


NABUCCO

dramma lirico in quattro parti
libretto di Temistocle Solera

musica di **Giuseppe Verdi**

Teatro La Fenice

domenica 19 ottobre 2008 ore 19.00 turno A1 

martedì 21 ottobre 2008 ore 19.00 turno D1

mercoledì 22 ottobre 2008 ore 19.00 fuori abbonamento

venerdì 24 ottobre 2008 ore 19.00 turno E1

sabato 25 ottobre 2008 ore 19.00 recita riservata a Il Sipario Musicale

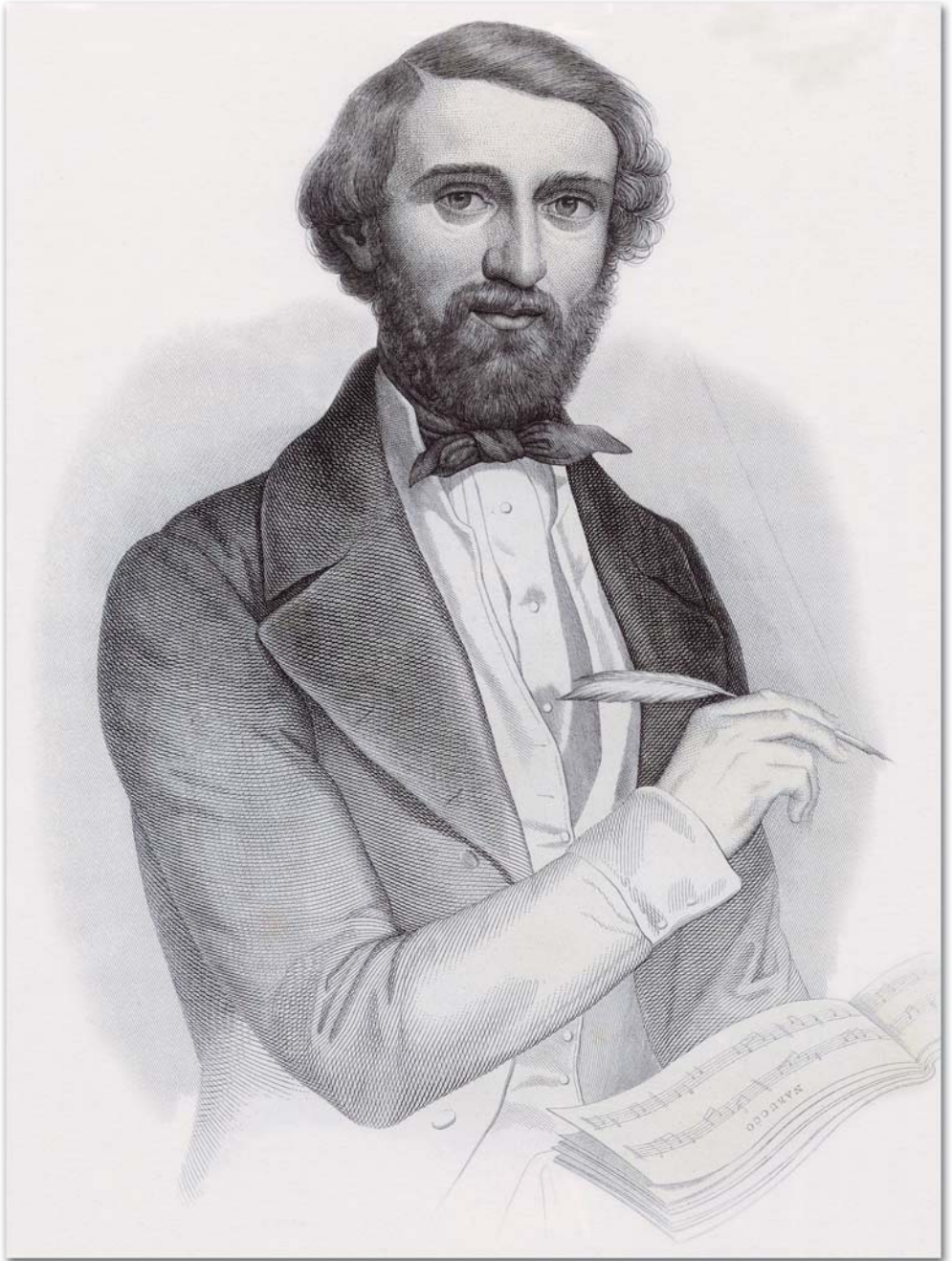
domenica 26 ottobre 2008 ore 15.30 turno B1

martedì 28 ottobre 2008 ore 17.00 turno C1

mercoledì 29 ottobre 2008 ore 19.00 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2008 **8**





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

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Ci favella del tempo che fu»
di Michele Girardi
- 11 Michele Girardi
Nabucodonosor e le attese di un compositore democratico
- 23 Claudio Toscani
«L'aure dolci del suolo natal». I cori verdiani nell'Italia del Risorgimento
- 39 Giuliano Procacci
Verdi nella storia d'Italia
- 53 Guido Paduano
La follia come conquista dei limiti dell'uomo
- 55 *Nabucodonosor*: libretto e guida all'opera
a cura di Marco Marica
- 99 *Nabucodonosor* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 101 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 107 Marco Marica
Bibliografia
- 115 *Online*: Il Risorgimento di Verdi
a cura di Roberto Campanella
- 121 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Verdi nel firmamento della Fenice
a cura di Franco Rossi

I. R. TEATRO ALLA SCALA

Anno 1842

Abbenchè l'Appalto non sia obbligato di far cominciare le Rappresentazioni Autunnali che il 1.º Settembre, pure Sabato 15 corrente Agosto le farà avere principio per terminare col 30 Novembre p. v.

Si daranno non meno di cinque Opere in Musica; una delle quali espressamente scritta dal sig. M.º **LUIGI RICCI**, altra sarà il **NABUCODONOSOR** del signor M.º **G. VERDI**, altra il **CORRADO D'ALTAMURA** del Maestro sig. **FEDERICO RICCI**, le altre due da destinarsi.

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

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

NABUCODONOSOR

Musica del Maestro Sig. **G. VERDI** - Presenza del Sig. **TEMISTOCLE SOLERA**.

IN CUI **AGIRANNO**

le sig. / **DE GIULI BORSI TERESA** - Abigaille

/ **ZECCHINI AMALIA** Fenena

/ **RUGGERI TERESA** Anna

signor **FERRI GAETANO** Nabucodonosor

isig. / **DERIVIS PROSPERO** Zaccaria

/ **GAGLIANI BENEDETTO** Ismaele

/ **ROSSI GAETANO** Gran Sacerd. di Belo

/ **MARCONI NAPOLEONE** Abdallo

e col Ballo Grande **ISABELLA DI SALERNO**

COMPAGNIA COMPLESSIVA DI CANTO

Signore **ABBADIA LUIGIA** - **MICCIARELLI SBRISCIA GIULIA** - **DE GIULI BORSI TERESA**
ZECCHINI AMALIA - **BENDINI ELISA**
DE BAILLOU FELICITA - **RUGGERI TERESA** - **GIORDANO LAURETTA** - **GANDAGLIA AMALIA**
Signori **GUASCO CARLO** - **SEVERI GIOVANNI** - **GAGLIANI BENEDETTO**
DERIVIS PROSPERO - **FERRI GAETANO** - **ROVERE AGOSTINO**
ROSSI GAETANO - **BERINI AGOSTINO** - **RICCI SEBASTIANO**
POCHINIRANIERI - **MARCONI NAPOLEONE**

ARTISTI DI BALLO

PRIMI BALLERINI DANZANTI FRANCESI

Sign. **ARTURO SAINT LEON** (a tutto Settembre) - **F. MERANTE** (per Ott. e Novem.) e Sig. **ROSA GUSMAN**

PRIME BALLERINE ALLIEVE DELL' I. R. SCUOLA DI BALLO

Signore **Domenichettis Augusta** - **Bussola M. L.** - **Grancini Carolina** - **Marzagara Tersilia**

PRIMI MIMI

Signore **Muratori Lasina Gaetana** - **Ronzani Cristina** - **Bellini Casati Luigia**

Signori **Calte. Eufisio** - **Bocci Giuseppe** - **Masini Mengoli Luigi**

Pratesi Gaspare - **Crigambi Pietro**

Oltre i leggendari Nazarii vi saranno ogni settimana due ripeti. Una recita a favore della Pia Istituto Filarmico sarà compresa nelle recite d'addio, ma non farà parte dell'Abbonamento.

Il prezzo d'Abbonamento da pagarsi per intero anticipatamente sarà di Lire **SESSANTA** Annate, esclusa qualunque facilitazione a chiedere, o restituzione per qualunque causa.

I soli Militari componenti la Guardia di questa Piazza godranno la solita facilitazione nell'abbonamento, presentando in tempo le Note dei rispettivi loro gradi, validata dal capo Comandante la Piazza. Non s'intendono compresi in tale facilitazione quegli individui, i quali, restando impiegati nel servizio Militare, non vengano l'incassare. Tutti altresì continueranno la solita facilitazione di pubblici impiegati Civili, in misura di servizio del grado di Segretario inclusivamente in giù, a tenore delle Note dei rispettivi Uffizi e gli individui in essa compresi si esonerano senza eccezioni alcuna. Dette Note dovranno presentarsi, sino al mercoledì del 15 corrente Agosto, ripreso il qual termine non si accetterà facilitazione alcuna.

Per evitare qualunque incommovente ne si faranno esenzioni, né si riceverà denaro alla porta.

I Militari si distribuiranno per tre Opere a per due Balli.

Il Prezzo del Biglietto Sarà ora di Anzi. L. 5. - Per Legge L. 1.

Per chi desiderava una volta oltre il prezzo ora di Anzi, fare **QUARANTACINQUE** per tutte le recite dell'Abbonamento.

A comoda di chi volesse abbonarsi sarà aperto il Cassinetto del suddetto Teatro dalle 11 antimeridiane alle 3 pomeridiane incominciando col giorno 9 andante.

Gli abbonamenti esonerano tre giorni dopo in cassa la Spettacolo.

Milano, dal Gerente dell'I. R. Teatro, il 4 Agosto 1842.

Tipografia Trusi.

Manifesto stampato per la ripresa scaligera del *Nabucco* nella stagione d'autunno 1842. Cantavano (del cast originario era rimasto soltanto Dérivis) Teresa de Giulii Borsi (Abigaille) e Gaetano Ferri (Nabucco).

NABUCCO

dramma lirico in quattro parti

libretto di

Temistocle Solera

musica di

Giuseppe Verdi

personaggi e interpreti

Nabucco Alberto Gazale (19, 21, 24, 26)
Piero Terranova (22, 29)
Leo Nucci (25, 28)

Ismaele Roberto De Biasio (19, 21, 24, 26, 28)
Alessandro Liberatore (22, 25, 29)

Zaccaria Ferruccio Furlanetto (19, 21, 24, 26, 28)
Konstantin Gorny (22, 25)
Michail Ryssov (29)

Abigaille Paoletta Marrocu (19, 21, 24, 26, 28)
Alessandra Rezza (22, 25, 29)

Fenena Anna Smirnova (19, 21, 24, 26, 29)
Tiziana Carraro (22, 25, 28)

Il gran sacerdote di Belo Francesco Musinu

Abdallo Luca Casalin

Anna Elisabetta Martorana (19, 21, 24, 26, 28)
Francesca Sassu (22, 25, 29)

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia e scene

Günter Krämer

costumi Falk Bauer

light designer Guido Petzold

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Claudio Marino Moretti

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore degli allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>maestro aggiunto di sala</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Aram Hausl-Rahbari
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Jung Hun Yoo
<i>capo macchinista</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene, attrezzeria e costumi</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>calzature</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia) Pompei 2000 (Roma)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>video</i>	Ideogamma (Rimini)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«Ci favella del tempo che fu»

Il penultimo appuntamento del 2008 per «La Fenice prima dell'opera» è con *Nabucodonosor*, uno dei titoli più popolari e fra i più densi di implicazioni: il melodramma con cui Verdi afferrò a volo il successo che rischiava di sfuggirgli, dopo il tonfo di *Un giorno di regno*, ma anche quello in cui mise subito in mostra il suo 'cuore di patriota'.

Se il successo è dato incontestabile, solo dopo l'Unità d'Italia «Va pensiero», come spiega Claudio Toscani in questo volume, «diviene il simbolo dell'epoca risorgimentale: spento il fragore delle battaglie, il coro entra nella memoria collettiva come l'allegoria di quegli anni ormai lontani e idealizzati». Verdi stesso contribuì ad alimentare il mito di questo brano come pagina centrale di *Nabucco*, in una cronaca resa all'editore Giulio Ricordi nel 1879 (che discuto all'inizio della sezione saggistica). Verdi volle fissare allora, a beneficio dei posteri, un episodio esemplare dei suoi «anni di galera», al di là di quel che veramente accadde (il racconto è commovente e coinvolgente, ma si tratta pur sempre di un aneddoto). Rimane tuttavia un dato di fatto indiscutibile: basterebbero le pagine affidate agli ebrei esuli sulle rive dell'Eufrate per illuminare la vita di un artista. Un coro udito milioni di volte in tutti i teatri del mondo, e tanto rappresentativo di un sentimento di nostalgia (di patria, ma anche e soprattutto di ideali vilipesi) che negli ultimi anni da varie parti si è reclamato di recente, in palese contraddizione con le intenzioni di Verdi, che fosse adottato come nuovo inno d'Italia.

Il Verdi democratico e 'risorgimentale' emerge piuttosto in uno scorcio dell'opera che poteva essere recepito dagli italiani di allora in relazione diretta con la vita di tutti i giorni, visto che dall'inizio dell'Ottocento gli italiani, e gli abitanti della pianura padana in particolare, vedevano entrare nei loro paesi e città gli eserciti d'occupazione preceduti da una banda militare. È quindi l'ingresso trionfale di Nabucco nel tempio di Gerusalemme, preceduto proprio da una banda che entra in scena nel finale della parte prima, a evocare una situazione reale a cui gli italiani nel 1842 dovevano essere abituati, tanto da poterlo identificare come quel «montaggio d'un frammento di realtà sonora» che Carl Dahlhaus individua trattando di musica di scena.

Ma il Verdi del 1842 è già il maestro che esplora i contrasti dell'animo umano, e che ci consegna due ritratti memorabili di personaggi devastati dall'ambizione, come Nabucco e la figliastra Abigaille. Comincia qui la lunga avventura artistica di un compositore che svilupperà costantemente le sue riflessioni sul potere, fino a dipingere ritratti indimenticabili di tiranni (da Guy de Montfort a Filippo II), puniti nel mondo degli

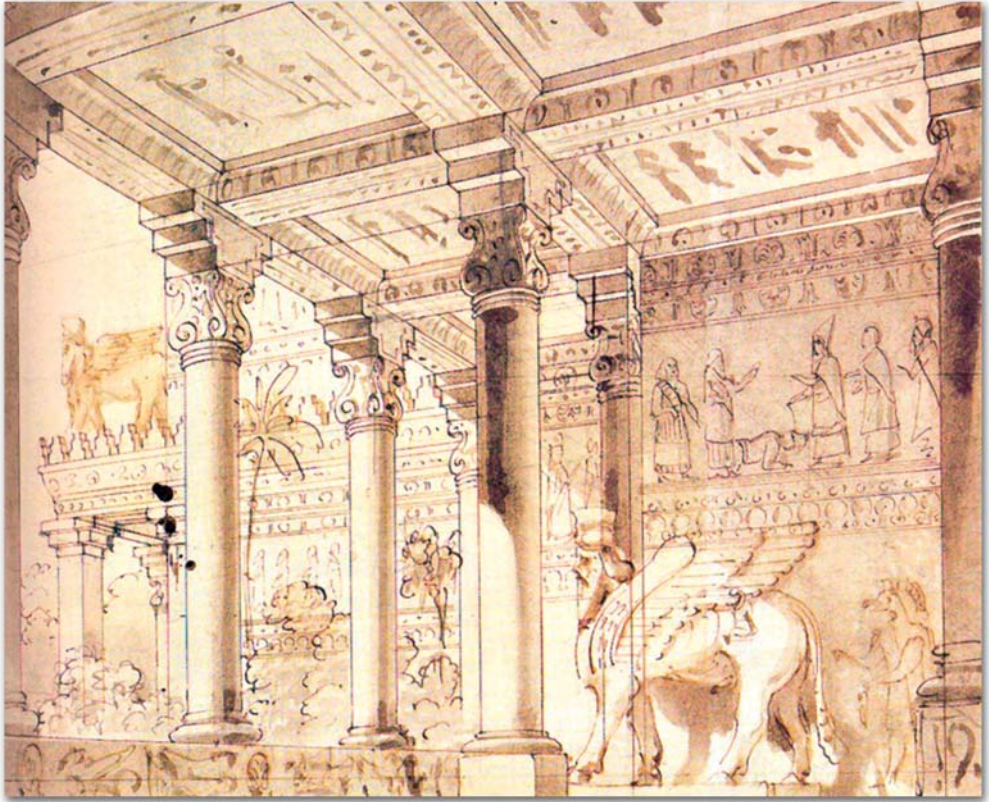
affetti e condannati alla solitudine, mentre nel 1842 c'è ancora spazio per la speranza: Nabucco si ravvede, e ottiene il perdono divino insieme a un'investitura di monarca illuminato, riacquistando la ragione smarrita con l'atto di superbia. Troppo tardi arriva invece il pentimento di Abigaille, «una Amneris *ante-litteram*», scrive Marco Marica nella guida all'ascolto (ricca di spunti critici di rilievo), «che come la sorella maggiore ha una spiccata propensione all'inganno e al comando. Dopo essere entrata con la frode nel Tempio di Gerusalemme, travestita da ebrea e accompagnata da guerrieri assiri, il suo primo 'gesto' vocale è un'imperiosa caduta d'ottava («“Guerrieri è preso il tempio!...”», Mi₄-Mi₃), seguita da un breve inciso melodico nel registro grave, dal carattere apparentemente dolce e sensuale, ma che nasconde in realtà una cinica determinazione a vendicarsi di colui che non ha corrisposto al suo amore [Ismaele] e della donna che glielo ha sottratto [Fenena]. Trent'anni più tardi la figlia del Faraone avrà senz'altro più classe e raffinatezza nell'ammantarsi di dolci volute melodiche per coprire di fronte al prossimo il proprio animo spietato, ma avrà imparato l'arte sottile della tortura psicologica e del piacere della vendetta proprio dalla più rozza e immediata sorella assira».

La mano di Verdi si rivela scaltra anche nell'inventare nuove modalità narrative, come accade all'inizio della parte quarta, quando impiega la banda in scena come segno sonoro per consentire lo svolgimento di due eventi in simultanea (ne scrivo più estesamente nel saggio e ne tratta anche Marica nella guida all'ascolto): la marcia al patibolo di Fenena, la figlia del protagonista convertita all'ebraismo, che si proietta nelle stanze dove Nabucco è preda della pazzia, e ne stimola il rinsavire. Tuttavia, come nota Guido Paduano, «quello che torna nelle mani del re risanato è un potere che corrisponde al ruolo di vassallo o ministro del vero Dio, e che si costituisce proprio attraverso la rinuncia alla volontà illimitata: “Servendo a Jeovha / sarai de' regi il re”».

Completa la sezione saggistica di questo volume la ristampa di uno scritto del compianto Giuliano Procacci, recentemente scomparso (a Firenze il 4 ottobre sorso), il quale illustra con acume la posizione di Verdi nella storia d'Italia, e ritiene che «non solo Verdi non è nazionalpopolare “nel senso deteriore” e relativo, ma lo è nel senso più alto e assoluto», in accordo col Gramsci dei *Quaderni dal carcere*, che scrive a sua volta: «Una statua di Michelangelo, un brano musicale di Verdi, un balletto russo, un quadro di Raffaello ecc. può essere capito quasi immediatamente da qualsiasi cittadino del mondo, anche non cosmopolita, anche se non ha superato l'angusta cerchia del suo paese». Lo storico rileva inoltre che «ciò cui [Verdi] aspira è una politica, per così dire, allo stato puro, ridotta alla sua essenza più vera e depurata dalle scorie del compromesso e del raggio. Una politica che non esiste». Difficile dar torto a Procacci, naturalmente, ma in quegli anni Quaranta era ancora tempo di coltivare qualche speranza, e nel mondo fittizio del melodramma la morte di Abigaille, circondata dalla *pietas* dell'autore (come spesso fece Verdi con i suoi 'cattivi'), permette a tutti di rialzare il capo e guardare al futuro: quello del popolo italiano, nella realtà quotidiana, era di conquistare nuove regole democratiche, quello dei sovrani di trovare la coscienza per accordare riforme oramai necessarie. Sappiamo com'è andata a finire.



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



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

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

Michele Girardi

Nabucodonosor e le attese di un compositore democratico

Nabucodonosor viene unanimemente ricordato dai commentatori come l'opera che segna il riscatto di Verdi dopo lo scacco di *Un giorno di regno* (1840), e decreta la sua definitiva affermazione quale stella di prima grandezza nel melodramma del tempo.

Lo stesso compositore volle porre in enfasi, nel racconto dettato a Giulio Ricordi quasi quarant'anni dopo i fatti, la molla che fece scattare in lui la volontà di tornare sulle scene, dopo l'insuccesso e i gravi lutti familiari che l'avevano colpito. L'impresario Merelli – che aveva prodotto, grazie anche alle insistenze di Giuseppina Strepponi, cantante affermatissima e futura compagna del maestro, *Oberto, conte di San Bonifacio* (1839) – avrebbe infilato nelle tasche del musicista, apparentemente deciso a smetterla col teatro, un libretto rifiutato dal prussiano Otto Nicolai, allora giovane compositore ma già di successo. Tornato a casa Verdi gettò lo scartafaccio sul tavolo, che si aprì e, «senza saper come» – narra l'artista – «i miei occhi fissano la pagina che stava a me innanzi, e mi si affaccia questo verso: *Va', pensiero, sull'ali dorate*».¹ E, come il pensiero, anche la sua ispirazione prese il volo, tanto che l'opera, pur allestita al risparmio (vennero utilizzate le scene del balletto *Nabucodonosor* di Cortesi, dato quattro anni prima), ottenne un'affermazione indiscutibile, sancita dal pubblico del Teatro alla Scala di Milano il 9 marzo 1842.

Nel racconto di Verdi emerge la volontà di fissare, a beneficio dei posteri, un episodio esemplare dei suoi «anni di galera», al di là di quel che veramente accadde. Come dimostra la ricerca più aggiornata,² il libretto, ad esempio, non fu musicato di getto a partire da quel coro, come disse il compositore, ma rimane il dato di fatto, incontrovertibile, che basterebbero le pagine affidate agli ebrei sulle rive dell'Eufrate (III.4, n. 11. «Coro e Profezia»), per illuminare la vita di un artista: udite milioni di volte nel mondo, e tanto rappresentative di un sentimento di nostalgia di patria che da varie parti si è reclamato di recente, non senza contraddizioni palesi proprio in quelle forze politiche più tonitruanti, che il brano fosse adottato come nuovo inno d'Italia.³ In realtà il «Va

¹ ARTHUR POUGIN, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica*, con note e aggiunte di Folchetto, Milano, Regio Stabilimento Musicale Ricordi, 1881, p. 44. Solera aveva tratto il proprio libretto dal dramma *Nabucodonosor* (1836) di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornue, e dal ballo *Nabucodonosor* di Cortesi (1838).

² Cfr. ROGER PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997.

³ «Va pensiero» non venne consacrato subito a furor di popolo come 'inno' della sensibilità rinascimentale, ruolo che acquisì solamente in seguito (si legga in proposito, nelle pagine successive, il saggio di Claudio Toscani).

pensiero» non ha le caratteristiche dell'inno, ma piuttosto quelle di un'elegia, ricca di rimembranze di un'età felice oramai tramontata:

Oh mia patria sì bella e perduta!
Oh membranza sì cara e fatal!

E quando un canto più 'eroico' subentra alla lunga melodia in Fa diesis maggiore punteggiata dai flauti, quel popolo evoca con forza una gloria passata e ne auspica metaforicamente il ritorno, senza disporsi alla lotta:

Le memorie nel petto raccendi,
ci favella del tempo che fu!

D'altra parte le priorità di Verdi erano, come sempre, di natura drammatica: in quel momento gli Ebrei, resi schiavi da Nabucco, lavorano rassegnati sulle sponde dell'Eufrate, e tocca al 'Gran Sacerdote' Zaccaria, indossati i panni del demiurgo, levare subito dopo la sua voce possente di basso in una «profezia» ch'è esortazione alla rivolta, tale da trascinare il suo popolo.⁴ Questa sequenza segue anche proporzioni formali in via di consolidamento allora (la cosiddetta «solita forma»): un brano statico precede una sezione cinetica (*tempo di mezzo*) che spinge gli animi al possente canto corale conclusivo (nuovamente statico).

La condizione del popolo ebreo nella cattività babilonese è stata da molti associata a quella del popolo italiano, sottomesso allo straniero, e Verdi finì per essere incoronato come profeta risorgimentale, prima con il coro «O Signore, dal tetto natio» dai *Lombardi alla prima crociata* (1843), ancora per la Scala, poi con «Si ridesti il Leon di Castiglia» da *Ernani* per il Teatro La Fenice (1844), che i veneziani recepirono come un richiamo al *Leon di San Marco*, simbolo della fierezza lagunare. In realtà il maestro nutriva una vera passione per la Bibbia, e aveva trovato nel libretto di Solera 'posizioni sceniche' per lui del massimo interesse: tutto qui (e non è poco). Nessun progetto 'politico' particolare lo mosse,⁵ pure egli seppe incarnare al meglio lo spirito del suo tempo, che allora era proprio quello dei moti insurrezionali culminati in quel famoso *Quarantotto*, quando l'Europa intera fu sconvolta.

Il Verdi democratico e 'risorgimentale' emerge maggiormente in un'altra situazione dell'opera, che poteva essere recepita dagli italiani di allora in relazione diretta con la vita di tutti i giorni. Quando il sovrano babilonese fa il suo ingresso nel tempio di Salomone a Gerusalemme (1,4) Verdi impiegò per la prima volta la banda, introdotta sul far del secolo nelle scene liriche italiane per diversi fattori, il più importante dei quali

⁴ E sono semmai versi profetici alla luce di fatti recentissimi, quelli che declama Zaccaria: «niuna pietra ove sorse l'altiera / Babilonia allo stranio dirà!»

⁵ Si veda la riproduzione a p. 14-15 (la copia manoscritta è conservata nell'Archivio storico del Teatro La Fenice, Busta 45 n. 62) della nuova romanza di Fenena, appositamente scritta da Verdi per l'importante ripresa di *Nabucco* al Teatro La Fenice nel carnevale 1842-1843 (26 dicembre 1842). Mancava poco più di un mese al debutto dei *Lombardi* (11 febbraio 1843), ma già nell'*incipit* del canto malinconico del soprano si può cogliere un anticipo delle battute iniziali del coro «O Signore, dal tetto natio»: segno che anche in questo caso l'immaginazione musicale di Verdi guardava con più interesse alla dolente condizione umana, che all'eroico riscatto.

Ill.^{mo} Stef. Marenco

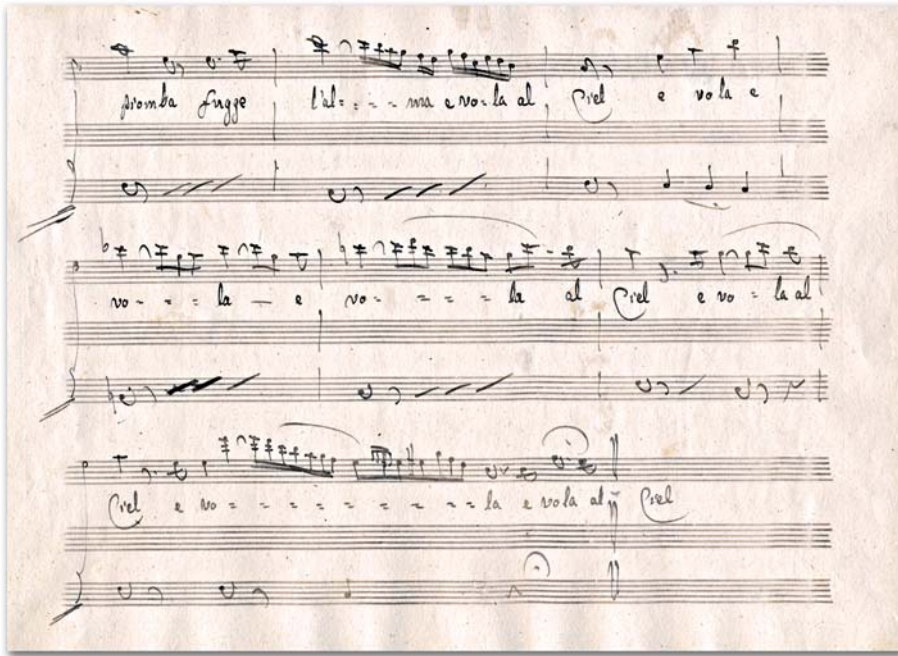
Milano 19 Dic. 1842

Eccole l'adagio per la Stef. Grandi. La forza
 troppo alta lo trasportino un tono sotto. Io intendo
 la compiacenza della S. V. a voler far sì che mi
 si ditorni questa partitura (come parti cavare)
 appena se ne saranno serviti) perché amo che lo
 spartito resti come è scritto — Pregherei altresì di
 far osservare al Maestro che prima ^{in tempo} il habuto che
 i tempi non siano larghi. Tutti vanno troppi e
 specialmente il Canone del Finale secondo — Con
 tutta stima un progetto

Luigi Verdi

Galanti

Giuseppe Verdi, Lettera autografa al Marchese Mocenigo del 19 dicembre 1842, che accompagna l'invio della nuova romanza («Adagio») di Fenena, appena sette giorni prima della *première* veneziana di *Nabucodonosor* (26 dicembre 1842; Archivio storico del Teatro La Fenice).



fu forse di natura politico-sociale: la presenza nel nostro territorio di eserciti d'occupazione francesi e austriaci, entrambi dotati di un'affermata tradizione bandistica.⁶ Non può sfuggire l'impiego realistico dei fiati, che nella maggioranza dei casi recitavano una parte poco figurale: accompagnando in scena un esercito la banda non faceva altro che svolgere la sua abituale funzione marciando alla testa delle truppe, e gli strumentisti divenivano di fatto attori. Così descrisse lo scorcio Mazzucato:

[Nabucco] si appresenta a cavallo sul limitare del tempio, e preceduto dai soldati non solo ma ed anche dalla banda, la quale fa udire una marcia che a buona ragione si guadagnò il gradimento di tutti i nostri dilettanti. Parve ad alcuni severi critici che Nabucco non avesse a poter averne la pazienza di ordinare così tranquillo uno sfilamento di tutti i suoi soldati al suono di una marcia, gaja sì, ma tranquilla pur essa. Anche il poeta si esprime che i guerrieri babilonesi irrompono nel tempio. Il maestro interpretò il punto scenico come se si trattasse del trionfale ingresso di un conquistatore, e così sia. Non di meno, il ripetiamo, la marcia è bella, e il

⁶ A quanto risulta la prima opera in cui la banda entrò in scena fu *Zamori, ossia l'eroe delle Indie* di Giovanni Simone Mayr, che inaugurò nel 1804 il Nuovo Teatro Comunale di Piacenza. L'indicazione «con bande» appare in una grande scena di massa, e serve ad aumentare lo slancio trionfale della «marcia militare» che accompagna l'ingresso di Almanzor e del suo seguito nella quarta scena dell'atto primo. L'organico era quello *standard* della tradizione francese e austriaca: ottavino, due clarinetti, fagotto, serpentone, due corni in Mi^b e gran cassa (cfr. JURGEN MAEHDER, «Banda sul palco» - *Variable Besetzungen in der Bühnenmusik der Italienischen Oper des 19. Jahrhunderts als Relikte alter Besetzungstraditionen?*, in *Kongressbericht Stuttgart 1985*, a cura di Dietrich Berke e Dorothee Hanemann, Kassel, Bärenreiter, 1987, II, pp. 293-310: 294).

medesimo compositore l'ebbe per tale dacché più volte la ricordò con predilezione nel corso dello spartito.⁷

Se nell'aggettivo «tranquillo» il critico volle mettere in luce una lieve inverosimiglianza (recita infatti la didascalia: «*Irrompono nel tempio e si spargono per tutta la scena i Guerrieri babilonesi*», 1.7), pure l'intento di rappresentare «il trionfale ingresso di un conquistatore» mediante l'uscita in scena di una banda era uno spettacolo reale a cui gli italiani, nel 1842, dovevano certo essere abituati, tanto da poterlo identificare come un «montaggio d'un frammento di realtà sonora».⁸ L'effetto propagandistico antiaustriaco di questo scorcio mi sembra meno nascosto della più volte rilevata analogia fra la condizione degli ebrei sulla riva dell'Eufrate che cantano il «Va pensiero» e i patrioti italiani, data la frizione tra l'ambientazione favolosa e la disarmante realtà degli esecutori. Per capire meglio che accadeva ecco come tale attrito è stato spiritosamente rilevato nella prassi tedesca del tempo:

In queste opere babilonesi, assire ed egiziane, la banda assume un ruolo molto comico per via del costume. Proviamo a immaginare un onesto corpo militare reale prussiano introdotto in questo favoloso guardaroba – e molti esecutori che sfilano con gli occhiali sul naso senza trucco né barba, con lo spartitino attaccato agli strumenti – mentre attraversa la scena a passo militare prussiano suonando il suo pezzettino.⁹

Puntuale è altresì il rilievo di Mazzucato sull'impiego di questa musica come reminiscenza («più volte la ricordò con predilezione»), anche se non ne colse la portata drammatica, poiché Verdi ripeté la marcia all'inizio della parte terza dell'opera, affidandola alla banda interna prima della levata del sipario, per poi unire questa fonte all'orchestra in sala:

ESEMPIO 1 – *Nabucco*, III, n. 9, bb.1-5¹⁰

Banda sola prima d'alzar il sipario

⁷ «Gazzetta musicale di Milano», 1/12, 20 marzo 1842, pp. 45-47. La cronaca non è firmata, ma si può attribuire comunque al compositore Alberto Mazzucato.

⁸ CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI, *Teorie e tecniche. Immagini e fantasmi*, Torino, EDT/Musica, 1988, pp. 79-162: 114; il saggio è ora disponibile anche come volume autonomo (Torino, EDT, 2005). Molto opportuno risulta il richiamo al libretto, che consente di ribadire ancora una volta come la fruizione del tempo intendesse per dramma verosimile quello che alle didascalie facesse riferimento. In molti casi esse vengono a dar voce al destinatario del testo dell'opera, il librettista, e nel caso specifico sulla base delle precise necessità di Verdi, che le indicava al collaboratore.

⁹ OTTMAR SCHREIBER, *Orchester und Orchesterpraxis in Deutschland zwischen 1790 und 1850*, Berlin, Tritsch & Huther, 1938, p. 47.

¹⁰ *Nabucodonosor*, edizione critica a cura di Roger Parker, in *The works of Giuseppe Verdi, Series I: Operas. Le opere di Giuseppe Verdi, Serie I: Opere teatrali*, vol. 3, Chicago and London, The University of Chicago

Non è affatto il «ricordo prediletto» di un bel pezzo (anche se la ripetizione è pressoché letterale: medesimo schema ritmico, stessa tonalità di Re maggiore), poiché la banda ha il preciso compito di rammentare la fierezza del conquistatore alla sua prima comparsa, dopo che nel finale della parte precedente egli aveva perduto il potere: eco, dunque, d'una gloria perduta.

Come si evince da questi scarni rilievi, Verdi tracciò la 'tinta' drammatica del *Nabucco* con molta precisione, e se creò occasioni spettacolari, badò che fossero latrici di un contenuto profondo, inoltre le coordinò sapientemente, intrecciando diversi fili per arrivare al finale con diverse prospettive aperte: il dramma individuale del potere – vissuto sia dal protagonista, sia dalla figliastra Abigaille, che ne usurpa il trono –, quello dell'amore tra Ismaele e Fenena e quello corale del popolo di Israele, sino alla conversione, che ridona a Nabucco uno scettro purificato dalla superbia che lo aveva spinto a proclamarsi Dio (ai suoi seguaci, e alla figlia Fenena, già convertitasi al Dio d'Israele: «Giù! pròstrati!... / non son più re, son Dio!!», II.8).

Merita un cenno, in quest'ottica, un'altra situazione dove la banda non ha solo una funzione denotativa, almeno al primo livello (cioè quella di caratterizzare un esercito d'occupazione), ma assume anche una funzione connotativa. Proseguiamo nella lettura del commento di Mazzucato poc'anzi citato:

La quarta e ultima parte di questo spartito ha cominciamento da un bene ideato strumentale [...]. Il recitativo susseguente è rettamente inteso, bene svariato nelle tinte differenti che la poesia richiede, dolce e melanconica la marcia eseguita di dentro dalla banda, che si suppone accompagnare Fenena alla morte. La banda, però, dovrebbe esser situata più da lontano per non coprir pressoché al tutto il recitativo del protagonista che sopra vi campeggia. Alle interne grida di – *Fenena a morte* – Nabucodonosor si scuote, corre alle porte e, trovatele chiuse, grida – *Ab! prigioniero io sono – Dio degli ebrei perdono*.

La descrizione ben dimostra l'importanza che questa musica funebre per banda riveste nel contesto drammatico dell'opera: oltre ad allargare il campo sonoro del palcoscenico in profondità, aumenta l'intensità emotiva delle parole di Nabucco pronunciate sulla scena (si noti il preciso rilievo mosso all'eccessivo volume dei fiati, che mette in pericolo il dato primario dell'intelligibilità del testo), e motiva, a causa del pericolo mortale che sovrasta la figlia Fenena, la sua guarigione e la sua repentina conversione. Prevale qui la funzione connotativa dell'azione che si svolge fuori scena: la musica accompagna Fenena alla morte, ma non si tratta di un vero e proprio funerale con banda, per cui Verdi aveva senza dubbio dei punti di riferimento precisi e suggestivi nella tradizione emiliana, direttamente sperimentata negli anni in cui diresse la Società filarmonica di Busseto (1836-1838). Verdi qui impiegò l'effetto anche per dare l'impressione che i due eventi, il rinsavire di Nabucco e l'avanzare del corteo, continuino a svolgersi in piena sincronia. Nella prima scena il baritono ode la musica funebre, si affaccia alla loggia scorgendo la figlia in catene e si riscuote dalla pazzia:

ESEMPIO 2 – *Nabucco*, IV, n. 12, bb. 66-79¹¹

Marcia funebre

Banda di dentro

Coro di dentro

Nabucco

Fe - ne - na! Oh sul - le labbra de'miei fi - di il nome della fi - glia ri -

- suona! Ec - co! El - la scor - refrà le fi - la guer - riere!...

(s'affaccia alla finestra)

Ohi-mè! tra - veg - go? Per - chéle manidi ca - te neha cinte? _

Nella seconda (voci e banda tacciono) ottiene la restituzione delle armi dai suoi fidi; nella terza la scena cambia e «*Una musica cupa e lugubre annuncia l'arrivo di Fene-na*»: ¹² subito dopo avanza lentamente il corteo, accompagnato dal suono della banda

¹¹ *Nabucodonosor* cit., p. 426.

¹² Ivi, n. 13, didascalia sopra le bb. 16-20, p. 452: «*Il Sacerdote di Belo è sotto il peristilio del tempio presso di un'ara espiatoria, a' lati della quale stanno in piedi due sacrificatori armati di asce. Una musica cupa e lugubre annuncia l'arrivo di Fenena e degli Ebrei condannati a morte; giunta Fenena nel mezzo della scena si ferma e si inginocchia davanti a Zaccaria*». Anche l'apparato visivo asseconda l'incrocio delle due situazioni attuato dalla musica: il corteo funebre fa il suo ingresso sullo stesso sfondo in cui Abigaille aveva firmato la condanna a morte di Fenena («*Orti pensili, come nella parte terza*»).



Ricostruzione di Babilonia, in JOHANN BERNHARD FISCHER VON ERLACH, *Entwurf einer historischen Architektur*, Wien 1751. Da MERCEDES VIALE FERRERO, *Lo spettacolo è degno della Scala*, in *Verdi e la Scala* cit.

che ripete la marcia funebre precedente. Infine irrompe Nabucco, rinsavito, alla testa dei suoi per liberare la figlia. Il modo di realizzare il montaggio delle due azioni grazie all'apporto indispensabile della musica in scena rivela come fosse scaltrita la mano di Verdi nel realizzare gli effetti drammatici.¹³

Anni di speranza

Cifra di *Nabucodonosor* è la sequenza che accosta la trascinate Sinfonia all'imponente affresco corale su cui si spalanca il sipario (n. 1). Nel brano orchestrale si oppongono, con semplicità elementare, l'elemento sacro – rappresentato dal corale iniziale degli ottoni – e il marziale, incendiato da un ritmo dattilico (punteggiato dal ritmo feroce del tamburo e dai colpi possenti della grancassa) incalzante sino alla frenesia, con l'interpolazione lirica del «Va pensiero». Un *crescendo* 'rossiniano' fa lievitare la tempera-

¹³ Per una distinzione fra «musica di scena» e «musica in scena», si veda MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», 6, 1990 (1991), pp. 99-145.

tura e spinge lo spettatore *in medias res*: quando appaiono le masse nel tempio («Gli arredi festivi giù cadano infranti, / il popol di Giuda di lutto s'ammanti!») piomba sul pubblico una potenza sonora sino ad allora di là da venire, che è, anzitutto, Dramma, vivo e avvincente, e d'alta tensione etica.

Comincia da queste pagine la lunga avventura artistica di Giuseppe Verdi, e le sue riflessioni sul potere che si svilupperanno costantemente, fino a dipingere ritratti indimenticabili di tiranni (da Guy de Montfort a Filippo II), puniti nel mondo degli affetti e condannati alla solitudine. Nodo centrale della peripezia di *Nabucco* è il finale della parte seconda, quando Abigaille, 'mostro' in gonnella che precede Lady Macbeth sulle strade insanguinate che menano al soglio,¹⁴ viene a reclamare in armi la corona concessa alla sorellastra Fenena. Nel momento in cui sta per strapparla alla rivale irrompe Nabucco e la pone sul suo capo: poche battute che capovolgono la situazione, dando vita a un *coup de théâtre* memorabile che innesca il tradizionale *pezzo concertato*, affidato in canone all'ottava al quartetto di solisti e a Zaccaria insieme al coro:

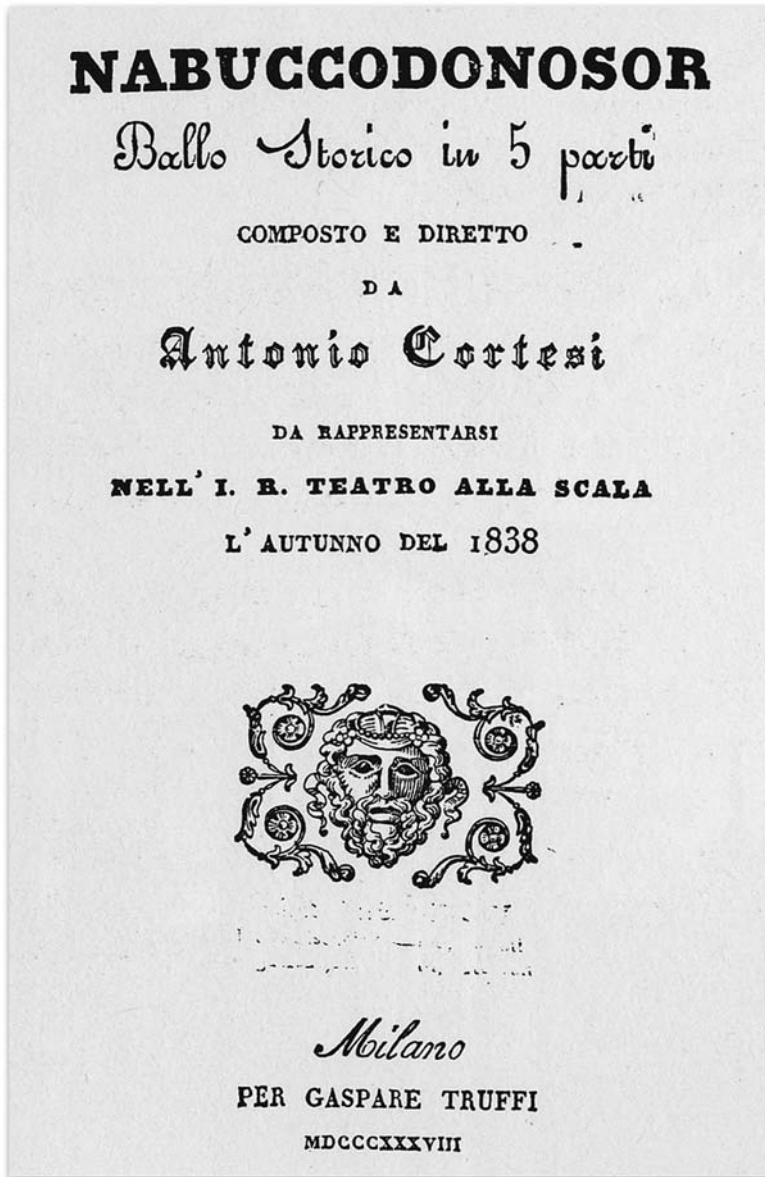
S'appressan gl'istanti
d'un'ira fatale;
sui muti sembianti
già piomba il terror!

All'origine di questa idea vi è forse il concertato «Qual mesto gemito – Da quella tomba» (I.13) della *Semiramide* (1823), ma il modello è ampiamente rivissuto in una prospettiva formale e drammatica diversa: Rossini articola il brano in falso canone a partire da un tuono sotterraneo e da un fulmine, divino segnale della colpa della protagonista, Verdi parte dallo stupore generato da un'azione umana, e dalla stasi della riflessione, accentuata dal giro del canone, per sviluppare un nuovo movimento, che porta il sovrano assiro alla sfida suprema alla divinità. Ed è qui che interviene il soprannaturale, incarnato dal fulmine che colpisce sul capo il protagonista, dando inizio alla sua follia. Inoltre, mentre Rossini chiude l'atto con una *stretta* («Ah! sconvolta nell'ordine eterno / è natura in sì orribile giorno»), Verdi affida a Nabucco un'aria dolente in Fa minore («Chi mi toglie il regio scettro?...»), rompendo una catena formale legata sia alle articolazioni abituali di un finale centrale (*pezzo concertato-stretta*) sia alle scene di pazzia (*andante-cabaletta*: si pensi a *Lucia*, o ai *Puritani*). L'effetto è di sconvolgente presa drammatica, e viene rafforzato da Abigaille, che raccoglie la corona caduta dal capo del sovrano, svenuto, ed esclama:

Ma del popolo di Belo
non fia spento lo splendor!

Viene in mente il finale terzo di *Otello*, dove Jago posa il piede sul petto del *Leone di Venezia* svenuto anch'egli, ma era storia di là da venire e, soprattutto, interamente cen-

¹⁴ Si pensi alla cabaletta «Salgo già dal trono aurato / lo sgabello insanguinato» (*Nabucodonosor*, II.2) in paragone alla gran scena di Lady Macbeth (*Macbeth*, I.5).



Frontespizio del libretto del ballo di Antonio Cortesi (1796-1879), molto probabilmente la fonte diretta del libretto di Solera. Nell'*Avvertimento*, quale figura nel libretto per la ripresa del ballo alla Pergola di Firenze, 1850 (Venezia, Fondazione Giorgio Cini; Raccolta Rolandi), si legge: «In questo mio faticoso lavoro, tracciato sopra un dramma francese che a Parigi ha fatto epoca [...]» (si tratta di *Nabuchodonosor* di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu, rappresentato all'Ambigu-Comique nel 1836). Rispetto al libretto di Solera, la principale differenza riguarda Abigaille, che nel ballo è mossa unicamente dalla bramosia del trono; nel finale, Fenena è uccisa per ordine di Abigaille, a sua volta trafitta da Nabucco sopravveniente. Nella Raccolta Rolandi si conserva inoltre il libretto del ballo *Nabuchodonosor* di Jorch, musica di Francisco Antonio Pinto e di Anglais (Lisbona, São Carlo, 1839), verosimilmente tratto anch'esso dalla *pièce* francese.

trata sul dramma individuale del protagonista. Al contrario Nabucco sfida un popolo intero e le sue tradizioni, privandolo della libertà, e solo le ultime parole di Zaccaria, «Gran Pontefice degli Ebrei» secondo Solera, ricompongono appieno il conflitto e chiudono l'opera esibendo una rinnovata armonia politica del mondo su base teocratica (come se, invece che da un ministro israelita, l'esortazione al sovrano venisse dal sommo pontefice dei cattolici):

Servendo a Jeovha,
sarai de' regi il re!...

Negli anni Quaranta era ancora tempo di sperare, e nel mondo fittizio del melodramma la morte di Abigail, circondata dalla *pietas* dell'autore (come spesso fece Verdi con i suoi 'cattivi'), permette a tutti di rialzare il capo e guardare al futuro: quello del popolo italiano, nella realtà quotidiana, era di conquistare nuove regole democratiche, quello dei sovrani di trovare la coscienza per accordare riforme oramai necessarie. Su questo cammino di lusinghe le speranze dei patrioti si alimentarono nell'incontro con il cardinale Mastai-Ferretti, salito al soglio di Pietro nel conclave del 1846 col nome di Pio IX, che prima concesse alcune libertà indispensabili (1846-1847), per poi rimangiarsele quattro anni dopo, fino a promulgare il *Sillabo* (1864), tra le più radicali messe al bando di ogni idea liberale. Verdi, osservatore profondo della realtà politica e sociale, ebbe a scrivere

Che domani ci venga un Papa destro, astuto, un vero furbo, come Roma ne ha avuti tanti, e ci ruinerà. *Papa e Re d'Italia* non posso vederli insieme nemmeno in questa lettera.¹⁵

Ma allora era già venuto il 1870, e con esso il tempo della caduta degli ideali democratici e delle sconfitte individuali.

¹⁵ Lettera a Clarina Maffei, 30 settembre 1870, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, 1913 (rist. fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968, p. 605).

Claudio Toscani

«L'aure dolci del suolo natal».

I cori verdiani nell'Italia del Risorgimento.

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

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

C'è poi la musica di Verdi, che nella scena del film di Visconti trascina il pubblico del teatro esercitando tutta la sua primordiale veemenza. È opinione comune che il successo delle opere verdiane, nel primo decennio di attività del compositore, sia stato assicurato dalla loro capacità di far leva sui sentimenti nazionalistici degli italiani; non solo: si ritiene che esse abbiano avuto un ruolo importante nei movimenti patriottici degli anni Quaranta e Cinquanta. I cori di Verdi, affermatasi subito come un tratto distintivo del suo stile, sarebbero risuonati nei teatri come un appello alla ribellione, ed avrebbero avuto un effetto galvanizzante sulle masse. I cori di *Nabucco* e dei *Lombardi alla prima crociata*, in particolare, sarebbero stati all'origine di numerose manifestazioni patriottiche nei teatri italiani negli anni in cui la nazione era in lotta per l'unità e

l'indipendenza. Un ruolo di primo piano, in questo contesto, sarebbe toccato alla pagina più celebre di *Nabucco*, al coro degli ebrei schiavi che lamentano la perdita della loro patria, metafora trasparente degli italiani oppressi dal giogo straniero.

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

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

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

L'individualità, tema, elemento dei tempi di mezzo, che in Italia più che altrove ebbe in tutte cose espressione profondamente sentita ed energica, ha ispirato, generalmente parlando, la nostra musica, e la domina tuttavia. [...] Nel dramma, quale abbiamo in questi tempi di decadimento, l'individualità [...] è ristretta a ognuna delle melodie che lo compongono, ristretta all'impressione degli affetti isolati che vi s'incontrano.¹

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

E perché – se il dramma musicale ha da camminar parallelo allo sviluppo degli elementi invadenti progressivamente la società – perché il coro, che nel dramma Greco rappresentava l'unità d'impressione e di giudizio morale, la coscienza dei più raggianti sull'anima del Poeta, non otterrebbe nel dramma musicale moderno più ampio sviluppo, e non s'innalzerebbe, dalla sfe-

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

ra secondaria passiva che gli è in oggi assegnata, alla rappresentanza solenne ed intera dell'elemento popolare? Oggi, il coro, generalmente parlando, è come il popolo nelle tragedie Alfieriane, condannato all'espressione d'un'unica idea, d'un unico sentimento, in un'unica melodia che suona concordemente su dieci, su venti bocche: appare di tempo in tempo più come occasione di sollievo a' primi cantanti, che com'elemento filosoficamente, e musicalmente distinto: prepara o rinforza la manifestazione dell'affetto o pensiero che l'uno o l'altro dei personaggi importanti è chiamato ad esprimere, non altro. Or, perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea?²

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

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

Quanto vaglian gl'Italiani
Nel cimento si vedrà.

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

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

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

² Ivi, pp. 159-160.

ESEMPIO 1³

La Marseillaise



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

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



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

Nel 1813, dopo che i Francesi avevano tradito la Serenissima a Campoformio, e nel pieno della disillusione italiana per l'occupazione napoleonica, la parodia della *Marsigliese* poteva solo apparire beffarda per il pubblico dei teatri italiani. Negli anni seguenti, invece, l'inno rivoluzionario francese, latore di precisi contenuti ideali, avrebbe prodotto un effetto ben diverso nella Penisola. Lo prova il fatto che la censura, che non ebbe nulla a ridire nel 1813, in seguito intervenne pesantemente e impose di cambiare la musica del coro (pur mantenendone immutati i versi) oppure di eliminarlo del tutto (come avvenne, per esempio, a Cesena nel 1846).

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

Un impiego pervasivo del coro caratterizza anche il *Guillaume Tell*, altra opera della quale sono evidenti le implicazioni politiche. Un popolo che si ribella al dominio op-

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

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

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

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

Ma è con l'avvicinarsi del 1848 che gli spettatori italiani cercano sempre più, nel melodramma, occasioni per dare sfogo ai sentimenti patriottici: il teatro diventa il centro delle inquietudini civili, e gli incidenti si moltiplicano. Nelle opere rappresentate si cercano e si scorgono riferimenti diretti alla situazione politica del momento; non solo, si interpretano nello stesso senso anche i testi di melodrammi precedenti, nei quali le allusioni politiche non erano affatto intenzionali. Bastano un coro di guerra, una marcia militare, l'invettiva contro un tiranno per scatenare disordini in teatro, che possono degenerare in manifestazioni di aperto dissenso verso le autorità governative. Uno degli esempi più significativi è costituito da *Norma*, un'opera continuamente rappresentata senza problemi sin verso il 1848, quando inizia a farsi pericolosa e viene proibita in diverse occasioni. Avviene nel 1848 a Cremona, città in cui ovazioni patriottiche ne accompagnano la prima rappresentazione; avviene alla Scala di Milano il 10 gennaio 1859, alla vigilia della guerra d'indipendenza, quando il coro «Guerra, guerra!» scatena una violenta dimostrazione contro il governo austriaco. In altre occasioni è la stretta dell'Introduzione, alle parole «Sì, parlerà terribile», a provocare la gazzarra; ma basta poco in un'età in cui ogni sottinteso politico è prontamente colto: lo stesso effetto è prodotto dal *Mosè* di Rossini, dal coro nell'atto quarto del *Macbeth*, con i profughi scozzesi che cantano il nome della patria e intonano le parole «Fratelli! gli oppressi / corriamo a salvar», e da altri innumerevoli luoghi del melodramma nazionale.

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

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

muta di Portici di Auber e il *Guglielmo Tell*, che per il loro argomento sono altrettanto adatte a suscitare entusiasmi patriottici.

Le manifestazioni si ripetono, nei teatri italiani, all'avvicinarsi del 1859: anche allora si ricercano nelle opere riferimenti espliciti all'attualità, anche allora ogni esortazione a prendere le armi e ad opporsi alla tirannia dell'oppressore scatena l'entusiasmo del pubblico. Un'interpretazione politica generalizzata investe il mondo del melodramma; *Norma*, *Il giuramento*, *Caritea regina di Spagna* vengono recuperate per il solo motivo che contengono riferimenti alla patria oppressa. Al Carcano di Milano, nel 1859, il pubblico si unisce al coro «Guerra, guerra!»; e quando i Francesi entrano in città viene rappresentata per più sere *La battaglia di Legnano*. Alla Scala, dopo il fiasco del *Simon Boccanegra* in gennaio, il pubblico riserva applausi prorompenti al solito coro di *Norma*, chiedendone la ripetizione. Stesse scene, nel corso di quella stagione, alla Fenice di Venezia con *Il profeta* di Meyerbeer e ancora *Norma*, e a Firenze con *La muta di Portici* al Teatro Ferdinando.

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

Il legame è particolarmente evidente nei melodrammi verdiani che furono intesi, da subito, come opere 'politiche'. In *Ernani*, il coro dei congiurati spagnoli pronti a sacrificarsi per amore della libertà è uno scoperto incitamento all'azione. Tutto concorre a caricare «Si ridesti il Leon di Castiglia» di un significato inequivocabile: le parole, la collocazione all'interno del dramma, il ritmo marziale, l'unisono delle voci maschili che ne rappresenta l'unità d'intenti, la gestualità stessa dei congiurati, i quali «si abbracciano, e nella massima esaltazione traendo le spade prorompono» nel loro canto.

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

Ernani, Jago, Silva, coro

Si ri - de - sti il leon di Ca - sti - - - glia, e d'I - be - ria o - gni mon - te, ogni

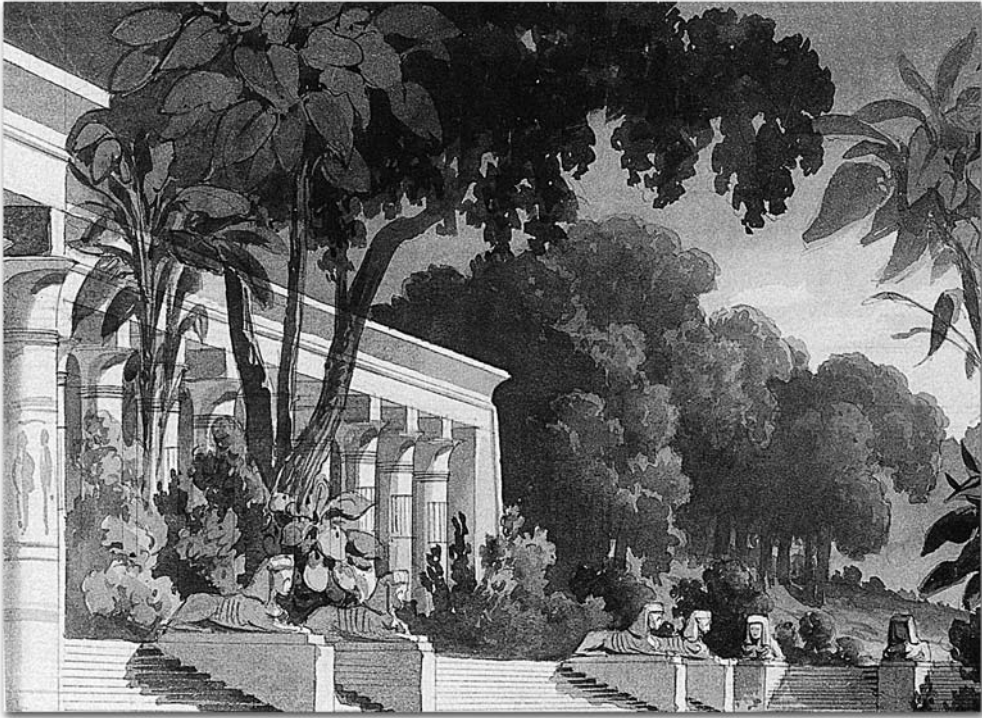
li - - to e - - co for - mi al tre - men - do rug - gi - to, co - me un

di con - tro i Mo - ri op - pres - sor.

Così, benché le parole originarie di Piave,

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

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



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

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

È molto facile, dunque, trovare pagine 'patriottiche' nelle opere verdiane scritte tra il 1842 e il 1849, pagine che effettivamente infiammarono gli animi del pubblico teatrale della penisola, nell'imminenza dei moti rivoluzionari e delle guerre d'indipendenza. Tutte queste opere contengono almeno un pezzo – spesso un coro – che allude al riscatto

della patria e alla rivolta contro l'oppressore straniero. Che queste allusioni andassero a toccare corde sensibili, in quegli anni, è dimostrato dai ricorrenti provvedimenti di polizia e dalle proibizioni della censura, che cassava regolarmente (e inutilmente, peraltro) dai libretti parole come «patria», «Italia», «libertà». Ma è solo con *La battaglia di Legnano* che l'intento politico si fa esplicito: Verdi, qui, esce allo scoperto. Allestita a Roma nel gennaio 1849, subito prima che venisse proclamata la Repubblica romana, e alla vigilia degli eventi che avrebbero dovuto assicurare la libertà alla Lombardia, l'opera rievoca la battaglia ingaggiata nel 1176 dai Lombardi contro il Barbarossa. Il messaggio trasmesso dall'inno che apre l'atto primo è inequivocabile:

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

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

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

Grandioso

Tenori *mf*

Bassi *mf*

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

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

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

La battaglia di Legnano rende esplicito quanto prima era sottinteso: ciò fu possibile solo nella breve stagione delle speranze suscitate dai moti del 1848, in una nazione temporaneamente libera dai condizionamenti censori. Era stato Giovanni Ricordi, che aveva commissionato l'opera e che la fece poi circolare nei teatri italiani, a intuire le

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

potenzialità di un soggetto così esplicitamente patriottico. Non si sbagliava: nell'esaltazione collettiva di quei giorni, quando agli italiani sembrava che l'indipendenza fosse a portata di mano, *La battaglia di Legnano* sollevò un entusiasmo immenso (a Roma fu persino richiesta la replica dell'intero atto quarto, intitolato *Morire per la patria*).

Il messaggio politico, che in quest'opera si esprime liberamente, non era tuttavia meno esplicito quando era costretto a manifestarsi per via di metafora. Ogni dramma storico rappresentato in tempi di tensione ha sempre sfruttato il travestimento allegorico: per il pubblico italiano dell'età risorgimentale, così sensibile e ricettivo nei confronti dei temi politici, i cori verdiani vengono riferiti senza fatica alla situazione coeva. La dislocazione in epoche e luoghi remoti li rende accettabili per la censura austriaca, che tenta così di neutralizzarne la portata; ma per gli italiani degli anni Quaranta questi cori sono tutt'altro che neutri. Ecco perché alla Scala, nel 1842, nessuno dubitava che la patria rimpianta dal coro degli schiavi ebrei in «Va pensiero» fosse, in realtà, l'Italia. Ed ecco perché a Napoli, dove i censori erano molto più rigidi che nel resto degli stati italiani, *Nabucco* e *I Lombardi alla prima crociata* non vennero rappresentati fino al 1848. È scontata, per gli italiani, l'identificazione con gli ebrei in schiavitù, come lo è quella con gli scozzesi esiliati del *Macbeth*, oppure – anche dopo l'Unità – con gli etiopi di *Aida* o i deputati fiamminghi del *Don Carlo*: importa poco che le situazioni rappresentate abbiano scarsi legami con la realtà storica contingente, se le stesse sono capaci di suggerire concetti di più ampia portata e di suscitare una reazione emotiva nello spettatore. Al pubblico non sembra, allora, di assistere a un coro di schiavi ebrei, bensì alla quintessenza della situazione stessa, che ha il suo nucleo nella preghiera e nel rimpianto collettivo di una patria perduta.

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

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



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

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

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

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

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

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

Coro *Tutto sottovoce e cantabile*

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

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

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

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

La mancanza dei caratteri essenziali di un inno patriottico spiega anche perché a suo tempo il coro dell'*Italiana in Algeri*, che pur contiene versi tra i più espliciti, non produsse alcun effetto di trascinamento: la sua musica anonima non incendiò mai nessuna platea, e dell'opera non si ebbe alcun recupero negli anni risorgimentali. Al contrario *Norma*, che resta pur sempre un dramma di affetti privati e un'opera in cui il motore dell'azione non è il motivo nazional-patriottico, fece un grande effetto sul pubblico italiano di quegli stessi anni. Il suo successo si lega al coro «Guerra, guerra!»: è vero che l'aquila romana della quale i galli profetizzano «tronchi i vanni, recisi gli artigli» poteva essere facilmente intesa come l'aquila asburgica; ma più che il testo, fu soprattutto la musica a rivelarsi decisiva. Il ritmo incisivo, l'energia feroce e guerresca, l'impeto barbaro e travolgente del coro assicurarono la fortuna di una pagina che parve convogliare le aspirazioni di tutto un popolo in lotta contro l'oppressore straniero:

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

Allegro feroce

Soprani

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

Tenori

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

Oroveso e bassi

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

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

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

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

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

Verdi, del resto, sapeva bene quale carattere si addicesse a musica composta a questo scopo. Nel 1848, nel pieno delle rivoluzioni scoppiate ovunque in Europa, inviò a Mazzini un inno patriottico per coro maschile (*Suona la tromba*) composto sulle parole di Goffredo Mameli, assieme all'augurio che «Possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde». Componendolo, Verdi si era sforzato di aderire il più possibile allo stile degli inni patriottici copiosamente prodotti in quegli anni («Ho cercato di essere più popolare e facile che mi sia stato possibile»). Sugeriva anche di far fare al poeta alcuni cambiamenti nei versi, dichiarando: «Io avrei voluto musicarli come stanno, ma allora la musica sarebbe diventata difficile, quindi meno popolare e non avremmo ottenuto lo scopo».

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

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

Nel rimpianto postunitario, dunque, si intrecciano interessi politici, disgusto per la miseria del presente, vagheggiamento dell'eroico tempo antico. È allora che «Va pensiero» diviene il simbolo dell'epoca risorgimentale: spento il fragore delle battaglie, il coro entra nella memoria collettiva come l'allegoria di quegli anni ormai lontani e idea-



Romolo Liverani. Bozzetto scenico (Orti pensili) per *Nabucco*. Faenza, Teatro Comunale, 1843 (Forlì, Biblioteca Comunale A. Saffi).

lizzati. Era stato lo stesso Verdi, d'altra parte, ad alimentare il mito: nelle sue note autobiografiche del 1879, rese a Giulio Ricordi, aveva circondato la genesi della celebre pagina di un alone leggendario che ha ben pochi riscontri nell'evidenza documentaria. Nel 1901, quando l'atmosfera rivoluzionaria era ormai lontanissima e l'unità aveva profondamente trasformato la nazione, il mito era all'apogeo: ecco perché nelle strade di Milano le persone che accompagnarono, a migliaia, la salma di Verdi all'ultima dimora, intonarono proprio le note di «Va pensiero». Toccava dunque a questa pagina raccolta e intensamente nostalgica, più di ogni altra adatta all'occorrenza, rendere l'estremo omaggio al 'vate del Risorgimento', consacrarne il mito e consegnarlo alle generazioni future.

Giuliano Procacci

Verdi nella storia d'Italia*

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

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

Ma neppure questo era sufficiente. Il processo di «nazionalizzazione delle masse» presentava in Italia difficoltà maggiori che in altri paesi europei. Lo stato unitario mancava infatti di quella legittimazione da parte della religione e della Chiesa di cui avevano beneficiato gli stati dell'*ancien régime*, era, come è stato detto,² uno stato scomuni-

* Il saggio è stato pubblicato per la prima volta in *Verdi 2001. Atti del Convegno internazionale*, Parma-New York-New Haven, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, I, pp. 191-203; questa ristampa è anche un modo per rendere omaggio a Procacci, scomparso il 4 ottobre 2008.

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

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

cato. A infondere e radicare valori nuovi e laici in una popolazione la cui religiosità era per giunta intrisa di superstizione non bastavano l'erezione di monumenti e di altari della patria, i pellegrinaggi patriottici o altre cerimonie non confortate dalla presenza consueta e rassicurante del prete. Ci voleva una grande mobilitazione delle intelligenze, per la quale si rendeva necessario il concorso della *koinè* intellettuale che si era venuta formando nel corso dei secoli. Se ne rendeva conto Cavour quando sollecitava Verdi ad accettare il mandato parlamentare per dar credito «al gran partito nazionale che vuole costituire la nazione sulle solide basi della libertà e dell'ordine», nonché per imporre «ai nostri immaginosi colleghi della parte meridionale d'Italia, suscettibili di subire l'influenza del genio artistico più assai di noi abitatori della fredda valle del Po». ³

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

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

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

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

A questo punto si potrebbe osservare che, se è vero che l'arte di Verdi è «cosmopolita», il concetto stesso di nazionalpopolare viene a dissolversi. Gramsci stesso se ne avvede e sente il bisogno di aggiungere che l'emozione artistica che un italiano prova ad ascoltare un brano di Verdi è diversa da quella di un lappone o di un giapponese. Sarebbe interessante a questo punto discutere la validità del concetto di nazionalpopolare e la sua applicabilità alla personalità artistica di Verdi, ma non è questo il luogo. Mi

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

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

⁵ Ivi, p. 1137.

⁶ Ivi, p. 1193.

limito perciò ad assumere il giudizio gramsciano come la registrazione di un dato di fatto e di un'eccezione: nessuno scrittore o musicista dell'età del Risorgimento ha resistito quanto Verdi all'usura del tempo sino a divenire parte integrante della nostra identità nazionale, e nessuno ha raggiunto un pubblico così largo, da quello elitario dei teatri ottocenteschi a quello delle rappresentazioni di stalla sulle aie emiliane, a quello – se vogliamo – degli stadi dove i tifosi intonano la marcia dell'*Aida* per incitare la loro squadra.

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

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

Con questo termine non intendo ovviamente riferirmi alle cariche istituzionali che Verdi pur ricoprì. Come deputato del primo parlamento nazionale e successivamente come senatore egli si distinse infatti solo per il suo assenteismo. Era lui stesso del resto a riconoscerlo: «La mia vita pubblica non esiste». ⁷ Egli declinò anche gran parte delle offerte che gli vennero fatte perché assumesse incarichi e responsabilità nel campo specifico delle sue competenze, quello delle istituzioni musicali e teatrali e della loro organizzazione. E neppure intendo riferirmi a un impegno politico costante e tanto meno a una milizia. Certo vi sono nella sua personalità delle certezze che costituiscono altrettanti punti fermi: egli era indubbiamente un patriota italiano e, come gran parte degli esponenti della classe politica risorgimentale, egli era un laico, anzi, con disappunto di Giuseppina Strepponi, «non dirò ateo, ma poco credente». ⁸ Laico, ma non anticlericale e neppure neoghibellino come lo erano un Guerrazzi, un Niccolini e il Carducci dell'*Inno a Satana*. Come Manzoni, verso il quale nutriva un'ammirazione costante e sincera, se non un culto, ma anche come Cavour, Verdi era consapevole e rispettoso della funzione di connettivo del tessuto sociale che la religione esercitava nella convivenza italiana e umana. Alcune delle più alte arie verdiane sono delle preghiere.

Egli condivideva infine con i patrioti del Risorgimento la convinzione che lo smembramento e la soggezione cui l'Italia era ridotta fosse la diretta conseguenza della sua decadenza intellettuale e morale, e che quindi per recuperare le virtù e le energie perdute fosse necessario «ritornare all'antico». ⁹ In campo musicale a Palestrina e alla sua «arte cristiana», a Benedetto Marcello per ritrovarvi quella che egli, nell'empito della

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

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

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

polemica sul wagnerismo, definiva «la nostra nazionalità musicale»¹⁰ e in campo letterario ai grandi classici, a Dante, a Petrarca, da una cui epistola egli trasse la scena madre del nuovo *Simon Boccanegra* (1881). Il «ritorno all'antico» quale egli lo intendeva non era peraltro né un'imitazione, né tanto meno una riesumazione, ma piuttosto il ritrovamento di quel gusto della sperimentazione e di quella capacità d'innovazione che era stata propria dei grandi del passato. Non vi è perciò contraddizione con quanto leggiamo in una lettera al Conti del 1886, e cioè che «l'arte nostra è un arte nata ieri, tutta moderna, ed ancora in ebullizione. Vi è l'*arte bella, cristiana*, del secolo di Palestrina, ma non ha nulla a che fare con l'arte nostra, e noi, veri paria, non possiamo entrare in quel tempio».¹¹

In questo senso generale egli fu certamente un uomo del Risorgimento, ma solo in questo senso. A partire da queste certezze di fondo egli infatti non maturò mai un orientamento politico motivato e determinato. È del resto egli stesso a riconoscerlo ripetutamente nel suo carteggio sino a compiacersi, come leggiamo in una lettera al Piroli del 1885, di essere «un minchione in politica».¹²

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

In un suo recente studio Roger Parker ha rilevato come la ricostruzione che Verdi nel suo resoconto autobiografico a Giulio Ricordi del 1879, e sulla sua scia i suoi biografi, danno della genesi, quasi per illuminazione, del «Va pensiero» del *Nabucco* non trovi riscontro nella sua corrispondenza,¹³ e come la notizia dell'accoglienza trionfale che il coro ebbe nella prima alla Scala del marzo 1842 riportata dall'Abbiati non trovi a sua volta riscontro nella stampa dell'epoca.¹⁴ Rimane tuttavia vero che i cori – quelli del *Nabucco*, dei *Lombardi*, dell'*Ernani* – costituiscono un tratto distintivo delle prime opere del maestro al punto che essi gli valsero l'epiteto di «papa dei cori». Se si trattasse di una scelta di un 'genere' musicale fortunato o dell'accoglimento di un suggerimento del Mazzini, che nel suo scritto del 1836 sulla filosofia della musica si era chiesto «perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe, come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente e spontanea»,¹⁵ è questione che andrebbe verificata e ap-

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

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

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

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

¹⁴ Ivi, p. 23 segg.

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



Teresa De Giuli Borsi (Maria Teresa Pippeo, 1817-1877). Sostituì con grande successo la Strepponi in occasione della ripresa del *Nabucco* nella stagione d'autunno; per Verdi fu inoltre la prima Lida (*Battaglia di Legnano*). Esordì al Teatro Re di Milano (1839) in *Elisa e Claudio* di Mercadante e *Beatrice di Tenda* di Bellini. Oltre che eminente interprete verdiana (*Macbeth*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Vespri*), fu una grande donizettiana (*Lucia*, *Maria di Rohan*, *Lucrezia Borgia*).



Joseph Kriehuber, *Giorgio Ronconi* (il primo Nabucco). Ronconi (1810-1890) esordì a Pavia (carnevale 1830-1831) nella *Straniera* di Bellini (Valdeburgo). Eccellente baritono verdiano, partecipò tra l'altro alla prime di *Ernani* a Parigi (1845), dei *Due Foscari* a Londra (1847), e di *Rigoletto* a Pietroburgo (1852-53). Per Donizetti fu il primo Cardenio (*Il Furioso all'isola di San Domingo*), il primo Torquato, il primo Corrado (*Maria de Rudenz*), e il primo Chevreuse (*Maria di Rohan*).

profondita. Comunque, anche se sino alla vigilia del Quarantotto non si riscontra negli epistolari verdiani un interesse consistente per gli sviluppi delle vicende politiche, è anche vero che difficilmente qualunque operatore teatrale poteva ignorare le aspettative e le speranze di tanta parte del suo pubblico. Sappiamo di opere di compositori oggi dimenticati che ebbero un effimero successo solo perché ispirate a temi patriottici.

Verdi si trovava a Parigi al momento della rivoluzione del febbraio 1848. Non sembra però che egli ne fosse particolarmente colpito se in una lettera da Parigi a Giuseppina Appiani del 9 marzo di quell'anno, dopo un succinto e distaccato resoconto delle «cose di Parigi», egli scriveva «che mi diverto molto e che nulla finora ha potuto interrompere i miei sonni. Non faccio nulla; vado a spasso; sento tante coglionerie che nulla più». ¹⁶ Non lo lasciarono invece indifferente, ma anzi suscitavano il suo entusiasmo, le notizie che provenivano dalla sua patria a cominciare dall'insurrezione milanese del 18 marzo. Appena avutane notizia – come apprendiamo da una lettera al Piave dell'aprile – egli lasciò «immediatamente» Parigi e si precipitò a Milano dove «non ho potuto vedere che queste stupende barricate». ¹⁷ Nella stessa lettera egli si diceva certo che l'ora della liberazione era suonata e che «ancora pochi anni forse pochi mesi e l'Italia sarà libera, una, repubblicana». ¹⁸ Accenti analoghi e anche più vibranti e bellicosi troviamo in altre lettere di questi stessi mesi. L'entusiasmo suscitato in lui dai moti del Quarantotto lo coinvolse non solo come uomo e come patriota, ma anche come artista. Rientrato da Milano a Parigi, egli scrisse nel luglio al Piave per proporgli un «soggetto italiano e libero», il «*Ferruccio* personaggio gigantesco, uno dei più grandi martiri della libertà italiana» tratto dal romanzo del Guerrazzi. ¹⁹ A scrivere il libretto non fu il Piave, ma il Cammarano, tuttavia l'opera non venne mai composta perché nell'aprile 1849, quando l'ondata rivoluzionaria stava ormai rifluendo, la censura napoletana ne vietò la rappresentazione «per la inopportunità del soggetto nelle attuali circostanze d'Italia». ²⁰ Nel frattempo però un'altra opera verdiana, anch'essa su libretto del Cammarano e anch'essa di soggetto esplicitamente patriottico – *La battaglia di Legnano* –, aveva trionfato nel gennaio 1849 a Roma.

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

¹⁶ *I copialettere* cit., p. 465.

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

¹⁸ Ivi.

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

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

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

Nell'ottobre 1848 l'inno era composto e Verdi lo inviò a Mazzini professandogli la sua «venerazione» e accompagnandolo con il seguente augurio: «Possa quest'inno, fra la musica del cannone, essere presto cantato nelle pianure lombarde». ²² Difficilmente però un vero mazziniano avrebbe acconsentito a prendere in considerazione la richiesta di scrivere un inno per quel Pio IX che il triumviro Mazzini costringerà all'esilio. Eppure è Verdi stesso a dirci che nello stesso torno di tempo egli si salvò «per miracolo» dall'accettare un siffatto incarico. ²³

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

Nella produzione operistica di Verdi dopo il 1849 non figurano più soggetti storico-patriottici. La sola eccezione è rappresentata dai *Vespri siciliani*, che peraltro vennero composti per Parigi nel 1855. *La battaglia di Legnano* continuò ad essere rappresentata, ma il suo titolo venne mutato in quello di *L'assedio di Arlem* e il Barbarossa venne trasformato nel duca d'Alba. Certo occorre tener conto dei rigori della censura, che si accanì contro due delle maggiori opere del maestro, il *Rigoletto* e *Un ballo in maschera*, ma sarebbe semplicistico attribuire a questo fattore esterno un mutamento che, come è generalmente riconosciuto, ebbe motivazioni interne. Il decennio di preparazione coincise infatti con un nuovo e più maturo ciclo della carriera artistica di un Verdi finalmente liberato dagli affanni e dagli assilli di quelli che egli definiva «gli anni di galera» e totalmente assorbito dal suo lavoro di compositore, di organizzatore e di regista delle sue opere. Gli sviluppi della situazione politica passavano pertanto in secondo piano e non troviamo infatti nei suoi carteggi editi riferimenti a eventi importanti quali il tentativo insurrezionale milanese del 6 febbraio 1853, la guerra di Crimea, la spedizione del Pisacane e l'attentato dell'Orsini del gennaio 1858 contro Napoleone III. Fu solo nel 1859, con l'inizio della Seconda guerra d'indipendenza, che l'interesse per la politica e per le sorti della causa nazionale tornò prepotentemente e repentinamente ad occupare la sua mente e il suo cuore. Salutò in Napoleone III «l'Uomo che ha promesso di liberar l'Italia da ogni straniero», ²⁶ espresse in una lettera alla contessa Maffei del luglio la sua indignazione per la pace di Villafranca ²⁷ e, avuta notizia della spedizione

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

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

²⁴ Ivi, p. 468.

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

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

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

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

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

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

A partire da questo momento l'atteggiamento di Verdi nei confronti delle vicende della vita politica italiana diviene sempre più disincantato, e solo gli eventi di maggior

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

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

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

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

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

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

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

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

Con l'avvento della sinistra al potere il disincanto tende gradualmente a trasformarsi in disgusto. Se egli aveva accolto con perplessità la «rivoluzione parlamentare» del 1876, la politica delle «mani nette» del Cairoli al Congresso di Berlino e la conseguente rinuncia a Tunisi suscitavano la sua indignazione al punto da dichiararsi convinto, come egli scriveva all'Arrivabene nel maggio 1881, che «i Sinistri distruggeranno l'Italia!».³⁹ In realtà anche in questo caso le critiche del maestro erano rivolte più agli uomini che la praticavano che alla politica da essi praticata. «Ho creduto – egli scriveva all'Arrivabene – e crederò sempre che sono gli uomini d'ingegno e di buon senso che han fatto camminare il mondo».⁴⁰ Ma di siffatti uomini egli non ne vedeva alcuno in nessuno degli schieramenti e partiti politici: «Tutto va bene... Bianco, Rosso, Verde, Giallo, Nero... ma un Uomo, un Uomo!».⁴¹ E ancor più crudamente: «Non v'è nulla a sperare per noi, quando i nostri uomini di Stato sono pettegoli e vani come la più meschina femminetta».⁴² Erano parole ingenerose perché quelle «femminette» stavano, pur nei loro limiti e con i loro compromessi, costruendo l'Italia.

Nei giudizi di Verdi sui governi succedutisi dopo il 1876 sono rintracciabili spunti ed accenti di tipo populistico come quando asserisce di considerare «meglio un rosso che un nero»⁴³ o come quando rimprovera ai governanti italiani, presi come sono dalle loro beghe interne, di trascurare la questione fondamentale, quella della miseria dilagante e del «pane da mangiare».⁴⁴ Non mancano però anche spunti e accenni di segno opposto, di tipo conservatore, se non reazionario. Verdi, che aveva avuto espressioni di condanna, se non di orrore, per la Comune di Parigi,⁴⁵ non mancò di manifestare la sua inquietudine e la sua preoccupazione quando negli anni della grande crisi agraria il Mantovano, con-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



Adolphe, Prosper Dérivis (il primo Zaccaria); per Verdi fu anche il primo Pagano (*Lombardi*). Dérivis (1808-1880) esordì all'Opéra (1831) nel *Moïse* di Rossini. Partecipò, tra le altre, alle prime esecuzioni de *La Juive* e di *Guido et Ginevra* di Halévy, degli *Huguenots* di Meyerbeer e di *Benvenuto Cellini* di Berlioz. Per Donizetti fu il primo Félix (*Les martyrs*) e il primo Prefetto (*Linda di Chamounix*).

finante con il suo Parmense, fu scosso da quell'ondata di scioperi agrari che va nota come il movimento «la boje» e che segnò l'inizio di quell'originale fenomeno storico che fu il movimento contadino italiano. Per contro egli conobbe «qualche elemento di entusiasmo» per la spedizione italiana in Eritrea del 1885,⁴⁶ ma anche in questo caso si trattò di un'emozione passeggera. Infine egli non mancò di esprimere la sua contrarietà all'introduzione del suffragio universale.⁴⁷

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

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

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

Giunto al termine di questa sommaria ricostruzione vorrei provarmi a spremere il succo. Mi pare superfluo, alla luce di quanto sono venuto esponendo, rilevare come il *cliché* di un Verdi 'vate' del Risorgimento o bardo italiano non trovi conferma nella sua biografia politica. Abbiamo infatti constatato come Verdi nutrì un interesse ridotto e intermittente, di natura essenzialmente emotiva per la politica e per le vicende della vita pubblica italiana prima e dopo l'Unità, e che il suo coinvolgimento (insisto su questo termine) in esse non andò oltre il livello di un naturale patriottismo o di un generico populismo. Ne conseguirebbe che l'analisi del pensiero (se esso esiste) e del

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

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

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

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

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

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

comportamento politico di Verdi è scarsamente o per nulla rilevante ai fini di una comprensione della sua personalità e della sua arte. Certo questa è una delle conclusioni possibili, ma sarebbe a mio avviso una conclusione parziale e inadeguata. Ritengo infatti che anche l'analisi del rapporto di Verdi con il suo tempo e il suo paese possa essere una spia per una miglior messa a fuoco della sua complessa personalità. Intendo dire che la concezione della politica di Verdi e la sua stessa partecipazione alla vita pubblica rispecchiano la sua concezione del mondo quale uomo e quale artista, ne sono, in un certo senso, l'altra faccia.

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

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

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

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

⁵⁴ Cfr. Ivi, II, pp. 358-361.

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



Un esempio dell'uso patriottico del cognome di Verdi. Da CARLO GATTI, *Verdi nelle immagini*, Milano, Garzanti, 1941.

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

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

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

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

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

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

Guido Paduano

La follia come conquista dei limiti dell'uomo*

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

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

Peraltro il fallimento dell'apoteosi investe Nabucco della pietà che tocca tutte le forme del dolore umano e le sue vittime, senza escluderne chi è vittima di se stesso. Inoltre, la follia che colpisce Nabucco come punizione divina ha l'effetto paradossale di avvicinarlo a quella realtà da cui lo aveva allontanato l'esaltazione cosciente e onnipotente, e diventa una dolorante esperienza negativa che assume come una conquista i limiti dell'uomo (*Nabucco* condivide questo paradosso col capolavoro shakespeariano che più affascinò Verdi, *Re Lear*, e il parallelo diventa inquietante se si considera

* Il saggio è tratto da GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, pp. 17-19. Il titolo è redazionale.

che in entrambe le opere si esprime attraverso le relazioni parentali, e attraverso un'antitesi specifica tra una filialità positiva e una negativa).

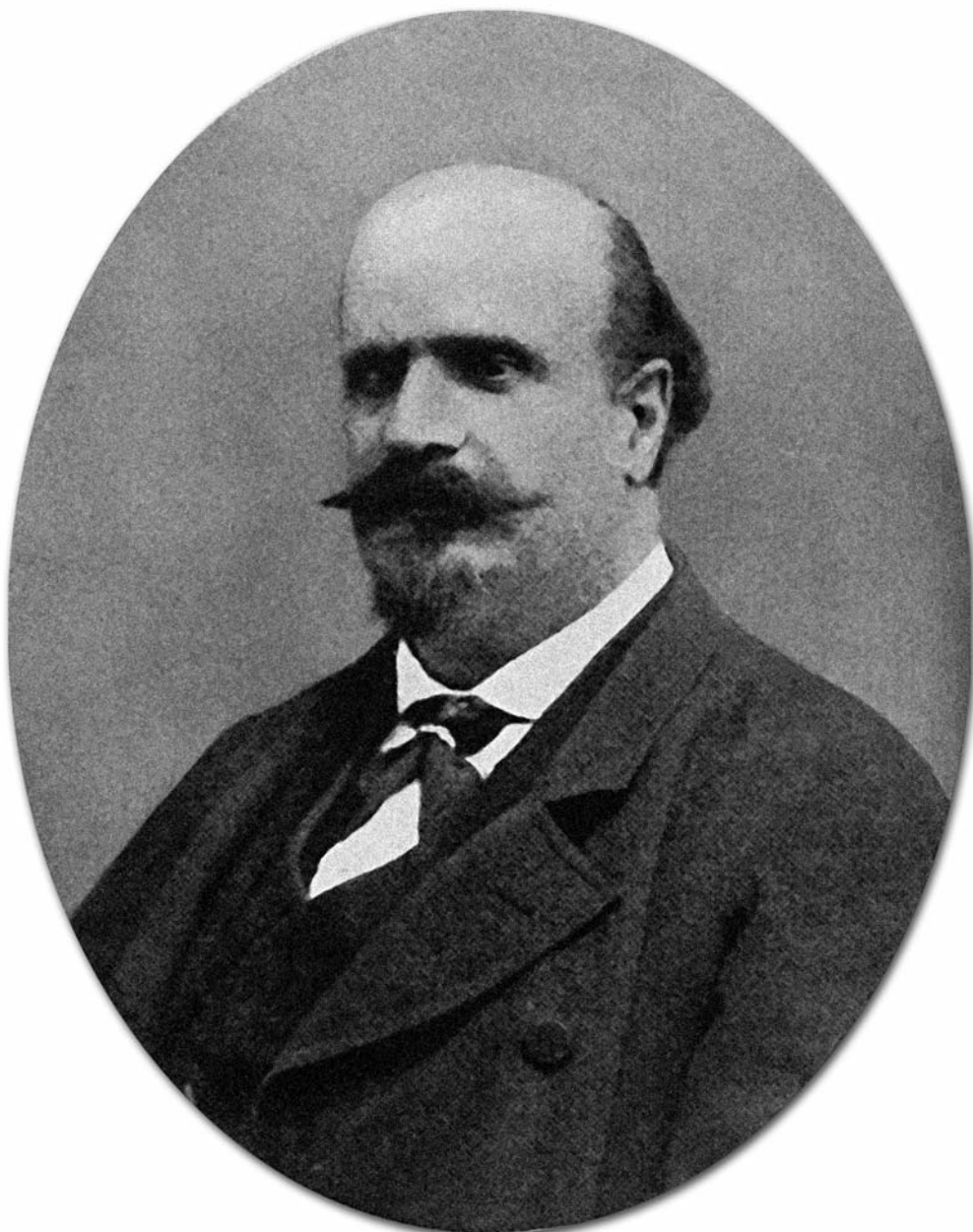
Gli incubi e le fobie di esautorazione espresse in «Chi mi toglie il regio scettro», non appartengono infatti all'interiorità, ma rappresentano il correlato di una volontà di potenza estranea e ostile, quella di Abigaille, che in essa riscatta il trauma dell'origine schiavile e la frustrazione dell'amore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

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

NABUCODONOSOR

Libretto di Temistocle Solera

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



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

Nabucodonosor, libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

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

Per quanto riguarda la musica, *Nabucodonosor* è stata una delle prime opere a venire pubblicata all'interno dell'edizione critica integrale delle opere di Verdi (*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi*), iniziata una ventina d'anni fa dalla casa musicale Ricordi e dalla University of Chicago Press. Pertanto per la individuazione delle varianti testuali e per l'analisi musicale della guida all'ascolto si è fatto ricorso all'edizione del-

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

la partitura a cura di Roger Parker e al relativo commento critico,² mentre per la redazione degli esempi musicali è stata impiegata la riduzione per canto e piano della medesima edizione critica.³ A tale volume si rimanda per una discussione scientifica delle singole varianti. Nella presente appendice si è scelto di riportare solo le differenze più significative; non si dà quindi conto dei semplici refusi presenti nel libretto, qui emendati sulla base della lezione presente in partitura, delle varianti ortografiche tra libretto e partitura, della punteggiatura, dei casi in cui per ragioni musicali il compositore ha ripetuto una o più parole o ha inserito delle esclamazioni all'inizio del verso («Oh», «Ah», ecc.), infine delle varianti che non alterano la struttura metrica del verso.

PARTE PRIMA		p. 61
PARTE SECONDA	<i>Scena prima</i>	p. 72
	<i>Scena III^a</i>	p. 74
PARTE TERZA	<i>Scena prima</i>	p. 82
	<i>Scena IV^a</i>	p. 87
PARTE QUARTA	<i>Scena prima</i>	p. 89
	<i>Scena III^a</i>	p. 92
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 95
	<i>Le voci</i>	p. 97

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

³ *Nabucodonosor*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica, Milano, Ricordi, © 1996. Nella guida le tonalità maggiori portano l'iniziale maiuscola (minuscola per le minori).

NABUCODONOSOR

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

PERSONAGGI

NABUCODONOSOR, *re di Babilonia*

ISMAELE, *nipote di Sedecia re di Gerusalemme*

ZACCARIA, *gran pontefice degli Ebrei*

ABIGAILLE, *schiaiva, creduta figlia primogenita di Nabucodonosor*

FENENA, *figlia di Nabucodonosor*

IL GRAN SACERDOTE *di Belo*

ABDALLO, *vecchio ufficiale del re di Babilonia*

ANNA, *sorella di Zaccaria*

CORO, Soldati babilonesi, Soldati ebrei, Leviti, Vergini ebee,

Donne babilonesi, Magi, Grandi del regno di Babilonia, Popolo ecc.

VOCI

Baritono

Tenore

Basso

Soprano

Soprano

Basso

Tenore

Soprano

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

NABUCODONOSOR

DRAMMA LIRICO

IN QUATTRO PARTI

DI

Temistocle Solera

DA RAPPRESENTARSI

NELL' I. R. TEATRO ALLA SCALA

IL CARNEVALE DEL 1842.



Milano

PER GASPARE TRUFFI

M.DCCC.XLII

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano: Giorgio Ronconi (Nabucodonosor), Corrado Miraglia (Ismaele), Prospero Derivis (Zaccaria), Giuseppina Strepponi (Abigaille), Giovannina Bellinzaghi (Fenena), Gaetano Rossi (Gran Sacerdote di Belo), Napoleone Marconi (Abdallo), Teresa Ruggeri (Anna); scene di Baldassarre Cavallotti. Il *Nabucco* fu rappresentato insieme con il ballo *Issipile ovvero La vendetta delle donne di Lenno* di Giovanni Galzerani.

PARTE PRIMA – Gerusalemme

Così ha detto il Signore:
«Ecco, io do questa città in mano del re
di Babilonia, egli l'arderà col fuoco».
*Geremia XXXII*¹

SCENA PRIMA

*Interno del tempio di Salomone.*¹

¹ Il riferimento biblico di Solera è inesatto; la citazione deriva infatti da *Geremia XXXIV, 2*, nella traduzione italiana della Bibbia di Giovanni Diodati (WGV, p. XXXI).

¹ La sinfonia, composta a quanto sembra su suggerimento del suocero e mentore di Verdi, Giovanni Barezzi, pochi giorni prima che l'opera andasse in scena, ricalca il modello delle sinfonie d'opera rossiniane in due tempi, con una prima parte lenta e una seconda più veloce, seguita da una *stretta* finale. Verdi ha tuttavia allargato in maniera inconsueta la prima parte, attraverso una falsa ripresa del motivo iniziale (es. 1) e l'impiego di un ulteriore tema lento (es. 3), conferendo così all'inizio della sinfonia una forma ABA'C. Nella sezione veloce ha seguito invece uno schema più tradizionale, con tanto di duplice *crescendo* e *stretta* finale in *Prestissimo*. Ad esclusione del primo tema, Verdi ha combinato fra loro in maniera piuttosto abile alcuni dei motivi principali dell'opera, presentando al pubblico, mentre il sipario è ancora abbassato, i principali personaggi ed eventi del dramma. Inoltre la combinazione di temi differenti in un unico brano evidenzia in maniera quasi plastica la sostanziale unità dell'opera, che sebbene presenti pagine più o meno riuscite (è la terza opera scritta da Verdi), colpisce proprio per la coerenza nella raffigurazione musicale dei personaggi e delle situazioni drammatiche. Malgrado non compaia in altre parti dell'opera il primo tema (*Andante* – e, La), affidato ai tromboni e al cimbasso, si riferisce chiaramente al popolo degli ebrei e alla loro preghiera, come lascia intendere lo stile di corale che ritornerà successivamente in «Immenso Jeovha»; il popolo ebraico è infatti nel *Nabucodonosor* un vero e proprio 'personaggio' collettivo, i cui destini si incrociano con quelli individuali dei protagonisti. Ciò sottolinea il carattere religioso di quest'opera, che si iscrive nella tradizione dell'«azione sacra» del *Mosè* di Rossini, come doveva risultare assai chiaro al pubblico milanese del 1842, almeno quanto il messaggio patriottico risorgimentale affidato al celeberrimo coro «Va pensiero».

ESEMPIO 1 (Sinfonia, bb. 1-4)

Sinfonia

Andante

[Trn.]
p maestosamente

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

ESEMPIO 2 (bb. 24-28)

Allegro

p [Ottini, Archi]

EBREI, LEVITI e VERGINI EBREE

TUTTI

Gli arredi festivi giù cadano infranti,²
il popol di Giuda di lutto s'ammant!

Ministro dell'ira del Nume sdegnato
il rege d'Assiria su noi già piombò!
Di barbare schiere l'atroce ululato
nel santo delùbro del Nume tuonò!

segue nota 1

Una breve ripresa dell'es. 1 (*Andante come prima*, bb. 51-53) introduce il secondo tema della parte lenta (*Andantino* – $\frac{3}{4}$, Fa), che altro non è se non una citazione appena modificata del coro «Va pensiero».

ESEMPIO 3 (bb. 54-58)

Andantino

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

ESEMPIO 4 (bb. 135-138)

[Allegro]

ESEMPIO 5 (bb. 154-162)

[Allegro]

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

² Secondo una prassi assai diffusa tra i librettisti dell'epoca, Solera ha dato dei titoli alle quattro «parti» – cioè agli atti – che formano il suo dramma, ponendo a mo' di motto citazioni del profeta Geremia e collocando dunque in una prospettiva biblica questa «azione sacra». Ciononostante la struttura drammatica non differisce dalle opere serie coeve di argomento profano, e presenta come quelle un gruppo ristretto di protagonisti (Nabucco, Abigaille, Fenena, Ismaele, Zaccaria) che formano una costellazione di relazioni basate sui legami a due: alla coppia di amanti (Fenena e Ismaele) si contrappone la coppia padre/figlia (Nabucco e Abigaille), che proiettano in una sfera privata il conflitto per il potere (Abigaille, rinnegando il padre adottivo, lo farà interdire) e che a loro volta sono legati individualmente da relazioni di contrasto con gli altri personaggi. Nabucco si oppone infatti a Zaccaria (l'uno rappresenta il potere politico, l'altro quello religioso), mentre Abigaille si oppone a Fenena, a cui in passato ha conteso l'amante (Ismaele) e a cui ora contende il trono. L'aspetto forse meno consueto, ma non eccezionale nel melodramma del tempo, è il ruolo relativamente modesto svolto dagli amanti Fenena e Ismaele, che sul piano musicale, come si vedrà meglio in seguito, pone i due personaggi in una posizione secondaria. Dal

LEVITI

I candidi veli, fanciulle, squarciate,³le supplici braccia gridando levate;
d'un labbro innocente la viva preghiera*segue nota 2*

punto di vista delle forme musicali, tuttavia, Verdi si è attenuto strettamente alla tradizione italiana dell'epoca. Ad eccezione del Terzetto della parte prima (n. 3) e della Preghiera di Zaccaria della seconda (n. 6), ciascuno dei restanti undici numeri vocali che compongono la partitura è organizzato secondo la cosiddetta «solita forma», basata su due sezioni principali, la prima più lenta (*cantabile*) e la seconda più veloce (*stretta* o *cabaletta*), intervallate da una sezione di transizione (*tempo di mezzo*) e a volte precedute da una sezione introduttiva (una «scena» o un coro, oppure entrambi, seguita non obbligatoriamente da un *tempo d'attacco*). Il coro del n. 1 «Gli arredi festivi» è dunque concepito come vera e propria «introduzione» del numero successivo. Il brano si apre con un motivo agitato (fanfara di ottoni ed archi), che ben raffigura lo stato di sgomento degli ebrei oramai sul punto di soccombere all'esercito assiro:

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

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

ESEMPIO 7 (bb. 17-20)

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

ESEMPIO 8 (bb. 46-53)

è grato profumo *che sale*ⁱⁱ al Signor.
Pregate, fanciulle!... *Per voi della fiera*
*nemica falange sia nullo*ⁱⁱⁱ il furor!

(*Tutti si prostrano a terra*)

VERGINI

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

TUTTI

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

(*Si alzano*)

SCENA II^a

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

ZACCARIA

Sperate, o figli! Iddio⁴
del suo poter die' segno;
Ei trasse in poter mio
un prezioso pegno;
(*Additando Fenena*)
del re nemico prole,
pace apportar ci può.

TUTTI

Di lieto giorno un sole
forse per noi spuntò!

ZACCARIA

Freno al timor! V'affidi
d'Iddio l'eterna aita;
d'Egitto là sui lidi⁵
Egli a Mosè die' vita;
di Gedeone i cento

ⁱⁱ «dolce profumo gradito».

ⁱⁱⁱ «In voi della fiera / falange nemica s'acqueti».

⁴ L'arrivo di Zaccaria, che tiene per mano Fenena, figlia di Nabucco, con la speranza che attraverso di lei si possa mediare la pace con gli invasori, dà inizio al secondo numero dell'opera (n. 2. «Recitativo e Cavatina Zaccaria»), nella quale si inserisce il coro con alcuni interventi sporadici. Il recitativo del Grande Pontefice, con i suoi ampi salti di ottava discendenti e le stentoree note ribattute, ci presenta un personaggio austero e autorevole, che svolgerà un ruolo chiave nell'azione e che prelude alle figure di 'grandi vecchi' del teatro verdiano degli anni maturi, dal Grande Inquisitore di *Don Carlos* a Fiesco di *Simon Boccanegra*. Il fatto che Verdi avesse a disposizione per la prima milanese il celebre Prosper Dérivis, uno dei pochi grandi bassi francesi dell'Ottocento, è probabilmente la ragione per cui la parte di Zaccaria va ben al di là delle capacità vocali di un normale basso dell'epoca.

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

ESEMPIO 9 (n. 2, bb. 28-31)

Andante maestoso

Zaccaria

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

p [Cor., Archi]

invitti Ei rese un di...
Chi nell'estremo evento
fidando in Lui perì?

LEVITI

Qual rumore?...^{IV}

SCENA III^aISMAELE *con alcuni guerrieri ebrei e detti*

ISMAELE

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

TUTTI

Pria la vita...

ZACCARIA

Forse fine
porrà^V il cielo all'empio ardire;
di Sion sulle rovine
lo stranier non poserà.

Questa^{VI} prima fra le assire
a te fido.
(*Consegnando Fenena ad Ismaele*)

TUTTI

Oh Dio pietà!

ZACCARIA

Come notte a sol fulgente,⁷
come polve in preda al vento,
sparirai nel gran cimento,
dio di Belo menzogner.
Tu d'Abramo Iddio possente
a pugar con noi discendi,
ne' tuoi servi un soffio accendi
che *dia^{VII}* morte allo stranier.^{VIII}

SCENA IV^a

ISMAELE, FENENA

ISMAELE

Fenena!!... O mia diletta!⁸

^{IV} «Oh quai gridi!».

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

^V «vorrà».

^{VI} «Quella».

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

ESEMPIO 10 (bb. 99-103)

^{VII} «sia».

^{VIII} Aggiunto il successivo intervento del coro, su alcuni versi di Zaccaria.

⁸ Zaccaria ha affidato Fenena a Ismaele, affinché la tenga in ostaggio e l'offra a Nabucco in cambio della ritirata da Gerusalemme. Rimasti soli, i due amanti si scambiano alcune battute, attraverso le quali forniscono al pub-

FENENA

Nel dì della vendetta
chi mai d'amor parlò?

ISMAELE

Misera! oh come
più bella or fulgi agli occhi miei d'allora
che in Babilonia ambasciator di Giuda
io venni! – Me traevi
dalla prigion con tuo grave periglio,
né ti commosse l'invido e crudele
vigilar di tua suora,
che me d'amor furente
perseguì!...

FENENA

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

ISMAELE

Ma schiuderti cammino
io voglio a libertà!

FENENA

Misero!... Infrangi
ora un sacro dover!

ISMAELE

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

SCENA V^a

(Mentre Ismaele fa per aprire una porta segreta, entra colla spada in mano Abigaille, seguita da alcuni guerrieri babilonesi celati in ebraiche vesti)

ABIGAILLE

Guerrieri, è preso il tempio!...

FENENA e ISMAELE (atterriti)

Abigaille!...

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

Prode guerrier!... d'amore⁹
conosci tu sol l'armi?

(A Fenena)

D'assira donna in core
empia tal fiamma or parmi!
Qual Dio vi salva?... talamo
la tomba a voi sarà...

segue nota 8

blico un breve ragguglio sugli eventi che preludono al dramma (n. 3. «Recitativo e terzettino»). Così come per amore Fenena liberò un tempo Ismaele, ambasciatore degli ebrei a Babilonia e fatto prigioniero da Nabucco, allo stesso modo ora Ismaele vuole liberare l'amata, infrangendo le consegne dategli dal Pontefice. Sebbene il breve recitativo abbia essenzialmente una funzione extramusicale, come spiegazione al pubblico dell'origine dell'amore tra i due giovani (metti una giovane principessa assira a fianco di un giovane aristocratico ebreo e l'amore sboccia immediato, almeno così accadeva all'epoca dell'antica Babilonia), Verdi non perde l'occasione per caratterizzare musicalmente Ismaele, forse la figura più scialba del dramma e a cui compete una parte musicale relativamente modesta, ma che qui ci appare con tutti gli attributi di tenore romantico dolce e appassionato.

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

Andante
cantabile

Ismaele

Mi-se-ra! oh co-me più bel-la or ful-gi a-gli oc-chi miei d'al-lo-ra

Andante
a tempo

[Archi]

⁹ L'idillio e il tentativo di fuga dei due innamorati viene presto sventato dall'arrivo di Abigaille, una Amneris *ante-litteram*, che come la sorella maggiore ha una spiccata propensione all'inganno e al comando. Dopo essere entrata con la frode nel Tempio di Gerusalemme, travestita da ebrea e accompagnata da guerrieri assiri, il suo pri-

Di mia vendetta il fulmine
 su voi sospeso è già!
 (Dopo breve pausa s'avvicina ad Ismaele e gli dice
 sottovoce)^{IX}

Io t'amava!... Il regno, il core¹⁰
 pel tuo core io dato avrei!
 Una furia è quest'amore,
 vita o morte ei ti può dar.

segue nota 9

mo 'gesto' vocale è un'imperiosa caduta d'ottava («Guerrieri è preso il tempio!..», Mi₄-Mi₃), seguita da un breve inciso melodico nel registro grave, dal carattere apparentemente dolce e sensuale, ma che nasconde in realtà una cinica determinazione a vendicarsi di colui che non ha corrisposto al suo amore e della donna che glielo ha sottratto (es. 12). Trent'anni più tardi la figlia del Faraone avrà senz'altro più classe e raffinatezza nell'ammantarsi di dolci volute melodiche per coprire di fronte al prossimo il proprio animo spietato, ma avrà imparato l'arte sottile della tortura psicologica e del piacere della vendetta proprio dalla più rozza e immediata sorella assira.

ESEMPIO 12 (bb. 53-56)

[Lento] ad libitum

Abigaille

Pro - de guer - rier! d'a - mo-re co-no-sci tu sol l'ar-mi?

[Lento]

p [Archi]

[Legni, Cor.]

^{IX} Didascalia variata: «dopo breve pausa prende per mano Ismaele e gli dice».

¹⁰ Che Abigaille sia senz'ombra di dubbio il personaggio che maggiormente ha acceso la fantasia musicale di Verdi – e per un caso del destino ad interpretare quel ruolo per la prima volta fu proprio la sua futura moglie Giuseppina Strepponi, già avviata nel 1842 al declino vocale ma dotata di eccellenti doti d'attrice – risulta quanto mai chiaro dal trattamento che riceve la sua parte in questo terzettino. Dopo una lunga cadenza vocale alla fine del recitativo, che sembra una materializzazione musicale del fulmine con cui minaccia di vendicarsi dei due amanti, Abigaille dà inizio al *cantabile* (*Andante* – e, Do). A parlare è ora la donna innamorata, che è ancora disposta a barattare la libertà degli ebrei per l'amore di Ismaele (es. 13). Certo, alcune colorature vocali ci ricordano che per Abigaille l'amore è una questione politica prima ancora che di cuore, e che può essere usato come merce di scambio in un negoziato di pace internazionale; eppure i suoi accenti, almeno all'inizio, sono sinceri, e la sua dichiarazione d'amore di fronte alla rivale, ancora avvinta ad Ismaele nel tentativo di fuga, ha un che di commovente, quasi di supplichevole, che per un attimo ci rende simpatica questa donna, a cui forse la posizione sociale ha fatto dimenticare che l'amore non si estorce col ricatto.

ESEMPIO 13 (bb. 84-88)

Andante

Abigaille

Io t'a-ma - va!.. Il regno e il co - re pel tuo co - re io da-to a-vre - il

Andante

p [Archi]

Ismaele risponde riprendendo la melodia di Abigaille, inficiando in parte l'effetto d'effusione amorosa che abbiamo appena visto. Probabilmente ciò è dovuto all'inesperienza di Verdi, che ha preferito attenersi alla tradizionale simmetria dei duetti e terzetti italiani del tempo piuttosto che affidare un tema nuovo a Ismaele. Tuttavia, non appena anche Fenena inizia a cantare, la sua tenera melodia cullante della ragazza, dalla forma arcuata e infarcita di sospiranti seconde discendenti (es. 14), ci rivela nuovamente come il compositore sia già perfetta-

Ah se m'ami, ti potrei
col^x tuo popol salvar!

ISMAELE

No!... la vita io t'abbandono,
ma il mio core nol poss'io;
di mia sorte io lieto sono,^{xi}
io per me non so tremar.
Sol^{xii} ti possa il pianto mio
pel mio popolo parlar!

FENENA

Già t'invoco, già ti sento,
Dio verace d'Israello;
non per me nel fier cimento
ti commova il mio pregar,
sol^{xiii} proteggi il mio fratello,
e me dannà a lagrimar!

SCENA VI^a

(Donne, uomini ebrei, Leviti, guerrieri che a parte a parte entrano nel tempio non abbadando ai suddetti, indi Zaccaria ed Anna)

DONNE^{xiv}

Lo vedeste?... Fulminando¹¹
egli irrompe nella folta!

VECCHI

Sanguinoso ergendo il brando
egli giunge a questa volta!

LEVITI (*che sorvengono*)

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

DONNE

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

TUTTI

Oh felice chi morì
pria che fosse questo dì!

GUERRIERI (*disarmati*)

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

segue nota 10

mente in grado di caratterizzare in maniera efficacissima con poche battute musicali la psicologia di un personaggio. Fenena è la ragazza casta e rassegnata al sacrificio che amavano gli autori romantici, pronta a ricercare nell'aldilà quella felicità che le viene negata nella vita terrena.

ESEMPIO 14 (bb. 104-108)

Fenena

già t'in-vo-co, già ti sen-to Dio ve-ra-ce d'I-sra-el-lo;

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

^x «ancor potrei / il».

^{xi} «lieto or sono».

^{xii} «Ma».

^{xiii} «oh».

^{xiv} Didascalia aggiunta: «*entrando precipitosamente*».

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

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

Donne

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

ZACCARIA (*entrando precipitoso*)

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

TUTTI

Ahi sventura! chi difende
ora il tempio del Signor?

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

Viva Nabucco!

VOCI (*nell'interno*)

Viva!

ZACCARIA

Chi passo^{xv} agl'empi apriva!¹²

ISMAELE (*additando i Babilonesi travestiti*)

Mentita veste!...

ABIGAILLE

È vano

l'orgoglio... il re s'avanza!

SCENA VII^a

(*Irrompono nel tempio e si spargono per tutta la scena i guerrieri Babilonesi. Nabucodonosor presenta sul limitare del tempio a cavallo*)

ZACCARIA

Che tenti?... Oh trema, insano!¹³
(*Opponendosi a Nabucco*)

Questa è di Dio la stanza!

NABUCCO

Di Dio che parli?

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

Pria

che tu profani il tempio,
della tua figlia scempio
questo pugnale farà!

NABUCCO (*scende da cavallo*)

(Si finga, e l'ira mia
più forte scoppierà.)

(Tremin gl'insani – del mio furore...¹⁴

vittime tutti – cadranno omai!

In mar di sangue – fra pianti e lai

l'empia Sionne – scorrer dovrà!)

FENENA

Padre, pietade – ti parli al core!...

Vicina a morte – per te qui sono!...

^{xv} «Chi il passo».

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

ESEMPIO 16 (bb. 76-80)



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

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

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

Sugli infelici – scenda il perdono,
e la tua figlia – salva sarà!

ABIGAILLE

(L'impeto acqueta – del mio furore
nuova speranza – che a me risplende,
colei che il solo – mio ben contende,
sacra a vendetta – forse cadrà!)

ZACCARIA, ISMAELE, ANNA, EBREI

(Tu che a tuo senno – de' regi il core
volgi o gran Nume – soccorri a noi!
China lo sguardo – sui figli tuoi,
che a rie catene – s'apprestan già!)

NABUCCO

O vinti, il capo a terra!¹⁵
Il vincitor son io...
Ben l'ho chiamato in guerra
ma venne il vostro Dio?
Tema ha di me, – resistermi,
stolti, chi mai potrà?

ZACCARIA

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

NABUCCO

Ferma!...

ZACCARIA (*per ferire*)

No pèra!...

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

Misera,

l'amor ti salverà!

NABUCCO (*con gioia feroce*)

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

segue nota 14

ESEMPIO 17 (bb. 169-172)

Andante

Nabucco

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

Andante

[Archi] *p* [+ Legni]

[Cor.]

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

¹⁵ Un breve *tempo di mezzo* (*Allegro - e*) rimette in moto l'azione. Nabucco minaccia chi non si sottomette al suo potere, Zaccaria gli risponde per le rime minacciando di uccidere Fenena, Ismaele infine riesce a liberare la ragazza, che corre nelle braccia del padre. Il tutto è accompagnato da figure d'accompagnamento tradizionali, che solo le repentine modulazioni riescono a rendere meno noiose.

^{xvi} Didascalia variata: «*Ismaele ferma improvvisamente il pugnale e Fenena corre nelle braccia del padre*».

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

Delle madri invano il petto
scudo ai pàrgoli sarà.

ABIGAILLE

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

FENENA, ANNA, ISMAELE

Sciagurato, ardente affetto
sul suo/mio ciglio un velo stese!

Ah l'amor che sì lo/mi acese
lui/me d'obbrobrio coprirà!
Deh non venga maledetto
l'infelice, per pietà!

ZACCARIA ed EBREI

Dalle genti *sii*^{XVII} rejeito,
dei^{XVIII} fratelli traditore!
Il tuo nome desti orrore,
sia^{XIX} l'obbrobrio d'ogni età!
«Oh fuggite il maledetto»,
terra e cielo griderà!

segue nota 16

ESEMPIO 18 (bb. 258-261)

Nabucco

Presto (con gioia feroce)

Mio fu - ror, non più co - stret-to

Presto

mf [Archi]

XVII «sei».

XVIII «di».

XIX «fia».

PARTE SECONDA – L'Empio

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

SCENA PRIMA

Appartamenti nella Reggia.

ABIGAILLE (*esce con impeto, avendo una carta fra le mani*)

Ben io t'invenni, o fatal scritto!... in seno¹⁷
mal ti celava il rege, onde a me fosse

di scorno!... Prole Abigail di schiavi!
Ebben!... sia tale! Di Nabucco figlia,
qual l'Assiro mi crede,
che sono io qui?... peggior che schiava! Il trono
affida il rege alla minor Fenena,
mentr'ei fra l'armi a sterminar Giudea
l'animo intende!... Me gli amori altrui
invia dal campo a qui mirar!... Oh iniqui
tutti, e più folli ancor!... d'Abigaille
mal conoscete il core...
Su tutti il mio furore
piombar vedrete!... Ah sì! cada Fenena...
Il finto padre!... il regno!...
Su me stessa rovina, o fatal sdegno! —

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

ESEMPIO 19 (n. 5, bb. 1-7)

Allegro

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

ESEMPIO 20 (bb. 69-78)

Abigaille

Ah sì! ca-da Fe - ne - na!... il fin - to pa - dre!... il re - gno!... Su me
Re bemolle — Re — Mi bemolle Mi —

stes - sa ro - vi - - na, o fa - tal sde - - - - gno!
Fa — Si7 dim. — Do —

Anch'io dischiuso un giorno¹⁸
 ebbi alla gioja il core;
 tutto parlarmi intorno
 udia di santo amore;
 piangeva all'altrui pianto,
 soffria degli altri al duol.
 Chi del perduto incanto
 mi torna un giorno sol?

SCENA II^a

IL GRAN SACERDOTE di Belo, Magi, Grandi del Regno,
 e detta

ABIGAILLE

Chi s'avanza?¹⁹

GRAN SACERDOTE (*agitato*)

Orrenda scena

s'è mostrata agli occhi miei!

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

ESEMPIO 21 (bb. 91-94)

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

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

ESEMPIO 22 (bb. 103-106)

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

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

ESEMPIO 23 (bb. 120-121)

Allegro mosso
 [Archi] *p*

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

ABIGAILLE

Oh! che narri?...

GRAN SACERDOTE

Empia è Fenena,

manda liberi gli Ebrei;
 questa turba maledetta
 chi frenare omai potrà?

Il potere a te s'aspetta...

ABIGAILLE (*vivamente*)

Come?

GRAN SACERDOTE e CORO

Il tutto è pronto già.

Noi già sparso abbiamo fama
 come il re cadesse in guerra...

te regina il popol chiama
 a salvar l'assiria terra.

Solo un passo...è tua la sorte!

Abbi cor!...

ABIGAILLE (*al Gran Sacerdote*)Son teco!^{xx} ... Va.

Oh fedel!... di te men forte
 questa donna non sarà!

Salgo già del trono aurato²⁰

lo sgabello insanguinato,
 ben saprà la mia vendetta
 da quel seggio fulminar.

Che lo scettro a me s'aspetta

tutti i popoli vedranno!...

Regie figlie qui verranno

l'umil schiava a supplicar.

GRAN SACERDOTE e CORO

E di Belo la vendetta

con la tua saprà tuonar.

SCENA III^a

Sala nella reggia che risponde nel fondo ad altre sale; a destra una porta che conduce ad una galleria, a sinistra altra porta che comunica cogli appartamenti della Reggente.

(È la sera. La sala è illuminata da una lampada. Zaccaria esce con un Levita che porta la tavola della Legge)

ZACCARIA

Vieni, o Levita!... Il santo²¹

codice reca! Di novel portento

me vuol ministro Iddio!... Me servo manda,

per gloria d'Israele,

le tenebre a squarciar d'un'infedele.

^{xx} «tua».

²⁰ Dopo un breve recitativo alla fine del coro, col quale termina questa sezione centrale dell'aria, Abigaille attacca la *stretta* (*Meno mosso* – Do), basata su un tema abbastanza convenzionale (es. 24) e con la presenza dei *pertichini* del coro, tuttavia caratterizzata ancora una volta dal virtuosismo vocale della primadonna, e da un autentico furore ritmico. Nella cadenza finale Abigaille ripete la caduta di due ottave Do₅-Do₄ del recitativo sulla parola «supplicar», fornendo nuovamente un'immagine sonora della sua alterigia rivolta a Fenena.

ESEMPIO 24 (bb. 178-181)

²¹ Nelle opere giovanili di Verdi raramente il colore orchestrale viene impiegato in maniera peculiare. Di solito il compositore si attiene alle convenzioni dell'epoca, che prevedono ad esempio l'uso dell'arpa per accompagnare il canto di giovani fanciulle (in tal senso viene impiegata infatti nel n. 1 quando cantano le vergini ebre) o di

Tu sul labbro de' veggenti²²
fulminasti, o sommo Iddio!
All'Assiria in forti accenti
parla or tu col labbro mio!
E di canti a te sacriati

ogni tempio *eccheggerà*;^{XXI}
sopra gl'idoli spezzati
la tua Legge sorgerà.
(Entra col Levita negli appartamenti di Fenena)

segue nota 21

ottoni in presenza di personaggi regali; difficilmente nelle opere italiane di primo Ottocento si trova quella raffinatezza di impasti timbrici che caratterizza le opere francesi o tedesche coeve, e che a partire dagli anni Cinquanta diverrà uno degli elementi caratteristici della strumentazione verdiana. Nel recitativo che precede la preghiera di Zaccaria (n. 6. «Recitativo e Preghiera»), Verdi offre pertanto un primo esempio della sua sensibilità per il colore orchestrale. Il recitativo è infatti introdotto da un motivo affidato unicamente a sei violoncelli divisi, che evocano l'atmosfera intima e raccolta della preghiera del Grande Pontefice.

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

(Andante)

[6 Vc.]

²² La preghiera di Zaccaria (*Andante* – c, Sol) non ha la forma tradizionale del *cantabile*, bensì si presenta come una sorta di arioso, accompagnato da un raffinato contrappunto dei violoncelli:

ESEMPIO 26 (bb. 32-35)

Andante
tutto sottovoce

Zaccaria

Tu sul lab - bro de' veg - gen - ti

Andante [Vc. 1]

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

ESEMPIO 27 (bb. 44-47)

Zaccaria

E di can - ti, e di can - ti a te sa - cra - ti

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

^{XXI} «suonerà».

SCENA IV^a

(Leviti, che vengono cautamente dalla porta a destra, indi Ismaele che si presenta dal fondo)

I.

Che si vuol?

II.

Chi mai ci chiama,²³
chi ne invita^{xxii} in dubbio loco?...

ISMAELE

Il Pontefice vi brama...

LEVITI

Ismael!!!

ISMAELE

Fratelli!

TUTTI

Orror!!!

Fuggi!... va!

ISMAELE

Pietade invoco!

LEVITI

Maledetto dal Signor!

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

²³ Uno dei tratti distintivi delle opere giovanili di Verdi, e di Nabucco in particolare, sono i forti contrasti espressivi, che conferiscono una monumentalità drammatica all'azione. È questo il caso del n. 7. «Coro di Leviti» che segue la preghiera di Zaccaria, introdotto da un vero e proprio recitativo (*Grave* – e, mi) accompagnato dai soli archi.

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

Grave I Leviti entrano cautamente dalla parte a destra

The musical score is for the beginning of the 'Coro di Leviti' in Nabucco. It is in 2/4 time and marked 'Grave'. The score is for strings and includes dynamics such as piano (p), fortissimo (ff), and markings for 'Archi', 'pizz.', and 'arco'. The tempo is marked 'Grave' and the instruction is 'I Leviti entrano cautamente dalla parte a destra'.

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

^{xxii} «or di notte».

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

ISMAELE (*con disperazione*)

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

SCENA V^aFENENA, ANNA, ZACCARIA *ed il LEVITA che porta la tavola della Legge*

ANNA

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

LEVITA, ISMAELE, ZACCARIA

Oh che narri!...

ZACCARIA

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

SCENA VI^a*Il vecchio ABDALLO, tutto affannoso, e detti*

ABDALLO

Donna regal!²⁵ Deh fuggi!... infausto grido
sorge *che* annuncia del mio re la morte!

FENENA

Oh padre!...

ABDALLO

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

FENENA

A che più tardo?...
Io qui star non mi deggio!... in mezzo agli empi
ribelli correrò...

TUTTI

Ferma! Oh sventura!

segue nota 24

ESEMPIO 29 (bb. 39-43)

(con disperazione)

Ismaele

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

[Legni, V.ni]

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

xxiii «furore».

xxiv «Oh».

xxv Aggiunta: «FENENA / Ma qual sorge tumulto! / ISMAELE, ZACCARIA e LEVITI / Oh! ciel! che fia!».

²⁵ L'ingresso di Fenena dà inizio al n. 8. «Finale Seconda Parte». Il *tempo d'attacco* (*Allegro agitato* – c, si) è caratterizzato dalle terzine degli archi e dal ritmo puntato dei fiati, che accompagnano ininterrottamente, come in un parlante, il recitativo delle parti vocali.

SCENA VII^a

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

GRAN SACERDOTE

Gloria ad Abigaille!

Morte agli Ebrei!

ABIGAILLE (*a Fenena*)

Quella corona or rendi!

FENENA

Pria morirò...

SCENA VIII^a

NABUCODONOSOR (*aprendosi co' suoi guerrieri la via in mezzo allo scompiglio, si getta fra Abigaille e Fenena; prende la corona, e postasela in fronte dice ad Abigaille*)^{xxvi}

Dal capo mio la prendi!

(*Terrore generale*)

TUTTI

S'appressan gl'istanti²⁶

d'un'ira fatale;

sui muti sembianti

già piomba il terror!

segue nota 25

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

Allegro agitato

Fenena

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

[Legni, Cor.]

p [Archi]

^{xxvi} Didascalia variata: «NABUCCO *il quale si è aperta la via in mezzo allo scompiglio si getta fra Abigaille e Fenena; prende la corona e postasela in fronte grida ad Abigaille*».

²⁶ L'arrivo di Nabucco getta ulteriore scompiglio in una scena già sufficientemente agitata. Il re, creduto morto, non solo si presenta vivo e vegeto, ma si frappone tra le due sorellastre che si stanno contendendo la corona, mettendosela a sua volta sul proprio capo. Tutto ciò avviene molto rapidamente e solo grazie alla coerenza musicale, garantita in primo luogo dal persistente accompagnamento di terzine, lo spettatore non ha l'impressione di un'azione confusa e affrettata. Dopo che Nabucco si è rimpossessato della corona regale ha inizio il cantabile (*Andantino* – $\frac{3}{4}$, Sib), con il re che canta per primo un tema (es. 31), ripreso poi da tutti i personaggi e dal coro. Grazie a questo procedimento musicale, che espone in forma di canone sempre lo stesso tema, il pubblico percepisce nettamente non solo il clima di stupore generale provocato dall'arrivo di Nabucco, ma riceve anche un'immagine plastica del re, il quale, intonando per primo il soggetto del canone, ha letteralmente ripreso in mano le redini del potere.

ESEMPIO 31 (bb. 65-69)

Andantino

Nabucco

sottovoce e cupo

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

Andantino

[Archi] *pp*

Le folgori intorno
già schiudono l'ale!...
apprestano un giorno
di lutto e squallor!

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

FENENA (*atterrita*)
Cielo!

GRAN SACERDOTE
Che intesi!...

ZACCARIA, ANNA, EBREI
Ahi stolto!...

ABDALLO
Nabucco viva!

NABUCCO
Il volto

a terra omai chinate,
me Nume, me adorate!

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

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

FENENA
Ebreia con lor morrò.

NABUCCO (*furibondo*)
Tu menti!... O iniqua, pròstrati
al simulacro mio!

FENENA
No!... sono^{xxviii} Ebreia!

MABUCCO (*prendendola per il braccio*)
Giù!... pròstrati!...
Non son più Re, son Dio!²⁸

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

^{xxvii} «a piè del simulacro / quel vecchio omai si guidi».

^{xxviii} «No!... Io sono».

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

ESEMPIO 32 (bb. 179-185)

a piacere prendendola pel braccio Il fulmine scoppia vicino al Re.

Nabucco

Giù!.. pro-strati... non son più re, son Dio!!

ff

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

TUTTI

Oh come il cielo vindice
l'audace fulminò!

NABUCCO

Chi mi toglie il regio scetto?...²⁹
Qual m'incalza orrendo spetto!...

Chi pel crine ohimè m'afferra?
Chi mi stringe?... chi m'atterra? —
O mia figlia!... e tu puranco
non soccorri al debil fianco?...
Ah fantasmi ho sol presenti...
hanno acciar di fiamme ardenti!
È di sangue il ciel vermiglio,
sul mio capo si versò!
Ah perché, perché *sul*^{XXX} ciglio³⁰
una lagrima spuntò?
Chi mi regge?... io manco!...

segue nota 28

Nabucodonosor pare sospinto da una forza soprannaturale, stravolge gli occhi,



^{XXIX} Didascalia variata: «Il fulmine scoppia vicino al re; Nabucco pare sospinto da una forza soprannaturale; stravolge gli occhi, e la follia appare in tutti i suoi lineamenti. A tanto scompiglio succede un profondo silenzio».

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

ESEMPIO 33 (bb. 204-207)

^{XXX} «dal».

³⁰ Un rapido sguardo alla struttura metrica del libretto può aiutare a comprendere l'originalità della scelta di Verdi: anziché una coppia di quartine, Nabucco pronuncia qui tre quartine di ottonari e un emistichio di un'ul-

ZACCARIA

ha punito il vantator!

Il Cielo

ABIGAILLE (*raccogliendo la corona caduta dal capo di Nabucodonosor*)Ma del popolo di Belo
non fia spento lo splendor!*segue nota 30*

teriore quartina, completata da Zaccaria e Abigaille. Il popolo, che pure è presente, tace, sebbene ci aspetteremo di sentirlo cantare nella volta; mentre il testo affidato al Grande Pontefice e Abigaille non può essere pronunciato fino a quando Nabucco non ha terminato la sua parte; in altri termini, neppure esso può essere impiegato nella volta, prima della ripresa del motivo della *cabaletta*, e difatti viene reso con sole due battute di recitativo alla fine del brano. Sebbene dunque la scena sia gremita di personaggi principali e comparse, nessuno praticamente interviene fino alla fine del brano, lasciando gli onori della ribalta al re. Le sorprese non sono finite: ciò che appariva come il tema della *cabaletta* (es. 33) risulta essere invece solo una sua introduzione. La *cabaletta* vera e propria inizia infatti solo a b. 215 (es. 34), è in un tempo lento (*Andante*), in una nuova tonalità (La \flat) e ha la seconda parte, che viene variata nella ripresa, in un tempo più veloce (*Allegro come prima*).

ESEMPIO 34 (bb. 215-217)

The musical score for Nabucco, Example 34 (bb. 215-217), is presented in a two-staff format. The top staff is the vocal line for Nabucco, written in bass clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The tempo markings are 'Andante espressivo' and 'Adagio'. The lyrics are 'Oh! mia figlia! e tu, e tu pur anco'. The bottom staff is the piano accompaniment, also in bass clef with the same key signature and time signature. It starts with 'Andante' and 'ppp dolcissimo secondando il canto'. The piano part includes a section for 'Cor., Archi'.

Solo la follia di Nabucco può giustificare un simile scardinamento delle convenzioni formali, che sono ridotte ormai a una semplice impalcatura sulla quale il compositore costruisce liberamente la sua musica, facendola aderire il più possibile al dramma. Che tutto ciò sia il lavoro di un giovane esordiente, che non poteva certo far leva sul suo nome per prendersi delle libertà formali, dimostra non solo la determinazione di Verdi nel porre le ragioni del dramma davanti a tutto, ma anche come le cause del successo di *Nabucco* non possono essere cercate solo nel clima politico del tempo e nel sentimento patriottico che suscita «Va pensiero», bensì risiedono nell'originalità e nell'efficacia delle soluzioni drammatico musicali.

PARTE TERZA – *La profezia*

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

SCENA PRIMA

Orti pensili.

*(Abigaille è sul trono. I Magi, i Grandi sono assisi a
di lei piedi; vicino all'ara ove s'erge la statua d'oro
di Belo sta coi seguaci il Gran Sacerdote. Donne ba-
bilonesi, popolo e soldati)*³¹

CORO

È l'Assiria una regina,³²
pari a Bel potente in terra;
porta ovunque la ruina
se stranier la chiama in guerra:
or di pace fra i contenti,
giusto^{xxxii} premio del valor,
scorrerà suoi di ridenti
nella gioja e nell'amor.

GRAN SACERDOTE

Eccelsa donna, che d'Assiria il fato³³
reggi, le preci ascolta
de' fidi tuoi! – Di Giuda gli empi figli

^{xxxI} Il riferimento biblico di Solera è errato: la citazione deriva infatti da *Geremia* L, 39.

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

³² Come compete a tutti i monarchi orientali, anche Abigaille ama farsi adulare dal suo popolo, che in un breve coro, dal carattere curiosamente di marceretta (n. 9. «Introduzione Parte Terza». *Allegro marziale* – e, Re), intesse le lodi a Belo, il cui culto è stato appena ristabilito dalla regina.

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

[Allegro marziale]

[Coro] È l'As - si - ria u - na re - gi - na,
[Orch.] È l'As - si - ria u - na re - gi - na,
pp

^{xxxii} «degno».

³³ Il Sacerdote spiega alla regina che è giunto il momento di farla finita con tutti gli ebrei, a partire da Fenena, che ha abiurato il culto di Belo per legarsi a loro. Abigaille fa finta di non volersi spingere a tanto, quando sovrappiunge Nabucco per prendere posto sul trono (è la scena del n. 10. «Scena e Duetto»). Accortosi che il fedele Abdallo lo sorregge, Nabucco si lascia andare a un moto di sconforto (es. 36), che interrompe momentaneamente la monotonia del suo recitativo.

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

Nabucco

Andante
a tempo

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

Andante
a tempo

perano tutti, e pria colei che suora
a te nomar non oso...
Essa Belo tradi...
(Presenta la sentenza ad Abigaille)
ABIGAILLE (con finzione)
Che mi chiedete!...
Ma chi s'avanza?...

SCENA II^a

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

ABIGAILLE
Qual audace infrange
l'alto divieto mio?... Nelle sue stanze
si tragga il veglio!...
NABUCCO (sempre fuori di sé)
Chi parlare ardisce
ov'è Nabucco?
ABDALLO (con divozione)
Deh! Signor, mi segui.
NABUCCO
Ove condur mi vuoi? Lasciami!... Questa
è del consiglio l'aula... Sta!... Non vedi?
M'attendon essi... Il fianco
perché mi reggi? *Debil*^{xxxiii} sono, è vero,
ma guai se alcuno il sa!... Vo' che mi creda

sempre forte ciascun... Lascia... ben io
or troverò mio seggio...
(S'avvicina al trono e fa per salire)
Chi è costei?
Oh qual baldanza!
ABIGAILLE (scendendo dal trono)
Escite,^{xxxiv} o fidi miei!
(Si ritirano tutti)

SCENA III^a

NABUCODONOSOR ed ABIGAILLE

NABUCCO
Donna, chi sei?...³⁴
ABIGAILLE
Custode
del seggio tuo qui venni!...
NABUCCO
Tu?...del mio seggio? Oh frode!
Da me ne avesti cenni?...
ABIGAILLE
Egro giacevi... Il popolo
grida all'Ebreo rubello;
porre il regal suggello
al voto suo dèi tu!
(Gli mostra la sentenza)
Morte qui sta pei tristi...

^{xxxiii} «Debole».

^{xxxiv} «Uscite.».

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

ESEMPIO 37 (bb. 130-34)

[Allegro vivo]

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

NABUCCO
Che parli tu?...

ABIGAILLE
Soscrivi!

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

ABIGAILLE
Resisti?...

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

NABUCCO
Che sento?...

ABIGAILLE
Preso da vil sgomento,
Nabucco non è più!

NABUCCO
Menzogna!! A morte, a morte
tutto Israel sia tratto!...

Porgi!...
(Pone l'anello reale intorno la carta, e la riconsegna
ad Abigaille)^{xxxvi}

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

NABUCCO
Oh!... ma Fenena?...

ABIGAILLE
Perfida
si diede al falso Dio!...

Oh pera!...
(Dà la carta a due Guardie che tosto partono)

segue nota 34

ESEMPIO 38 (bb. 79-88)

Abigaille (gli mostra la sentenza)

al vo-to suo dèi tu, al vo-to suo dèi tu, al vo-to suo dèi tu, al vo-to suo dèi tu

tu, al vo-to suo dèi tu!

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

ESEMPIO 39 (bb. 135-141)

Abigaille Nabucco

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

Ta-le ti ren-do, o'

xxxv «un rio».

xxxvi Didascalia variata: «Pone il suggello e torna la carta ad Abigaille».

NABUCCO (*in atto di fermarla*)
È sangue mio!...

ABIGAILLE
Niun può salvarla!...

NABUCCO (*coprendosi il viso*)
Errorr!!

ABIGAILLE
Un'altra^{xxxvii} figlia...

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

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

NABUCCO

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

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

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

NABUCCO

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

xxxvii «D'un'altra».

³⁵ Ha inizio a questo punto il *cantabile* del duetto (*Andante* – c, fa). Ciascuno dei due personaggi intona una melodia differente, evitando accuratamente fino alla cadenza di cantare – come ci si attenderebbe – per terze e sette: Nabucco intona infatti un tema in fa, elegante e mestamente composto (es. 40), mentre Abigaille risponde con un tema in Re♭ più inquieto, che secondo lo stile vocale del personaggio sale e scende lungo l'intero registro (es. 41).

ESEMPIO 40 (bb. 150-153)

Andante

Nabucco

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

Andante

[Archi] *p*

ESEMPIO 41 (bb. 166-169)

Abigaille

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

[Archi, Cor.]

p

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

xxxviii «tu sei».

ABIGAILLE

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

(Odesi dentro suono di trombe)

NABUCCO

Oh qual suon!...³⁶

ABIGAILLE

Di morte è suono
per gli Ebrei che tu dannasti!

NABUCCO

Guardie, olà!... tradito io sono!...
Guardie!...

(Si presentano alcune guardie)

ABIGAILLE

O stolto!... e ancor contrasti?...
Queste guardie io le serbava
per te solo, o prigionier!

NABUCCO

Prigionier?...

ABIGAILLE

Si!... d'una schiava
che disprezza il tuo poter!

NABUCCO

Deh perdona, deh perdona³⁷
ad un padre che delira!
Deh la figlia mi ridona,
non orbarne il genitor!
Te regina, te signora
chiami pur la gente assira,
questo veglio non implora
che la vita del suo cor!

ABIGAILLE

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

xxxix «alfine cadranno i popoli».

³⁶ Squilli di trombe dietro le quinte annunciano che la sentenza di morte sta per essere eseguita (*Allegro - c, Reb*). Nabucco vuole correre a fermare i carnefici, ma Abigaille gli rammenta che non è libero, bensì prigioniero di una schiava che lo disprezza. Ancora una volta l'immagine del disprezzo è resa con una caduta nel registro grave; dopo il salto d'ottava Lab₄-Lab₃ la voce scende ancora lentamente fino al Mib₃ sulla parola «poter!». Sembra quasi di vedere Abigaille che cerca di schiacciare a terra come un verme il povero Nabucco.

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

ESEMPIO 42 (bb. 222-226)

Allegro moderato

Nabucco

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

Allegro moderato

[Archi] *p*

³⁸ Abigaille gli risponde intonando inaspettatamente il tema dell'es. 37. Sebbene ciò sia un procedimento poco ortodosso (la citazione di un motivo del *tempo d'attacco* nella *stretta* è una deroga alle regole compositive tradi-

SCENA IV^a*Le sponde dell'Eufrate.*EBREI (*incatenati e costretti al lavoro*)

Va pensiero sull'*ali*^{XL} dorate,³⁹
 va', ti posa sui clivi, sui colli
 ove olezzano *libere*^{XLI} e molli
 l'aure dolci del suolo natal!

Del Giordano le rive saluta,
 di Sionne le torri atterrate...
 Oh mia patria sì bella e perduta!
 Oh membranza sì cara e fatal!
 Arpa d'or dei fatidici vati
 perché muta dal salice pendì?
 Le memorie nel petto raccendi,
 ci favella del tempo che fu!

segue nota 38

zionali), non si può negare che l'idea rende bene l'immagine della donna incapace di pensare ad altro che al proprio trionfo sullo sconfitto re assiro.

^{XL} «ale».

³⁹ La prassi di eseguire il «Va pensiero» (n. 11. «Coro e Profezia») come brano isolato fa spesso dimenticare che, per quanto si tratti di un gioiello compositivo straordinariamente riuscito, esso tuttavia è stato concepito per un preciso contesto drammatico. Come ci ricorda la breve introduzione orchestrale (*Largo – e, Fa#*), con i suoi gruppi di tre accordi ribattuti (simbolo di regalità) e il ritmo anapestico (simbolo della morte in tutto il teatro verdiano), gli ebrei sono in attesa di essere giustiziati. La loro non è solo una nostalgia della patria perduta, bensì anche e soprattutto un addio alla vita. Il fatto che nelle esecuzioni nelle sale da concerto sia questa introduzione orchestrale, sia la successiva profezia di Zaccaria (i due brani costituiscono un numero unico e indivisibile) vengano omessi, sposta inevitabilmente l'attenzione dal significato della musica a quello del testo, che però resta in parte oscuro, visto che è stato estrapolato dal resto del dramma. Il pubblico che ascolta il coro a teatro e ha ancora nelle orecchie la musica precedente non ha difficoltà a ricollegare le meste seconde discendenti dell'es. 43 a quelle del canto di Nabucco prigioniero, di Fenena o ancora di Ismaele, mentre la profezia di Zaccaria, che viene subito dopo, con la sua iniezione di fiducia, squarcia il velo di mestizia della fine del coro. In un'esecuzione separata, invece, l'attenzione si concentra sulle parole, in particolare su quelle dei primi versi, sui colli e le valli della patria perduta, con un'evitabile spostamento di significato, che rende ad esempio incomprensibile alla maggior parte degli ascoltatori il riferimento all'arpa d'oro. Probabilmente anche a teatro qualcuno troverà indigesti i riferimenti biblici delle due ultime quartine di Solera, ma avendo visto nella parte prima gli ebrei nel tempio di Gerusalemme e avendo compreso l'importanza che la fede (per Jeovha o per Belo) svolge nell'economia del dramma, anche se non capirà il testo specifico, avrà ben chiaro il contesto, che è ciò che conta in uno spettacolo teatrale. Nella sala da concerto, invece, il «pensiero va» inevitabilmente all'interpretazione patriottica che è stata data del coro, la quale è senz'altro legittima e appropriata, ma non è l'unica né la principale; o peggio ancora il «pensiero va» alle recenti polemiche circa l'uso del coro come inno nazionale o sigla musicale di un partito politico. Tutto ciò ha finito per rendere un pessimo servizio al coro «Va pensiero», e soprattutto al pubblico italiano odierno, che a teatro, proprio nel momento più toccante dell'azione, si trova inevitabilmente a dimenticare momentaneamente il dramma e ad associare quella musica magnifica a fatti storico-politici passati e recenti, che nulla hanno a che vedere con la trama dell'opera. E se è vero che il compositore stesso aveva regalato ad un'amica aristocratica la trascrizione per sole voci del coro, è altresì certo che aveva scritto sul retro del foglio la trascrizione per sole voci di quella sorta di *Te Deum* che è «Immenso Jeovha», considerando cioè entrambi i cori come delle preghiere. Insomma, proprio il brano che Verdi aveva concepito per essere fruito in massimo grado come 'arte' finisce oggi per essere recepito soprattutto per il suo significato extramusicale di vessillo o addirittura di slogan. Non resta che invidiare i pubblici stranieri, che ignorando i fiumi d'inchiostro versati in Italia su questo coro, possono godersi «Va pensiero» per quello che è: una magnifica e toccante pagina di musica teatrale.

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

tutto sottovoce [e] cantabile

Coro

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

^{XLI} «teptide».

O simile di Solima ai fati
traggi un suono di crudo lamento,
o t'ispiri il Signore un concerto
che ne infonda al patire virtù!

SCENA IV^aZACCARIA *e detti*

ZACCARIA

Oh chi piange? di femmine imbelli
chi solleva lamenti all'Eterno?...
Oh sorgete, angosciati fratelli,
sul mio labbro favella il Signor!
Del futuro nel bujo discerno...⁴⁰
ecco rotta l'indegna catena!...

Piomba già sulla perfida arena
del liono di Giuda il furor!
A posare sui crani, sull'ossa
qui verranno le jene, i serpenti!
fra la polve dall'aure commossa
un silenzio fatal regnerà!
Solo il gufo suoi tristi lamenti
spiegherà quando viene la sera...
Niuna pietra ove sorse l'altera
Babilonia allo stranio dirà!

TUTTI

Oh qual foco nel veglio balena!⁴¹
Sul suo labbro favella il Signor...
Sì, fia rotta l'indegna catena,
già si scuote di Giuda il valor!

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

ESEMPIO 44 (bb. 66-69)

Andante mosso

Zaccaria

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

Andante mosso

pp [Fig., Ottomi]

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

ESEMPIO 45 (bb. 86-90)

pp

Zaccaria

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

pp [Cl., Vle]

⁴¹ La *stretta* (*Un poco più mosso* – Si) ha un taglio tradizionale, ed è caratterizzata dal tema di Zaccaria, dal piglio deciso e dal ritmo martellante (es. 46), che viene prontamente ripreso dal coro. Se, come abbiamo visto in precedenza, è tipico dei temi di *cabaletta* avere una forma melodica squadrata, un ritmo marcato e un carattere

PARTE QUARTA – *L'idolo infranto*

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

non scorreva anelando^{XLIII}
quasi fiera inseguita?...
Ah sogno ei fu... terribil sogno!
(Applausi al di fuori)

SCENA PRIMA

Appartamenti nella reggia come nella parte seconda.

NABUCODONOSOR (*seduto sopra un sedile, trovasi immerso in profondo sopore*)

Son pur queste mie membra!... Ah! fra le selve⁴²
(*Svegliandosi tutto ansante*)

Or ecco,
ecco il grido di guerra!... Oh la mia spada!...
Il mio destrier, che a le battaglie anela
come^{XLIV} fanciulla a danze!
Oh prodi miei!... Sionne,
la superba cittade, ecco torreggia...
Sia nostra, cada in cenere!

segue nota 41

assertivo, in pochi casi tali aspetti formali convenzionali rispondono pienamente alla situazione drammatica, nella quale gli ebrei si riprendono dallo sconforto e sono pronti al riscatto.

ESEMPIO 46 (bb. 91-94)

^{XLIII} Il riferimento biblico di Solera è nuovamente errato: la citazione deriva infatti da *Geremia* I, 2.

⁴² Come le prime tre, anche l'ultima parte dell'opera è preceduta da un preludio strumentale, concepito stavolta in maniera analoga a quello della prima, con una serie di reminiscenze dei temi dell'opera. La situazione drammatica è invece simmetrica a quella dell'inizio della parte seconda, e presenta il personaggio intento a riflettere sul proprio destino (n. 12. «Scena ed Aria di Nabucco»); lì si trattava di Abigaille, che cercava le prove della propria origine servile, qui invece è Nabucco, ancora con la mente offuscata, che ricorda frammenti del proprio passato. Il preludio è formato infatti da temi legati in vario modo alla figura del re. Il primo (*Allegro - e*, fa) è derivato dalla *stretta* del Finale II, quando Nabucco era stato colpito dal fulmine (cfr. es. 38), il secondo (*Andante - Lab*) dal motivo intonato dagli ebrei appena sconfitti da Nabucco nel concertato del Finale I (es. 47), il terzo (*Marziale - Mib*) dalla marcia degli Assiri che accompagnava la sua entrata trionfale nel Tempio di Gerusalemme (cfr. es. 16). Segue quindi un recitativo, nel quale il re, ancora delirante, sogna di condurre l'attacco a Gerusalemme.

ESEMPIO 47 (n. 12, bb. 14-17)

^{XLIII} «scorrea anelante».

^{XLIV} «quasi».

VOCI (*al di fuori*)

Fenena!⁴³

NABUCCO

Oh sulle labbra de' miei fidi il nome
della figlia risuona! Ecco! Ella scorre
(*S'affaccia alla finestra*)
tra le file guerriere!... Ohimè!... traveggo?
Perché le mani di catene ha cinte?...
Piange!...

VOCI (*al di fuori*)

(Fenena a morte!)

NABUCCO (*il volto di Nabucodonosor prende una
nuova espressione; corre alle porte, e, trovatale chiusa, grida*)

Ah prigioniero io sono!

(*Ritorna alla loggia, tiene lo sguardo fisso verso la
pubblica via, indi si tocca la fronte ed esclama*)

Dio degli Ebrei perdono!

(*S'inginocchia*)

Dio di Giuda!... l'ara, il tempio⁴⁴

a Te sacro, sorgeranno...

Deh mi togli a tanto affanno

e i miei riti struggerò.

Tu m'ascolti!... Già dell'empio

rischiarata è l'egra mente!

Dio verace, onnipossente,

adorarti ognor saprò.

(*Si alza e va ad aprire con violenza la porta*)

Porta fatal, oh t'aprirai!...

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

ESEMPIO 48 (bb. 66-71)

Marcia funebre

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

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

ESEMPIO 49 (bb. 66-71)

Nabucco

Largo

Di - o di Giu - dal' l'a - ra e il tem - pio

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

SCENA II^a

ABDALLO, GUERRIERI BABILONESI, e detto

ABDALLO

Signore,

ove corri?

NABUCCO

Mi lascia...

ABDALLO

Uscir tu brami

perché s'insulti^{XLV} alla tua mente *offesa*?

GUERRIERI

Oh noi tutti qui siamo in tua difesa!

NABUCCO (*ad Abdallo*)

Che parli tu?... La mente

or più non è smarrita!... Abdallo, il brando,

il brando tuo...

ABDALLO (*sorpreso e con gioia*)Per acquistare^{XLVI} il soglio

eccolo, o re!...

NABUCCO

Salvar Fenena io voglio.

ABDALLO, GUERRIERI

Cadran, cadranno i perfidi⁴⁵

come locuste al suolo!

Per te vedrem rifulgere

sovra l'Assiria il sol!

NABUCCO

O prodi miei seguitemi,

s'apre alla mente il giorno;

ardo di fiamma insolita,

Re dell'Assiria io torno!

di questo brando al fulmine

gli empi cadranno al suol;

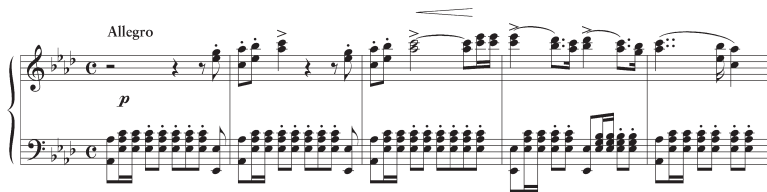
tutto vedrem rifulgere

di mia corona al sol.

^{XLV} «insulti ognuno».^{XLVI} «conquistare».

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

ESEMPIO 50 (bb. 66-71)



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

SCENA III^a

Orti pensili, come nella parte terza.

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

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

ZACCARIA

Va! la palma del martirio,⁴⁶
va! conquista, o giovinetta;

troppo lungo fu l'esiglio;
è tua patria il ciel... t'affretta!

FENENA

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

VOCI (*di dentro*)

Viva Nabucco! -⁴⁸

TUTTI

Qual grido è questo!

^{XLVII} Didascalia variata: «Una musica cupa e lugubre annuncia l'arrivo di Fenena, la quale s'innoltra circondata dalle Guardie e dai Magi. Giunta Fenena nel mezzo della scena si ferma e s'inginocchia davanti a Zaccaria».

⁴⁶ La scena cambia e rappresenta ora ciò che Nabucco ha scorto dalla finestra del palazzo reale. Ha inizio così il n. 13. «Finale Ultimo». La banda esegue nuovamente la marcia funebre dell'es. 48, mentre Fenena viene condotta al patibolo. Segue un breve recitativo, nel quale Zaccaria cerca di far coraggio alla ragazza dicendole che l'attende il paradiso.

⁴⁷ Fenena, che come Ismaele finora non ha avuto alcun assolo, ha qui finalmente un momento tutto per sé. Nel 1842 Verdi non disponeva di una grande interprete, motivo per cui scrisse delle 'puntature', cioè degli arricchimenti melodici, quando l'opera fu ripresa alla Scala nell'autunno del 1842. La «preghiera» offre un breve *cantabile* per mezzosoprano (*Andante* - c, Fa) dalla melodia semplice e lineare, accompagnata dagli arpeggi della viola, dai violini e violoncelli pizzicati, e da corni e fagotti:

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

[Fig., Cor., Archi]

Quando *Nabucodonosor* fu dato al Teatro La Fenice nel carnevale 1842-1843 (26 dicembre 1842), l'interprete era il soprano Almerinda Granchi: per lei, su richiesta della Direzione del teatro, Verdi scrisse una romanza ben più elaborata, sia nell'accompagnamento sia nella linea vocale, qui riprodotta alle pp. 14-15. L'arpa sostituisce la viola nell'accompagnare la prima parte, e quando la voce si slancia verso l'acuto nella seconda parte, viene doppiata dai violini primi, fino alla cadenza conclusiva, che prevede il Do₅. L'autografo è perduto, ma l'Archivio storico del Teatro La Fenice conserva le parti manoscritte.

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

VOCI (*di dentro*)
 Viva Nabucco! –
 GEAN SACERDOTE
 Si compia il rito!

SCENA IV^a

NABUCODONOSOR (*accorrendo con ferro sguainato,*^{XLVIII} *seguito dai guerrieri e da Abdallo*)

Empi,^{XLIX} *fermate! – L'idol funesto, guerrier, struggete!* – qual polve al suol!

(*L'idolo cade infranto da sé*)

TUTTI
 Divin prodigio! –

NABUCCO
 Torna, Israele,⁴⁹
 torna alle gioie – del patrio suol!
 Sorga al tuo Nume^{L1} – tempio novello...
 Ei solo è grande – è forte Ei sol!

L'empio tiranno – Ei fe' demente,
 del re pentito – die' pace al seno...
 D'Abigaille – turbò la mente,
 sì che l'iniqua – bebbe il veleno! -
 Ei solo è grande – è forte Ei sol!
 Figlia, adoriamlo – prostrati al suol.

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

(*Si alzano*)
 ZACCARIA (*agli Ebrei*)
 Ecco venuto, o popolo,
 delle promesse il di!

^{XLVIII} «*spada sguainata*».

^{XLIX} «*Stolti*».

^L «*frangete*».

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

ESEMPIO 52 (bb. 90-93)

Nabucco

a piacere

col canto

[Archi]

Ah tor-na, I-sra-el-lo, tor-na al-le gio-ie, al-le gio-ie del pa-tri-o suol!

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

^{L1} «Nome».

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

NABUCCO

Oh! chi vegg'io?...
COROLa misera
a che si tragge or qui?

SCENA ULTIMA

ABIGAILLE (*sorretta da due donne*^{LII} *Babilonesi e detti. A Fenena*)Su me... morente... esanime...⁵¹
discenda il tuo... perdono!...
Fenena! io... fui colpevole...
Punita or... ben... ne sono!
(*Ad Ismaele*)

Vieni!... costor... s'amavano...

(A Nabucco)

fidan lor speme... in te!...

Or chi mi toglie... al ferreo

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

(Aglì Ebrei)

Ah!... tu dicesti... o popolo...

«Solleva... Iddio... l'afflitto!...».

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

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

TUTTI

Spirò...^{LIV}ZACCARIA (*a Nabucco*)

Servendo a Jeovha,

sarai de' regi il Re.

segue nota 50

ESEMPIO 53 (bb. 123-126)

Adagio

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

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

^{LII} «guerrieri».

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

ESEMPIO 54 (bb. 156-160)

Adagio

Abigaille

secondando il canto

Su me... mo-ren-te... e - sa - ni-me... di - scen - da... il tuo per - do - no!.

[C. I.]

[Arpa, I Vc., I Cb.]

p sottovoc

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

^{LIII} «te».^{LIV} «Cadde!».

L'orchestra

2 Flauti (anche ottavini)	4 Corni
2 Oboi	2 Trombe
Corno inglese	3 Tromboni
2 Clarinetti	Cimbasso
2 Fagotti	Timpani
2 Arpe	Grancassa
Violini I	Piatti
Violini II	Tamburino
Viole	Triangolo
Violoncelli	Tamburello
Contrabbassi	Tam-tam

Sul palco

Banda

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

Verdi impiega l'orchestra secondo la tradizione italiana, prediligendo cioè il colorito brillante ed evitando gli accostamenti inusuali; solo in alcuni casi, come la preghiera di Zaccaria nella parte seconda, il compositore ha usato il colore orchestrale in funzione espressiva. Tuttavia in questa fase della sua carriera egli non era alla ricerca di soluzioni timbriche originali o di un uso semantico del colore orchestrale al di fuori della tradizione melodrammatica italiana. Prova ne è ad esempio l'uso dell'arpa per accompagnare il canto delle vergini ebraiche, i 'lamenti' di oboi e corni alla fine del cantabile nella profezia di Zaccaria (n. 11), o i tromboni che accompagnano Nabucco mentre nel Finale II si autoproclama re e dio degli ebrei; si tratta infatti di situazioni abbastanza tipiche – canto di fanciulle, vaticini, proclami – che prevedevano un uso codificato di determinati strumenti. Anche l'impiego della banda dietro le quinte e in scena, che intona in diversi punti dell'opera la marcia degli assiri, è riconducibile a una voga assai diffusa nei teatri italiani di allora, che Verdi tuttavia non esiterà di lì a poco ad ab-



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

bandonare. Va tuttavia sottolineato che il compositore ricorre alla tradizione solo quando essa si concilia con la specifica situazione drammatica, ed è sempre pronto ad abbandonarla e a cercare soluzioni originali, come nel caso della preghiera di Zaccaria, non appena la tradizione non offra soluzioni adeguate alla sua immaginazione scenica.

Le voci

The image shows five staves of musical notation, each representing a different vocal part. From top to bottom, they are labeled: Abigaille, Fenena, Ismaele, Nabucco, and Zaccaria. Each staff shows a melodic line with a starting note and an ending note, connected by a diagonal line. The notes are placed on various lines and spaces of the five-line staff, indicating their pitch. Abigaille and Fenena are in soprano clefs (treble clef), Ismaele is in alto clef (C-clef on the third line), Nabucco is in tenor clef (C-clef on the fourth line), and Zaccaria is in bass clef. The notes are mostly whole notes, and the lines show a general upward trend in pitch for each part.

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

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

La parte di Nabucco non presenta dal punto di vista tecnico difficoltà insormontabili, ma come tutti i baritoni verdiani richiede soprattutto grandi capacità attoriali. Ad esclusione della parte prima e metà della seconda, per il resto dell'opera Nabucco è un personaggio sconvolto e afflitto; si muove prevalentemente nel registro medio e il suo stato emotivo gli impedisce di slanciarsi su note eccessivamente acute o di cantare in *fortissimo*. È dunque soprattutto la cura del fraseggio e della recitazione ad essere richiesta all'interprete; se ciò non manca, per il resto quella di Nabucco è, per usare un'espressione frequente in Verdi, «una parte che si fa da sola».

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

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

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

Nabucco in breve

a cura di Gianni Ruffin

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

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

Stando alle fonti – non sicurissime – di cui disponiamo, pare che la non comune vicenda di *Nabucco* fosse stata proposta a Verdi dall'impresario del Teatro alla Scala, Bartolomeo Merelli, dopo che il giovane Otto Nicolai l'aveva sprezzantemente rifiutata dichiarando di non apprezzare «rabbia perpetua, spargimento di sangue, maledizioni, frustate e omicidi». Oltreché dalla Bibbia, Temistocle Solera – già collaboratore di Verdi per *Oberto, conte di san Bonifacio* e futuro estensore di altri libretti verdiani del primo periodo creativo, fra i quali *Attila* – attinse dal dramma *Nabuchodonosor* di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu, rappresentato nel 1836 a Parigi, e dall'omonimo ballo storico di Cortesi, inscenato due anni dopo alla Scala, ai cui contenuti aggiunse il tema dell'amore non corrisposto di Abigaille per Ismaele. Pare assodato che Verdi – cui dobbiamo l'abbreviazione in *Nabucco* del titolo originale *Nabucodonosor*, usato non oltre la prima edizione a stampa – abbia iniziato a lavorare all'opera non prima del maggio 1841.

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



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

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

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

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PARTE PRIMA – *Gerusalemme*

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

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

PARTE SECONDA – *L'empio*

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

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

PARTE TERZA – *La profezia*

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

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

PARTE QUARTA – *L'idolo infranto*

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

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

Argument

PREMIÈRE PARTIE – *Jérusalem*

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

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

DEUXIÈME PARTIE – *L'impie*

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

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

TROISIÈME PARTIE – *La prophétie*

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

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

QUATRIÈME PARTIE – *L'idole brisée*

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

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

Synopsis

PART ONE – *Jerusalem*

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

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

PART TWO – *The blasphemy*

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

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

PART THREE – *The prophecy*

Abigaille is seated on the throne in the hanging gardens of Babylon. The High Priest invokes death for all Jews, but first and foremost for Fenena, betrayer of Belo. Nabucco enters, unkempt and in rags, reclaiming the throne and asking Abigaille disdainfully how she dare sit there. Abigaille claims her legitimacy as regent and then accuses the father of cowardice and demands the massacre of the Jews. Nabucco perplexedly signs the order but repents immediately, realising he has also condemned Fenena to death.

Abigaille, however allows no second thoughts – she will be his daughter. Nabucco explodes in anger but before his very eyes, Abigaille destroys the document proving her true humble origins and orders her father to be imprisoned. On the banks of the Euphrates, the Jews are in chains and forced to work, nostalgically recalling their lost fatherland. Zaccaria prophesises freedom for his people.

PART FOUR – *The fallen idol*

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

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

Handlung

ERSTER TEIL – *Jerusalem*

587 vor Christus. Nabucco (Nebukadnezar), König von Babylon, zieht gegen Jerusalem: im Tempel Salomons umringt das jüdische Volk den Hohepriester Zaccaria und fleht um Rettung Israels. Der Priester hat Nabuccos Tochter Fenena gefangen und vertraut die kostbare Geisel Ismaele, dem Neffen des eben besiegten Königs Zedekia, an.

Ismaele überbringt die Botschaft vom unaufhaltsamen Vormarsch des assyrischen Heerführers. Als er alleine mit Fenena zurückbleibt, in die er seit seiner Zeit als Botschafter in Babylon verliebt ist und die ihm das Leben gerettet hat, verspricht er ihr die Freiheit; da dringt Abigaille mit einer Schar babylonischer Krieger ein, die als Juden verkleidet sind. Die kriegerische älteste Tochter Nabuccos beschuldigt Ismaele, durch die Liebe zu einer Babylonierin sein Vaterland verraten zu haben. Sie erinnert ihn daran, daß sie ihm sogar die babylonische Königskrone als Liebespfand angeboten hatte; sie erinnert einer Liebe, die nun in Haß umgeschlagen ist: Sie wäre dennoch bereit, zu verzichten, falls er ihr etwas im Gegenzug dafür anbieten könne. Als sich die Nachricht verbreitet, daß Nabucco plündernd und brandschatzend Jerusalem erreicht hat, haben sich die Juden gerade im Tempel zum Gebet versammelt. Abigaille öffnet den anstürmenden babylonischen Kriegern eine Bresche: dem nachfolgenden Nabucco stellt sich Zaccaria in den Weg und droht ihm, Fenena zu töten, falls der Tempel geschändet würde. Als Zaccaria eben zum tödlichen Streich ansetzen will, wird er von Ismaele zurückgehalten: das Mädchen flieht in die Arme des Vaters, der eine schreckliche Rache ankündigt.

ZWEITER TEIL – *Der Gottlose*

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

Im Königspalast verfluchen die Leviter Ismaele als Verräter, aber Anna, Zaccarias Schwester, bekennt ihr Mitleid mit ihm: da sich Fenena zum Gott Israels bekehrt hatte, hat der Jüngling eine Jüdin gerettet. Abigaille läßt die falsche Nachricht vom Tode Nabuccos verbreiten: nachdem sie

zur Königin ausgerufen worden ist, will sie ihre Halbschwester zur Herausgabe der Krone zwingen; doch da tritt Nabucco hinzu, der sich den Weg durch die erschreckte Menge gebahnt hat. Als er das Machtsymbol an sich gerissen hat, verflucht er sowohl den Gott Babylons, da dieser die Babylonier zum Verrat getrieben hat, als auch den Gott Israels, der die Versklavung seines Volkes zugelassen hat, und ruft sich selbst zum Gott aus. Unversehens zückt ein Blitz auf, der Nabucco im Wahn zu Boden stürzen läßt, während Abigaille erneut nach der Krone greift.

DRITTER TEIL – *Die Prophezeiung*

Abigaille sitzt inmitten der hängenden Gärten Babylons auf dem Thron. Der Hohepriester beschwört den Tod aller Juden, allen voran Fenenas, der Verräterin Belos. Verwahrlost und zerlumpt tritt Nabucco auf, der den Thron zurückfordert und Abigaille hochmütig fragt, wie sie es nur wagen könne, sich darauf zu setzen. Abigaille besteht auf der Legitimität ihrer Herrscherposition, bezichtigt ihren Vater der Feigheit und verlangt die Ermordung der Juden: der verstörte Nabucco unterzeichnet den Befehl, bereut dies jedoch sofort, da er sich bewußt wird, auf diese Weise auch Fenena zum Tode verurteilt zu haben.

Abigaille will von einer Befehlsänderung nichts wissen: sie werde schließlich seine Tochter sein. Nabuccos Zorn entbrennt, aber Abigaille zerstört vor seinen Augen das Dokument, das ihre niedere Herkunft beweist, und läßt ihren Vater verhaften. Angekettet und zur Fronarbeit gezwungen, trauern die Juden am Ufer des Euphrat ihrer verlorenen Heimat nach. Zaccaria prophezeit seinem Volk die Freiheit.

VIERTER TEIL – *Der zerstörte Götze*

Nabucco schläft im babylonischen Königspalast. Er träumt davon, dass die Stadt von den Juden belagt wird, aber unheimliche Töne lassen ihn aufschrecken: als er ans Fenster tritt, sieht er Fenena, die in Ketten zur Richtstätte geführt wird. Vergebens versucht er, ins Freie zu gelangen; er kommt wieder zur Besinnung und bittet den Gott der Juden um Vergebung. Von neuer Kraft be-seelt, ergreift er das Schwert seines Wächters Abdallo und stürzt sich in die Befreiung die Rettung Fenenas.

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

Bibliografia

a cura di Marco Marica

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

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

Per questa ragione vengono qui indicati i libri più recenti o comunque ancora in commercio, privilegiando quelli in italiano o in inglese e limitandoci a qualche saggio apparso su riviste specializzate o in miscellanee, più difficili da reperire. A volte è stato necessario segnalare pubblicazioni più antiche, che richiedono una visita in biblioteca e che raccomandiamo ai lettori desiderosi di approfondire le proprie conoscenze su Verdi e su *Nabucodonosor* in particolare.

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

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

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001².

³ Pubblicata con scadenza annuale dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma a partire dal 1982 (il numero più recente è il 20, uscito nel 2007), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento (che manca nell'ultimo numero) e una sezione dedicata alla discografia verdiana.

⁴ Si veda, a titolo di esempio, il filone delle pubblicazioni 'culinarie': GUSTAVO MARCHESI, *Buon appetito, Maestro. A tavola con Giuseppe Verdi*, Parma, Battei, 2001; *Giuseppe Verdi un goloso raffinato. Una raccolta di sag-*

Colpisce invece il fatto che in Italia la parte del leone non sia stata svolta, come altrove, dalle biografie verdiane, forse perché in italiano ne esistono già molte, da quelle 'storiche' di Monaldi,⁵ Gatti⁶ e Abbiati,⁷ alle più recenti, di livello assai diseguale: da quella esemplare di Walker,⁸ ai libri di Marchesi,⁹ Mila¹⁰ e Casini¹¹ (fa eccezione l'ultima pubblicazione di Marcello Conati, tra gli studiosi verdiani uno dei più prolifici¹²). Al loro posto sono comparse invece utili ristampe di alcuni 'classici' della ricerca verdiana, segno evidente che l'editoria del Belpaese ha preferito investire su titoli per così dire sicuri. Si va dunque dalla riedizione dello storico libro di Basevi, primo studioso di drammaturgia verdiana in assoluto,¹³ alla ristampa della biografia 'aneddotica' di Pougin¹⁴ e di quella 'giornalistica' di Radius;¹⁵ dalla raccolta di tutti gli scritti verdiani di Massimo Mila,¹⁶ alla riedizione della monografia di Osborne;¹⁷ dalle interpretazioni verdiane di due *outsider* come Barilli¹⁸ e, soprattutto, di Baldini,¹⁹ fino alle due pubblicazioni di carattere biografico a cura di Conati, basate su lettere o testimonianze coeve di Verdi e dei suoi corrispondenti.²⁰

gi, a cura di Andrea Grignaffini, Giampaolo Minardi, Corrado Mingardi, Mariangela Rinaldi Cianti e Raimonda Rocchetta Valesi, Parma, Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro, Delegazioni di Parma e Piacenza, 2001. A questo genere di pubblicazioni 'leggere' si può affiancare il libro dell'economista PAOLO PANICO, *Verdi businessman*, Coggiola (Biella), Atman, 2002.

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

⁶ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931 (rist.: Milano, Mondadori, 1951, 1981²).

⁷ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959; lavoro monumentale, basato su lettere di Verdi e dei suoi corrispondenti oggi in gran parte inaccessibili.

⁸ FRANK WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964¹; 1978²; 2005³ (ed. originale: *The Man Verdi*, London-New York, Dent-Knopf, 1962¹; 1982²); a tutt'oggi una delle migliori biografie verdiane.

⁹ Tipica figura di 'studioso locale' residente a Parma, più attento ai particolari biografici, Marchesi ha pubblicato tra l'altro numerose monografie verdiane, tra cui *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970 e *Verdi. Anni, opere*, Parma, Azzali, 1991.

¹⁰ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978².

¹¹ CLAUDIO CASINI, *Verdi*, Milano, Rusconi, 1982, forse il titolo più debole tra quelli qui citati.

¹² MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. Nell'occasione del settantesimo compleanno, allo studioso milanese è stato dedicato il volume «Una piacente estate di San Martino». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene saggi verdiani di Engelhardt, Osthoff, Petrobelli, Powers, David Rosen.

¹³ ABRAMO BASEVI, *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi*, nuova edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001 (ed. originale: Firenze, Tofani, 1859; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1978).

¹⁴ ARTHUR POUGIN, *Vita aneddotica di Verdi, con note aggiunte di Folchetto*, prefazione di Marcello Conati, Firenze, Passigli, 2001 (ed. originale: Milano, Ricordi, 1881; rist.: Firenze, Passigli, 1989).

¹⁵ EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001 (1951¹).

¹⁶ MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000.

¹⁷ CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, Milano, Mursia, 2000 (ed. originale: *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969¹; trad. italiana: *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975).

¹⁸ BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma. Con un saggio di Fedele d'Amico*, Milano, Adelphi, 2000 (ed. originale: Lanciano, Carabba, 1930; rist. a cura di Luisa Viola e Luisa Avellini, Torino, Einaudi, 1985).¹⁹ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d'Amico, con una prefazione di Piero Rattalino, Milano, Garzanti, 2001 (1970, 1983²).

²⁰ *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova edizione rivista da Marcello Conati, con un'intervista immaginaria a Giuseppe Verdi di Giovannino Guareschi, Milano, Rizzoli, 2001 (ed. originale, sotto lo pseudonimo di Carlo Graziani, Verona, 1941; nuova ed. ampliata, Milano, 1951; nuova ed. a cura di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981); MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000 (ed. originale: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1980¹; Milano, Il Formichiere, 1981²).

Il panorama delle edizioni italiane recenti dedicate al compositore bussetano non si esaurisce tuttavia con le ristampe e presenta una ricca selezione di titoli nuovi rivolti a lettori assai differenti. Tra le pubblicazioni prettamente musicologiche, destinate prevalentemente (ma non solo) agli specialisti, oltre agli atti dei numerosi convegni scientifici,²¹ e alle miscellanee di vario genere,²² sono stati pubblicati con qualche anticipo rispetto alla ricorrenza del centenario l'importante volume di Pierluigi Petrobelli,²³ e il primo CD multimediale scientificamente qualificato su un operista italiano, curato da Della Seta.²⁴

A questi titoli si affiancano studi penetranti sulla drammaturgia verdiana, come quello di Emilio Sala su aspetti tuttora poco considerati del rapporto fra Verdi e Parigi,²⁵ talora travestiti da semplici guide all'ascolto, come il volume di Guido Paduano,²⁶ oppure studi sulla fortuna editoriale di Verdi nell'Ottocento attraverso le parafrasi pianistiche delle sue opere,²⁷ o ancora volumi di carattere divulgativo, anche deludenti come quello di Mula,²⁸ l'utile *Who's who* di Rescigno,²⁹ che viene a integrare quello precedentemente edito da Mioli³⁰ e i dizionari operistici di Gelli³¹ e Porzio.³² Ad essi vanno aggiunte due nuove edizioni integrali dei libretti verdiani e una selezione di lettere,³³ tutt'e tre rivolte al grande pubblico.

In questo panorama multicolore non poteva mancare ovviamente anche uno studio su Verdi e il cinema,³⁴ ma il vero *boom* editoriale ha riguardato i libri a carattere iconografico, tipologia che col centenario ha assunto risonanza nazionale: da un lato questo genere di pubblicazioni manifesta un intento (auto)celebrativo, quello cioè di far conoscere il rapporto tra Verdi e un luogo dove visse o operò, e infatti spesso si tratta di edizioni di lusso, a cura di un ente lirico o di un'am-

²¹ Tra tutti segnaliamo in particolare *Verdi 2001*, un 'superconvegno' in due sessioni organizzato dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane, dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, dall'American Institute for Verdi Studies di New York e dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University, tenutosi dal 24 al 26 gennaio 2001 (sessione di Parma) e dal 29 gennaio al 1 marzo 2001 (sessione di New York e New Haven), pubblicato a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003.

²² *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001.

²³ PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (ed. originale: *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994); in gran parte raccoglie e rielabora testi pubblicati altrove dall'autore nel corso di trent'anni. Saggi verdiani di Cymbron, Marica, Quatrocchi, David Rosen, Senici, Staffieri, sono usciti anche in *Pensieri per un Maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, dedicato all'illustre musicologo in occasione del settantesimo compleanno.

²⁴ *Giuseppe Verdi: l'uomo e le opere*, CD-ROM a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998.

²⁵ EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie: echi di Parigi nella «Traviata»*, Torino: EDT, 2008.

²⁶ GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001.

²⁷ PIER PAOLO DE MARTINO, *Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003 («Historiae musicae cultores, XCIX»).

²⁸ ORAZIO MULA, *Giuseppe Verdi*, Bologna, Il Mulino, 1999.

²⁹ EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, RCS Libri, 2001.

³⁰ PIERO MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, Milano, Rizzoli, 1997.

³¹ *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 2001², 2002³.

³² MICHELE PORZIO, *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Mondadori, 1997.

³³ *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, introduzione di Gustavo Marchesi, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I: *Libretti*; II: *Lettere 1835-1900*).

³⁴ *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, a cura di Massimo Marchelli e Renato Venturelli, Recco, Le mani, 2001.

ministrazione provinciale; dall'altro lato si tratta invece di una legittima curiosità intorno a un personaggio che rappresenta una delle icone più familiari per noi italiani. Si va dunque dal bel catalogo della mostra su Verdi allestita nel 2001 a Palazzo Reale a Milano³⁵ al prestigioso volume di scenografie edito dalla Fenice,³⁶ cui fa da *pendant* l'analoga pubblicazione — più corposa, ma meno lussuosa — del Teatro alla Scala,³⁷ e ancora dal succinto libro iconografico di Pulcini³⁸ all'accurato volume di raffigurazioni rare e a volte inedite del musicista e del suo *entourage*, oltre che di bozzetti e scenografie originali, edito dall'Istituto nazionale di studi verdiani.³⁹ Tale istituto si distingue ulteriormente per l'edizione in facsimile e in trascrizione moderna degli autografi verdiani presso il Museo teatrale alla Scala.⁴⁰

Negli altri paesi europei il 2001 ha portato in libreria un gran numero di biografie nuove, soprattutto in Germania, dove si assiste a una seconda e impressionante *Verdi-Renaissance* (la prima fu negli anni Venti e Trenta del Novecento). Non tutte sono encomiabili,⁴¹ in compenso sono apparse utili guide all'ascolto⁴² e, in particolare, alcune delle più importanti miscellanee musicologiche e/o atti di congressi su Verdi degli ultimi anni.⁴³ Tutto ciò testimonia il desiderio della musicologia tedesca di recuperare il tempo perduto e di riappropriarsi degnamente della musica di Verdi.⁴⁴

In Francia al contrario, che pure fu, in senso musicale, la «seconda patria» di Verdi, solo pochi studiosi si dedicano alla drammaturgia del grande operista italiano (fra questi spicca De Van),⁴⁵ ciò spiega perché i nuovi contributi sono essenzialmente di stampo biografico, come i la-

³⁵ *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000.

³⁶ *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000.

³⁷ *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala-RCS Rizzoli, 2001.

³⁸ *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000.

³⁹ *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*. Iconografia a cura di Marisa Di Gregorio Casati. Testi di Marco Marica. Ricerca scenografie e figurini di Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi Verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001.

⁴⁰ GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala / The autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000.

⁴¹ Tra i vari titoli si segnalano: BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi: eine Biographie*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000.

⁴² ROLF FATH, *Reclams kleiner Verdi-Opernführer*, Stuttgart, Reclam, 2000; HARALD GOERTZ, *Verdi für Opernfreund. Längsschnitte von Aida bis Zaccaria*, Wien, Böhlau, 2000.

⁴³ *Verdi-Theater*, a cura di Udo Bernbach, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997; *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghard Döhring, Wolfgang Osthoff, München, Ricordi, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di Studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, a cura di Daniela Goldin Folena, Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002; *Studi italo-tedeschi. XXII simposio internazionale di studi italo-tedeschi: «Giuseppe Verdi (1813-1901) nel 100° anniversario della morte». Resoconto del colloquio internazionale di ricerca sul tema «Il vecchio e il nuovo relativismo: "governance" mondiale dello sviluppo e specificità linguistiche e culturali» / Deutsch-italienische Studien. XII. internationales Symposium deutsch-italienischer Studien: «Giuseppe Verdi (1813-1901) zur 100. Wiederkehr des Todestages». Bericht über das internationale Forschungsgespräch zum Thema: «Alter und neuer Relativismus: weltweite 'governance' der Entwicklung und sprachlich-kulturelle Eigentümlichkeiten»*, Merano, Hauger, 2001 [ma 2003], edizione curata dall'Accademia di studi italo-tedeschi sotto la direzione di Roberto Cotteri.

⁴⁴ Tra le varie pubblicazioni si segnala ancora il numero speciale dedicato a Verdi della «Österreichische Musikzeitung»: *Maestro Verdi*, «Österreichische Musikzeitung», LV/1, gennaio 2001.

⁴⁵ GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. italiana di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994).

vori di Milza (tradotto anche in italiano)⁴⁶ e Gefen.⁴⁷ Anche nei paesi anglosassoni, dove non mancano né le buone (e a volte ottime) biografie verdiane⁴⁸ né gli studi di drammaturgia musicale,⁴⁹ l'anno verdiano ha prodotto prevalentemente studi biografici, tra i quali spicca quello eccellente di Rosselli,⁵⁰ studioso a cui si devono alcune delle più brillanti e originali indagini del sistema produttivo operistico italiano nel Sette-Ottocento. Sempre in lingua inglese, si segnalano ancora l'originale miscellanea di studi dedicati alla prassi esecutiva a cura di Latham e Parker,⁵¹ il sintetico dizionario dei personaggi verdiani di Lewsey,⁵² e la recente raccolta di voci del *Grove* di Roger Parker.⁵³

Procedendo a ritroso negli anni, il titolo che non può mancare in una biblioteca verdiana è il basilare studio sulla musica di Verdi di Budden,⁵⁴ universalmente riconosciuto come il libro di riferimento per chi si voglia accostare, da semplice amatore o da studioso, alle opere verdiane. Per un inquadramento generale di Verdi nella cultura musicale dell'Ottocento si consigliano invece il volume di Della Seta⁵⁵ e il volumetto di storia sociale, prima ancora che di storia dell'opera, di Rosselli.⁵⁶ Interessanti spunti di riflessione possono venire inoltre da libri sull'opera dell'Ottocento nei quali figurano capitoli dedicati a Verdi, come quello, particolarmente originale, di Gerhard.⁵⁷ Per ulteriori approfondimenti sono disponibili le pubblicazioni dell'Istituto nazionale di studi verdiani,⁵⁸ fra cui

⁴⁶ PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. italiana: *Verdi e il suo tempo*, Roma, Newton Compton, 2001).

⁴⁷ *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001.

⁴⁸ MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (poderosa, ma non sempre attendibile).

⁴⁹ Per limitarci ai titoli più recenti segnalo, tra le miscellanee: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate, Roger Parker, Berkeley, University of California Press, 1989, e *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997; tra le monografie: FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, M. Nijhoff, 1977 (rist.: Oxford, Oxford University Press, 1990²; trad. italiana: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993), e ROGER PARKER, «Arpa d'or de' fatidici vati». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997; ID., *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

⁵⁰ JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁵¹ *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham, Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001.

⁵² JONATHAN LEWSEY, *Who's Who in Verdi*, Aldershot-Burlington-Singapore-Sydney, Ashgate, 2001.

⁵³ ROGER PARKER, *The New Grove guide to Verdi and his operas*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

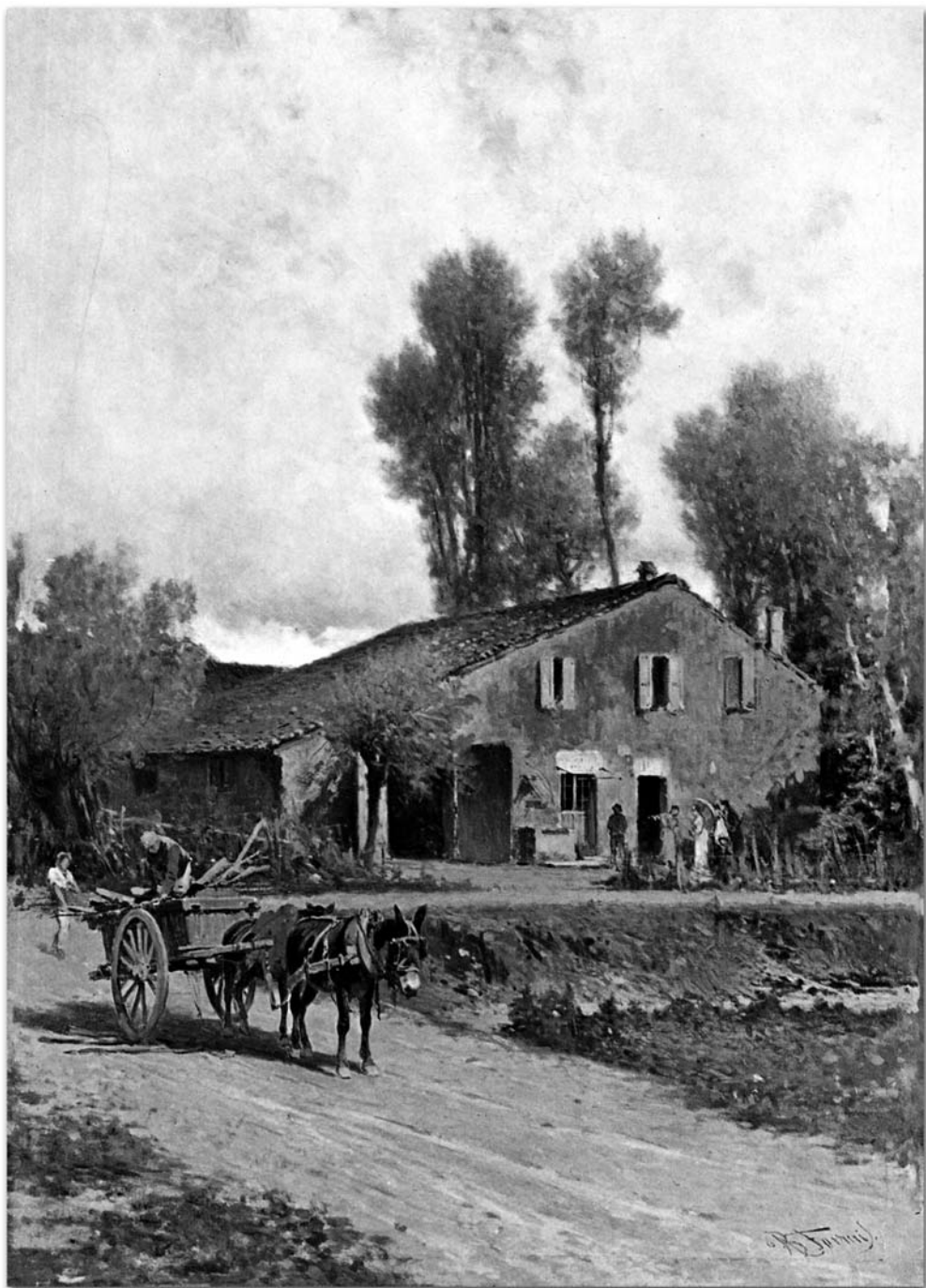
⁵⁴ JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981 (rist.: Oxford/New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1992): I: *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II: *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III: *From «Don Carlos» to «Falstaff»* (trad. italiana: *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988; I: *Da «Oberto» a «Rigoletto»*; II: *Dal «Trovatore» alla «Forza del destino»*; III: *Da «Don Carlos» a «Falstaff»*).

⁵⁵ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («Storia della musica», a cura della Società italiana di musicologia, 9°); alcuni saggi verdiani dello stesso autore, sparsi per riviste specializzate e altre sedi, sono ora raccolti nel recente FABRIZIO DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008.

⁵⁶ JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland (Or), Batsford-Amadeus, 1991 (trad. italiana: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992).

⁵⁷ ANSELM GERHARD, *Die Verstärkung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. inglese: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, The University of Chicago Press, 1998).

⁵⁸ *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 31 luglio-2 agosto 1966*, a cura di Marcello Pavarani, Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 30 luglio-5 agosto 1969*, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Atti del III*



Angelo Formis, *Casa natale di Verdi alle Roncole di Busseto*. Olio su tela, Milano, Museo Teatrale alla Scala.

spiccano gli atti del convegno sulla realizzazione scenica⁵⁹ e l'edizione critica dei carteggi, fondamentale strumento di conoscenza dell'uomo e dell'artista,⁶⁰ che colma le vaste lacune lasciate sinora dalle precedenti pubblicazioni,⁶¹ con qualche recente, lodevole eccezione.⁶² Le uscite più recenti sono una riproduzione in facsimile, accompagnata da trascrizione, delle varie stesure del libretto *Re Lear*, opera che Verdi non compose mai, ma a cui pensò più volte nel corso della sua carriera, un quaderno che illustra la sensibilità sociale di Verdi e Giuseppina, e gli atti di un convegno sul rapporto fra il compositore e la cultura tedesca.⁶³ Ha preso avvio, inoltre, un progetto riguardante le fonti della drammaturgia verdiana,⁶⁴ mentre prosegue la pubblicazione dei volumi vincitori del Premio Internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi».⁶⁵

La bibliografia relativa a *Nabucco*, una delle opere di Verdi più amata in Italia e all'estero e l'unica del periodo giovanile a non essere mai uscita dal repertorio, è assai vasta; alcuni importanti saggi si trovano nelle miscellanee che abbiamo ricordato nelle righe precedenti, mentre punti di partenza per ogni seria analisi dell'opera sono l'edizione critica della partitura a cura di Roger Parker, preceduta da un importante saggio introduttivo,⁶⁶ e quella, sempre a cura di Parker,

Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 12-17 luglio 1972, a cura di Mario Medici, Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974.

⁵⁹ *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: atti del congresso internazionale di studi: Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito» 28-30 settembre 1994*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996.

⁶⁰ *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici, Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di studi verdiani, 1988; *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994; *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1853*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001; *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003; infine, annunciato ma tuttora non pubblicato, il *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi.

⁶¹ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari, Alessandro Luzio, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 (rist.: Bologna, Forni, 1968); ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-1947; *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, raccolto ed annotato da Annibale Alberti, con prefazione di Alessandro Luzio, Milano, Mondadori, 1931.

⁶² CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Niente zucchero nel calamaio: lettere di Giuseppe Verdi a Clara Maffei*, Milano, Archinto, 2005.

⁶³ *Per il Re Lear*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2002; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi*, a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, Milano-Parma, Casa di riposo per musicisti-Fondazione «Giuseppe Verdi»-Istituto nazionale di studi verdiani, 2002, «Quaderni dell'Istituto di studi verdiani, 6»; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi, Atti del convegno internazionale (Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001)*, a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli, Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Centro italo-tedesco tedesco Villa Vigoni, 2003.

⁶⁴ Il progetto prevede la pubblicazione dei libretti insieme alle loro fonti e i due titoli in programma prossimamente sono *Otello*, a cura di Livio Aragona, *Falstaff*, a cura di Massimiliano Locanto, che usciranno anche nell'ambito del progetto di ricerca universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità* (coordinatore nazionale Guido Paduano).

⁶⁵ Due sono gli ultimi titoli della serie «Premio internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi»»: MARCO BEGHELLI, *La retorica nel rituale del melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003 (3), vincitore del nel 1987, e DINO RIZZO, *Verdi filarmonico e maestro dei Filarmonici bussetani*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2005 (6), vincitore nel 1993.

⁶⁶ *Nabucodonosor*, edizione critica a cura di Roger Parker, in *The works of Giuseppe Verdi, Series 1: Operas. Le opere di Giuseppe Verdi, Serie 1: Opere teatrali*, vol. 3, Chicago and London, The University of Chicago Press / Milano, Ricordi, © 1987 (partitura), 1988 (commento).

dello spartito per canto e piano.⁶⁷ Ancora a Parker si deve un agile volumetto che fa finalmente luce sulla ricezione del Nabucco da parte della stampa contemporanea, dimostrando in maniera inequivocabile che la lettura in chiave patriottica dell'opera fu successiva al 1848 e fu soprattutto un mito post-risorgimentale.⁶⁸ Alcune osservazioni fondamentali su questo argomento si trovano ancora in una raccolta di saggi di Parker.⁶⁹ Lo studioso inglese ha infine pubblicato le trascrizioni autografe per sole voci dei cori «Va pensiero» e «Immenso Jeovha».⁷⁰

Non mancano, sebbene siano poco numerosi, anche i saggi di carattere analitico, in buona parte presenti nei vari volumi di atti di convegni citati nelle pagine precedenti; tra quelli pubblicati in altre sedi ricordiamo in ordine cronologico l'articolo di Petrobelli,⁷¹ il primo a studiare gli aspetti strutturali e formali dell'opera, quello basato sui rapporti tra Verdi e il librettista di Cavicchi,⁷² quello di taglio analitico di Lawton,⁷³ infine l'ampio saggio estetico di Schnebel.⁷⁴ Molte penetranti osservazioni di tipo analitico-formale si trovano inoltre nella dissertazione dottorale di Balthazar,⁷⁵ in parte poi confluite in un suo articolo pubblicato sulla rivista «Current Musicology»,⁷⁶ e nel saggio dedicato alla musica in scena di Girardi.⁷⁷ In tempi recenti, tuttavia, la ricerca musicologica ha tralasciato la produzione del giovane Verdi, per incentrarsi su quella del periodo centrale e maturo. Prova ne sia che l'unica guida all'ascolto attualmente disponibile su *Nabucco* si trova nel numero dedicato a quest'opera dall'«Avant-scène Opéra» (oltre a quella uscita nella serie «La Fenice prima dell'opera».⁷⁸

Lo stretto legame che, sin dall'Ottocento, si è stato stabilito tra il coro «Va pensiero» e il Risorgimento italiano viene discusso in alcune pubblicazioni che affrontano il rapporto di Verdi con l'indipendenza italiana; tra queste si segnalano il saggio di Tschuggnall,⁷⁹ il libro della Pauls⁸⁰ e quello più pettegolo di Tomasini,⁸¹ infine gli atti del convegno genovese del 2001 dedicato a questo argomento.⁸²

⁶⁷ *Nabucodonosor*, riduzione per canto e pianoforte condotta sull'edizione critica, Milano, Ricordi, © 1996.

⁶⁸ ROGER PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*». *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997 («Premio internazionale Rotary Club di Parma "Giuseppe Verdi", 2»).

⁶⁹ ROGER PARKER, «*Va, pensiero*» and the insidious mastery of song, in *Leonora's Last Act* cit., pp. 20-41.

⁷⁰ Cfr. il volume indicato alla nota 39.

⁷¹ PIERLUIGI PETROBELLI, *Nabucco*, «Associazione Amici della Scala. Milano, Conferenze 1966-67», pp. 17-47.

⁷² ADRIANO CAVICCHI, *Verdi e Solera: considerazioni sulla collaborazione per «Nabucco»*, in *Atti del I Congresso internazionale di studi verdiani* cit., pp. 44-58.

⁷³ DAVID LAWTON, *Analytical Observations on the «Nabucco» Revision*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani* cit., pp. 208-220.

⁷⁴ DIETER SCHNEBEL, *Die schwierige Wahrheit des Lebens. Zu Verdis musikalischem Realismus*, in *Giuseppe Verdi*, München, 1979, pp. 51-111 («Musikkonzepte», 10).

⁷⁵ SCOTT L. BALTHAZAR, *Evolving Conventions in Italian Serious Opera: Scene Structure in the Works of Rossini, Bellini, Donizetti and Verdi, 1810-1850*, PhD, University of Pennsylvania, 1985.

⁷⁶ SCOTT L. BALTHAZAR, *The Rhythm of Text and Music in «Ottocento» Melody. An Empirical Reassessment in Light of Contemporary Treatises*, «Current Musicology», 49, 1992, pp. 5-28.

⁷⁷ MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», 6, 1990, pp. 99-145.

⁷⁸ «L'Avant-scène Opéra», n. 86, 1986; *Giuseppe Verdi, «Nabucodonosor»*, «La Fenice prima dell'opera», 2004/1.

⁷⁹ PETER TSCHUGGNALL, «*Verhüllt euch in Trauer...*». *Giuseppe Verdis «Nabucco» im Kontext einer Schoah*, in «*Weine, weine, du armes Volk!*», Anif-Salzburg, Müller-Speiser, 1995, vol. 1, pp. 335-349 («Wort und Musik. Salzburger Akademische Beiträge, 28»).

⁸⁰ BIRGIT PAULS, *Giuseppe Verdi und das Risorgimento. Ein politischer Mythos im Prozess der Nationenbildung*, Berlin, Akademie Verlag, 1996, 353 pp.

⁸¹ DANIELE TOMASINI, *Verdi e il Risorgimento: ricerche e contributi*, Piacenza, Editrice Farnesiana, 1999.

⁸² *Suona la tromba. Verdi, la musica e il Risorgimento*, a cura del Comitato delle Celebrazioni Verdiane Genova 2001, Genova, Comitato Celebrazioni Verdiane, 2001 (contiene saggi di M. Benedetti e F. Della Peruta).

Online

a cura di Roberto Campanella

Il 'risorgimento' di Verdi

Tra le figure-simbolo dell'Italia del primo Ottocento, percorsa dai fermenti del riscatto nazionale, quella di Verdi è certamente una delle più popolari, mentre *Nabucco* viene considerato come la sua opera in questo senso più rappresentativa. Nulla di nuovo. Anche se vale la pena di precisare che la produzione del primo Verdi non fu concepita in base ad alcun progetto politico e che la scelta del libretto del Solera rispondeva prima di tutto alla predilezione del giovane compositore per i soggetti biblici. Ciò non toglie che il Maestro di Busseto si trovò ad assumere, di fatto, uno ruolo di spicco nel processo risorgimentale, diventando un punto di riferimento ideale per tanti italiani impegnati nella lotta di liberazione della penisola.

Tuttavia il nome di Verdi si collega anche ad un altro 'risorgimento', quello che lo riguardò in prima persona o meglio riguardò una certa sua produzione, rimasta per lungo tempo fuori dal repertorio, molti decenni dopo le gloriose vicende della nostra storia nazionale. Ci riferiamo ovviamente alla *Verdi-Renaissance*, che paradossalmente prese avvio in Germania (non in Italia!) tra gli anni Venti e gli anni Trenta, mentre – ad eccezione di alcune riproposte verdiane da parte di qualche grande direttore di casa nostra come Toscanini – approdò ai patri lidi non senza difficoltà e, soprattutto, con qualche anno di ritardo, complice una generazione di critici e musicisti che vedevano in Verdi e, più in generale, nella preponderanza del melodramma nella cultura musicale italiana altrettanti motivi della sua *décadence*. Le tardive ritrattazioni – si pensi a quella di uno dei musicisti all'epoca più in vista, Alfredo Casella – non potevano sanare un *vulnus* a dir poco imbarazzante. È proprio in riferimento a questa tematica che intendiamo iniziare la presente rassegna delle risorse disponibili su Internet.

Sul portale realizzato da *Laureto Rodoni* troviamo un sito dedicato a Verdi, che mette a disposizione i libretti e vari saggi sulle opere (in molti casi vengono forniti i relativi volumi della nostra rivista in formato PDF), il testo di qualche lettera e di alcune interviste rilasciate dal Maestro, oltre ad altri testi di carattere saggistico: tra essi quello di Julian Budden, che appunto ripercorre le tappe più significative della *Verdi-Renaissance*, e altri firmati dallo stesso Rodoni, che affrontano vari temi come la politica, la religione, il sodalizio con Boito ecc.).¹ Altrove nel portale si può leggere un contributo di Mario Bortolotto che, trattando della poetica verdiana vista anche nei suoi aspetti 'popolari', si occupa indirettamente del 'risorgimento' verdiano.²

Su *Magia dell'Opera* una breve monografia dedicata a *Nabucco* parla di rivalutazione complessiva del terzo lavoro verdiano, che a partire dal 1930, proprio con l'avvio della *Verdi-Renaissance*, ha cominciato ad essere analizzato senza cedere a preconcetti o puristiche ritrosie. Il testo affronta anche altri temi: la genesi così come viene raccontata nella 'romanzata' autobiografia tra-

¹ <http://www.rodoni.ch/proscenio/cartellone/doncarlo/aadoncarlo.html>.

² <http://www.rodoni.ch/busoni/dibattiti/bortolotto2.html>.

scritta da Giulio Ricordi, il travolgente successo dello spettacolo che costituiva un fatto nuovo nel panorama operistico dell'epoca, il carattere 'corale' del dramma caratterizzato peraltro da personaggi straordinari delineati con contorni netti. Segue un articolato riassunto della trama.³

Riguardo al Verdi risorgimentale, il sito del *Liceo Cottini* di Torino offre il ritratto realizzato da Bice Lombardini, su concessione del torinese Museo del Risorgimento, insieme a qualche notizia storica.⁴ Sui rapporti con la politica si sofferma anche un sito abbastanza singolare che rivendica l'origine, nonché l'indole piacentina del sommo musicista, comprendente anche una serie di frammenti biografici corredati di immagini e documenti, notizie sulla vita privata (gli antenati, il padre, Margherita, Giuseppina, le amicizie piacentine) e sui luoghi, oltre ad alcuni articoli (la morte del Maestro raccontata dal quotidiano piacentino «La libertà», un articolo 'geobiografico' del piacentino Alberto Cavallari) e a ragguagli sul legame tra Verdi e Villanova sull'Arda.⁵ Al precedente si contrappone, per così dire, il portale *Parma Italy*, che nello spazio dedicato ad altri illustri musicisti parmigiani, offre una stringata biografia, seguita dal testo dell'atto di nascita, insieme a una cronologia della vita e a varie foto.⁶

Ma è tempo di occuparci delle pagine d'elezione riguardanti il Maestro, vale a dire il portale *Giuseppe Verdi*, dove si troveranno informazioni e commenti sulla sua esperienza umana ed artistica, il contesto storico-culturale e l'attualità. La sezione *La vita e le opere* contiene una breve, ma incisiva biografia di Pierluigi Petrobelli, nonché la cronologia di tutte le composizioni con la precisazione della corrispondente età del Maestro. Di ognuna delle opere viene fornito il libretto insieme ad una serie di informazioni sul librettista, la trama, la fonte letteraria e la prima rappresentazione. È possibile, inoltre, ascoltare degli esempi musicali: *Nabucco* in particolare, è rappresentato da due brani diretti da Romano Gandolfi: la Sinfonia e «Va pensiero, sull'ali dorate» (Coro del Teatro Regio). Di agevole consultazione il repertorio dei personaggi, cui si può accedere tramite un motore di ricerca, che offre una sintetica esposizione delle vicende drammatiche che riguardano da vicino ogni componente di questa nutrita schiera. Sono disponibili *online* anche alcuni spartiti, tratti dal sito dell'Indiana University (assente, però, quello di *Nabucco*).⁷ La *Documentazione*, comprende una bibliografia completa, un'altrettanto esauriente discografia (entrambe consultabili tramite motore di ricerca), una ricca galleria di immagini legate al Maestro (ritratti suoi e di Giuseppina Strepponi, caricature, squarci di cronaca politica) o alle opere, la già ricordata schiera dei personaggi, diversi giudizi critici su Verdi da parte di musicisti contemporanei,⁸ una breve nota ad un racconto di Dino Buzzati (che ironizza, in tono beffardamente surreale, sulla retorica delle celebrazioni verdiane del 1951) e, per finire, una serie di *link*.⁹ La parte dedicata alle *Terre Verdiane* – oltre ad alcune informazioni pratiche per il viaggiatore – offre testi e immagini riguardanti la casa natale e Busseto, oltre a Parma e dintorni. Al di là dei luoghi più cari al Maestro, si propongono vari itinerari tematici nel Parmense, alcuni dei quali non hanno mol-

³ www.magiadellopera.com/pdf/verdi_pdf/09-Nabucco.pdf.

⁴ http://www.to2011cottini.it/Immagini/GallRis/pages/Giuseppe_Verdi.htm.

⁵ <http://www.verdipiacentino.it/>.

⁶ <http://www.parmaitaly.com/verdi.html>.

⁷ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=16>.

⁸ Si tratta di giudizi, apparsi su «La fiera letteraria» del 22 aprile 1951, alcuni dei quali, risultano, per certi versi, piuttosto singolari: merita ricordare soprattutto quello di Benjamin Britten che, per sottolineare la profondità emotiva e la forza musicale della *Traviata*, vi contrappone «la modestia e l'inconsistenza» (*sic*) della musica della *Bohème* pucciniana, e quello di Dimitrij Šostakovič, che vede in Verdi quasi un paladino del realismo socialista.

⁹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163>.

to a che fare con Verdi, mentre assomigliano un po' troppo a promozioni turistico-commerciali, doveroso atto di omaggio agli *sponsor* locali. Prova ne sia un'appetitosa *Via dei sapori*, che percorre tutte le specialità enogastronomiche della zona, tra cui, ovviamente, il famosissimo culatello.¹⁰ In un'altra sezione, *Suoni e immagini* – oltre ai documenti sonori e iconografici già segnalati – troviamo una serie di video storici concernenti opere, cantanti, temi biografici e aspetti della poetica verdiana, nonché i momenti più significativi del *Vapensiero day* (l'evento *internet* realizzato in collaborazione con gli italiani nel mondo).¹¹ Lo spazio dedicato alla *Didattica* è diviso in *Verdi Docet* (una serie di percorsi didattici multimediali destinata alle scuole), *La lezione di ...* (Luca Mazzieri, Lucio Dalla e Paolo Fabbri) e *Ricerche bibliografiche* (in collegamento con le biblioteche di Parma, il *Dizionario dei musicisti*, la cronologia del Teatro Regio e il suo Archivio storico).¹² Vari video sia di questa come della precedente sezione sono tratti dallo sceneggiato televisivo realizzato nel 1982 da Renato Castellani: *Nabucco* ne è ovviamente uno degli argomenti più significativi. Alcuni filmati riguardano eventi importanti delle Celebrazioni Verdiane, tra cui la mostra *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, che si è svolta dal 17 novembre 2000 al 25 febbraio 2001 al Palazzo Reale di Milano. Ma vale la pena di scorrere i titoli presenti in queste sezioni per trovare quelli che si riterranno più interessanti. Quanto alle *Celebrazioni* del 2001, in un'ampia sezione si trovano: documenti e ragguagli sul già ricordato *Vapensiero Day*, il *Programma* ufficiale delle manifestazioni, informazioni sulla struttura e i componenti del *Comitato nazionale*, nonché sulla *Società di cultura* di Giuseppe Verdi, un *database* sulle produzioni liriche nella regione Emilia-Romagna (1998-2002) e un altro comprendente tutti gli eventi realizzati per le Celebrazioni in ogni parte del mondo (2000-2002).¹³

Un altro sito ufficiale che si raccomanda a studiosi ed appassionati è quello dell'*Istituto nazionale di Studi verdiani di Parma* (in italiano e in inglese), contenente informazioni e documenti (di cui si offre qualche esempio *online*) riguardanti le finalità, l'organico, la varie attività, la biblioteca, la discoteca, l'archivio visivo, l'archivio della corrispondenza verdiana ecc.¹⁴

Per i discofili va segnalato un sito veramente interessante, *Verdi's disco*, realizzato da Willi G. Busse, un appassionato collezionista, che ha raccolto un'imponente discografia delle opere. Selezionando il nome di un'opera, il motore di ricerca interno identifica le incisioni disponibili, partendo dalla più antica. Per ognuna di esse viene fornito il *cast*, l'etichetta o le etichette che contrassegnano la registrazione, il tipo o i tipi di supporto (CD o LP), nonché le fonti, in base alle quali è stata compilata la discografia. Un asterisco distingue le incisioni in esclusivo possesso del curatore del sito. A fondo pagina, cliccando sull'icona di un altoparlante si ha accesso a una ricchissima scelta di brani dall'opera, proposti in varie registrazioni, *live* o da studio, da quelle storiche alle più recenti. Di qualche brano famoso, inoltre, vengono fornite molte interpretazioni, la qual cosa è di particolare interesse. *Nabucco* viene rappresentato da numerosi esempi, tra cui varie interpretazioni di «Salgo già del trono aurato» e «Dio di Giuda». ¹⁵ Questo sito propone anche una breve serie di foto di grandi interpreti, tratta dalla collezione privata di Busse.¹⁶

¹⁰ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=165>.

¹¹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=168>.

¹² <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=166>.

¹³ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=167>.

¹⁴ <http://www.studiverdiani.it>.

¹⁵ <http://www.verdisdisco.de>.

¹⁶ <http://www.verdisdisco.de/html/photos.html>. Le foto ritraggono: Ettore Bastianini, Maria Callas, Mario Del Monaco, Anton Dermota, Gottlob Frick, Erika Köhl, James McCracken insieme a William Dooley, Cesare Siepi.

Fondamentale anche la bella, ipertestuale monografia ad opera di Angela Molteni, proposta sul portale *Geocities*, ricca di foto e documenti, nonché di informazioni sulle opere, comprese quelle strumentali (con la possibilità di ascoltare qualche brano musicale). La corredano un giudizio di Rubens Tedeschi sulla 'popolarità' del melodramma ottocentesco e la citazione di un testo poetico di Italo Calvino, *Cantastorie*, scritto per Luciano Berio, che contiene una sorta di catalogo di situazioni 'melodrammatiche'.¹⁷

Documenti e notizie sulla vita e le opere si possono trovare anche all'interno del sito della *Karadar Classical Music*, in particolare nella sezione intitolata *Giuseppe Verdi Tribute 1813-1901* la quale comprende un buon numero tra file MP3 e MDI (peraltro, attualmente inaccessibili), una biografia in cinque lingue, l'elenco delle opere, con i relativi libretti, dei *lieder*, con i relativi testi, e duecento foto.¹⁸ Altrove, nel sito, è degna di nota la pur breve analisi del Quartetto per archi, una composizione non sempre valorizzata quanto meriterebbe: una gradita eccezione rispetto alla generale superficialità con cui si compilano questi siti di rapida consultazione.¹⁹

Segnaliamo altresì la voce «Giuseppe Verdi», presente in varie edizioni linguistiche della libera ipertestuale enciclopedia *Wikipedia* contenenti un'articolata biografia, l'elenco delle opere con relativo riassunto e una breve bibliografia: consultare quella italiana soprattutto laddove si sofferma, seppur brevemente, su due aspetti non molto indagati: *Verdi non operistico* e *Verdi e il cinema*.²⁰ Altre biografie sono reperibili in italiano su *Liberliber* (assieme a file audio delle opere in formato MP3 derivati da incisioni 'storiche')²¹ e su *Rai International-Italica*,²² in inglese su *Classical Music Pages* (che riporta la voce corrispondente del Grove Concise Dictionary of Music),²³ su *The Notable Names Database Weblog* (con rimandi ipertestuali),²⁴ su *Classic Encyclopedia* (tratta dall'enciclopedia Britannica)²⁵ e su *Music With Ease*.²⁶

Illuminante, per rendersi conto del rigore morale che sorresse il sommo musicista in tutta la sua vita, una lettera il cui testo viene riportato su *Scudit*, il sito della Scuola d'Italiano di Roma. Indirizzata a un critico musicale che si trovava al Cairo per la prima di *Aida*, stigmatizza l'eccessiva *réclame* con cui veniva promosso l'evento. Siamo d'accordo con il commento che accompagna tale lettera: altri tempi davvero!²⁷

Ancora sui luoghi verdiani, il sito della *Villa di Sant'Agata* consente una visita virtuale, anche attraverso belle immagini panoramiche di interni ed esterni.²⁸ Sul Verdi benefattore, si consulti il sito della *Casa di Riposo per Musicisti* da lui fondata, in particolare la sezione «La vita con Verdi», che contiene informazioni e foto riguardanti la storia della casa e il Verdi collezionista.²⁹

Relativamente a *Nabucco*, non deve essere tralasciata la corrispondente voce del *Dizionario dell'Opera* (Baldini Castoldi Dalai) nella sua versione *online*: vi si troveranno notizie sulla genesi, le fonti letterarie e la 'fortuna', oltre alla trama e ad una breve analisi drammaturgico-musi-

¹⁷ http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/verdi_sommario.htm.

¹⁸ <http://www.karadar.com/verdi/>.

¹⁹ <http://www.karadar.com/Dizionario/verdi.html#opere>.

²⁰ http://it.wikipedia.org/wiki/Giuseppe_Verdi.

²¹ <http://www.liberliber.it/audioteca/v/verdi/index.htm>.

²² http://www.italica.rai.it/index.php?categoria=biografie&scheda=verdi_prima_parte.

²³ <http://w3.rz-berlin.mpg.de/cmp/verdi.html>.

²⁴ <http://www.nndb.com/people/193/000025118/>.

²⁵ http://www.1911encyclopedia.org/Giuseppe_Fortunino_Francesco_Verdi.

²⁶ <http://www.musicwithease.com/verdi-life.html>.

²⁷ <http://www.scudit.net/mdverdi.htm>.

²⁸ <http://www.villaverdi.org/italiano/visita.html>.

²⁹ <http://www.casaverdi.org/>.

cale.³⁰ Su *Opera.it* sono disponibili un ampio riassunto dell'opera con la possibilità di ascoltare qualche brano significativo, un'analisi musicale anch'essa corredata di *file* audio esemplificativi, alcune curiosità e una discografia.³¹ Sullo stesso sito troviamo una biografia verdiana dall'approccio decisamente didattico e una cronologia, entrambe in fase di completamento.³²

Tra i vari siti che offrono il libretto, segnaliamo, in particolare, *Libretti d'Opera*, che propone a corredo qualche informazione sulla prima, una tabella degli eventi contemporanei e l'elenco dei lemmi più utilizzati, oltre a una serie di statistiche riguardanti l'apparizione dei personaggi, il loro utilizzo in termini di vocali cantate o recitate, l'utilizzo dei vari registri canori.³³ Analogamente al precedente, *Intratext* permette tutta una serie di ricerche sul testo: si potrà ottenere così la lista delle parole in ordine alfabetico (secondo la lettera iniziale o finale), oppure ordinate in base alla frequenza o alla lunghezza. I dati complessivi sono anche presentati in forma di grafico. Veramente utile.³⁴

Sempre più ricco di pregevoli documenti in formato digitale, l'*Archivio Storico del Teatro La Fenice* ci informa *online* sulla presenza dell'opera sui cartelloni delle passate stagioni offrendo, in particolare, locandine (produzioni del 1946, 1960 e 1972) e foto di scena (produzioni del 1946, 1960 e 2004), oltre alla fotocopia di due lettere autografe, rispettivamente di Verdi ad Alvisi Mocenigo e di Saverio Mercadante a Giacomo Benzon, riguardanti in qualche modo (la prima soprattutto, l'altra solo di sfuggita) l'opera in programma. Il tutto digitando «nabucco» e successivamente «nabucodonosor» sull'apposito modulo di ricerca.³⁵

Per trovare diversi video riproducenti brani dall'opera, vale la pena di entrare, come sempre, nel portale di *Youtube*: la parte del leone spetta ovviamente a «Va pensiero», di cui segnaliamo, a titolo di esempio, l'edizione diretta da Levine (Metropolitan, 2001).³⁶

Qualche notizia biografica su Temistocle Solera si può reperire, oltre che sul portale *Giuseppe Verdi*,³⁷ anche sull'enciclopedia *Wikipedia*,³⁸ su *Liberliber*,³⁹ nonché sul sito dell'*Arena di Verona* (corredata da un ritratto).⁴⁰

Un saluto agli internauti.

³⁰ http://www.delteatro.it/dizionario_dell_opera/n/nabucco.php.

³¹ <http://www.opera.it/Operaweb/it/nabucco/trama.html>.

³² <http://www.opera.it/Operaweb/it/riferimenti/compositori.html>.

³³ <http://www.librettidopera.it/nabucco/nabucco.html>.

³⁴ <http://www.intratext.com/y/ITA1377.HTM>.

³⁵ <http://www.archivistoricolafenice.org/fenice/GladReq/index.jsp>.

³⁶ <http://www.youtube.com/watch?v=4BZSqtqr8Qk>.

³⁷ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=582&ID=19768>.

³⁸ http://it.wikipedia.org/wiki/Temistocle_Solera.

³⁹ <http://www.liberliber.it/biblioteca/s/solera/index.htm>.

⁴⁰ <http://www.arena.it/it-IT/PersonnelDetail.html?idpersonnel=36>.



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

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Verdi nel firmamento della Fenice

La stagione di carnevale-quaresima del 1842-1843 segna un netto punto di svolta della tradizione produttiva del Teatro La Fenice, invertendo la direzione rischiosa intrapresa appena un paio d'anni prima dall'impresario Natale Fabrici, organizzatore di una stagione ampiamente a rischio, giunta indenne alla propria conclusione offrendo una catena di quattro balli e ben otto lavori melodrammatici, il doppio di quelli normalmente inscenati nell'arco delle tradizionali cinquantuno recite, e non le solite quattro opere e tre balli. La situazione imbarazzante indusse la direzione della Fenice a mettere in atto un rapporto ancor più attento coi vertici artistici, tra i quali andava assumendo un peso via via crescente la presidenza e il ruolo di segretario-ragioniere, assunto da una personalità di spicco come Guglielmo Brenna. Dopo alcune incertezze nel periodo 1841-1842, nei quali si sperimentarono nuovi modelli di organizzazione teatrale, venne la sera di Santo Stefano del 1842, una data destinata a segnare una tappa fondamentale nella storia del massimo teatro veneziano, poiché segnò l'inizio dei rapporti con l'allora giovane emergente Giuseppe Verdi.

Questa tappa fondamentale s'inquadra in una prospettiva equilibrata e mai banale. Tra i tanti abboccamenti che non sortiscono effetti concreti, ma che pure animarono le trattative di quel periodo, va collocata anche la preziosa lettera autografa di Gaetano Donizetti, emersa dai documenti dell'Archivio Storico e che qui pubblichiamo per la prima volta:

A C.

Non ho chiesto che la somma pagatami sempre in Venezia dal Sig.r Lanari, cioè, dieci mila franchi effettivi. La proprietà di Canto e piano forte soltanto (che ebbi già per metà collo stesso Lanari) non è cosa sì grande da contrastarmi, e conto sulla gentilezza dell'Impresa.

Tutto ciò però, quando io sappia la Compagnia ed il poeta, oltre il quando dovrà andare in iscena. Mil-le cose anche a S. E. Mocenigo. A te un abbraccio.

Milano 22 9bre 1841 – Il tuo aff. Donizetti.¹

Un mondo articolato emerge da questa ricca e talvolta esaustiva documentazione: La Fenice prende contatto con tutti gli artisti in grado di sostenere con onore le parti principali (per i comprimari tradizionalmente si ricorreva a personale locale), o comunque con quelle figure che vantano un ruolo di preziosa mediazione con il mondo del belcanto. In questo senso, e proprio per la stagione 1842-1843, possiamo annotare con il massimo interesse il contributo di Giovanni Battista Velluti, il celebre castrato protagonista di una carriera culminata nella prima assoluta del *Crociato in Egitto* di Giacomo Meyerbeer (1824). Sfuggite alla sindrome collezionistica dei primi archivisti del teatro, ben quattro lettere autografe datate 18 aprile, 12 e 19 maggio e 14 giugno 1842 attestano l'ottima forma di un interprete sessantaduenne divenuto insegnante di canto. Il virtuoso d'altri

¹ Lettera di Gaetano Donizetti (indirizzata probabilmente a Caresana), 22 novembre 1841 (Archivio storico del Teatro La Fenice, Busta Spettacoli 1841-1842).

tempi viene interpellato come persona ben addentro all'organizzazione teatrale per ottenere informazioni circa una possibile candidata ai principali ruoli della prossima stagione. Si tratta di Eugenia Garcia, cognata di Maria Malibran:

Le dirò dunque, che la sig.ra Eugenia Garcia Moglie del Fratello della Malibran fu mia scolare; che cantò in Padova anni sono con buon successo e che poi passò a Parigi, ove presentemente si ritrova.²

Sono rapporti che iniziano bene e talora si chiudono male, o che invece trovano una definitiva conferma nella cronologia degli spettacoli, come avviene per Sofia Löwe, che il 25 maggio del 1842 (in un francese traballante) gioca al rialzo con l'agente teatrale Giovanni Battista Bonola:

Mon cher Monsieur Bonola

En réponse de votre lettre de 24 Maggio je vous dit franchement qu'il m'est impossible d'accepter l'offre de 12.000 L. Au. de vous remercier mille fois pour la bonté d'avoir écrit dans mes interets – apres quinze je me rendrais a Milan – J'espère de vous avoir chez moi, et alors nous ... et peut etre il s'arrange quelque affaire entre nous deux.³

L'allestimento alla Fenice del *Nabucodonosor* assume subito i connotati di un successo straordinario e per taluni aspetti difficilmente prevedibile: dal 26 dicembre 1842 al 14 marzo dell'anno successivo si avvicendano ben ventotto recite dell'opera. Le serate successive sono riservate alle donizettiane *Linda di Chamounix* (solo quattro serate) e *Maria Padilla* (tre recite), agli *Ultimi giorni di Suli* di Giovanni Battista Ferrari (sei recite) e alla ripresa della belliniana *Beatrice di Tenda*, scritta proprio per la Fenice dieci anni prima e che raccoglie questa volta un successo lusinghiero per un totale di venticinque serate. Apparentemente il totale delle recite supera la tradizionale dimensione delle cinquantun serate (che comunque in ogni caso beneficiarono di una proroga, concessa peraltro con molta parsimonia in altre occasioni), ma è da sottolineare che in più occasioni la tradizionale accoppiata opera e ballo viene sostituita da una recita costituita di sole opere o di estratti di esse, riportando il numero delle serate complessive alla ben più ragionevole quota di cinquantacinque serate, esse stesse simbolo di tanto lusinghiero successo.

Non è certo eccessivo attribuire tanta parte del successo della stagione al lavoro di Verdi, la cui innovativa presenza sarà destinata a concretizzarsi proprio in pochi anni nella realizzazione delle straordinarie cinque prime assolute veneziane, da *Ernani* a *Simon Boccanegra* passando attraverso *Attila*, *Rigoletto* e *Traviata*. Come giustamente sottolinea Marcello Conati, i contatti seppur indiretti tra il compositore e la Fenice risalgono non alla primavera del 1843, bensì proprio all'occasione della ripresa veneziana di *Nabucco*, tempestiva sia per la breve distanza che la separa anche solo dal primo allestimento milanese (poco più di nove mesi, ma non è una novità per La Fenice, attentissima ai successi degli altri teatri e ricettiva come pochi altri teatri d'allora) sia perché la prima milanese conta solo otto serate, compressa come venne alla fine della stagione di carnevale 1841-1842. La ripresa del *Nabucco* a Venezia diventa quindi una splendida occasione. Il conte Mocenigo, presidente agli spettacoli della Fenice, chiede all'agente teatrale Giovanni Battista Bonola non solo precise informazioni circa lo stato dei contatti tra lo stesso Bonola, Sofia Löwe e Conti, ma anche circa la possibilità di disporre dello spartito del *Nabucco*:

Amerei finalmente essere informato del prezzo di nolo del *Nabucodonosore* col patto che non venisse prima della Fenice nella ventura stagione di Car. e Quar. dato in nessun altro teatro del Regno L[ombardo] V[eneto] e Trieste.⁴

² Giovanni Battista Velluti a Mocenigo, 14 giugno 1842 (ivi).

³ Sofia Löwe a Giovanni Battista Bonola, 25 maggio 1842 (ivi).

⁴ MARCELLO CONATI, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 20.



Nabucco alla Fenice di Venezia, 1946; regia di Augusto Cardì.

Nabucco alla Fenice di Venezia, 1960; regia di Sandro Bolchi; scene di Lorenzo Ghiglia.

La risposta è invece assai meno diretta e ben più complessa: prima di tutto viene messa in bella evidenza la lite che opponeva gli editori Lucca e Ricordi, concorrenti tra loro, e Merelli e Verdi, a loro volta interessati anche economicamente alla cosa. L'interesse della Fenice è considerato naturalmente nel modo più lusinghiero, anche perché appare (e le conferme non tarderanno a venire) un preludio a rapporti di lavoro assai più concreti: se quindi al momento Verdi non può accettare la proposta di un nuovo lavoro alla Fenice, che si sommerebbe a quello per la Scala, a partire dalla conclusione del carnevale 1843-1844 la cosa si potrebbe agevolmente combinare «allora a quelle condizioni pari a quelle contratte con Merelli»;⁵ e infatti ecco apparire *Ermani* nel marzo del 1844.

Il pasticcio sorto intorno al materiale d'orchestra del *Nabucco* è frutto di una prassi comune all'epoca, che lega la commissione dell'opera alla proprietà dello stesso spartito: comunemente il compositore cedeva tutti i propri diritti all'impresario, e l'eventuale successo dell'opera ne stimolava la diffusione anche editoriale, mentre il probabile insuccesso la condannava. Gli accordi tra Giuseppe Verdi e Bartolomeo Merelli sono invece più precisi e ma anche più complicati: la vendita dello spartito, in qualche modo assimilabile ad una sorta ancora indefinita di cessione di diritti d'autore, prevedeva in questo caso una generosa spartizione paritaria degli utili tra impresario e compositore, condizione di vero favore se applicata a un quasi esordiente qual era senz'altro il Verdi del *Nabucco*. Il pasticcio venne combinato invece (ed è difficile dire quanto involontariamente) perché il musicista passò la propria quota a Francesco Lucca, mentre Merelli la volle cedere (e con essa i diritti relativi al testo letterario di Temistocle Solera) a Ricordi, creando di fatto un aperto contrasto tra i due editori per il quale fu giocoforza rivolgersi al tribunale. Non fu però quest'ultimo a dirimere una questione che avrebbe potuto durare assai di più, bensì la volontà di risolvere in maniera quasi pacifica e con un po' di buonsenso l'intera vicenda, nominando di fatto un garante incaricato di gestire *pro tempore* l'affitto del materiale. Il 14 giugno Mocenigo si lamenta con Bonola della situazione (alla quale peraltro l'agenzia teatrale è estranea):

Mi rincresce il dubbio esternatomi sulle possibilità di avere lo spartito del *Nabucco*, tanto più che le scritture che ancora debbo fare dipendono in gran parte dalla certezza o meno di poter dare questo spartito.⁶

Il 25 dello stesso mese Giovanni Ricordi è ancora impossibilitato a prendere qualsivoglia impegno per il nolo, un mese più tardi la situazione ancora non si è sbloccata. Trascorre qualche altro giorno e le cose sembrano volgere al bello (viene appunto nominato il garante), ma bastano quasi poche ore perché sia la volta del garante a defilarsi da una situazione che sembrava veramente irrisolvibile e pericolosa. A complicare le cose infatti si erano messi anche il librettista e il compositore, a loro volta battaglieri. Un ruolo non indifferente viene a questo punto esercitato dalla presidenza del massimo teatro veneziano, che scatenerà un vero e proprio *pressing* nei confronti dei litigiosi proprietari (o meglio comproprietari) del lavoro. Non solo gioca un ruolo fondamentale il desiderio della Fenice di aprire la stagione con un'opera che sembra destinata ad un sicuro successo, ma soprattutto è forte il timore che l'interesse mostrato nel frattempo anche dalla direzione del concorrente veneziano Teatro Gallo di San Benedetto possa approdare ad un risultato positivo che avrebbe messo in grave imbarazzo proprio La Fenice. Una lettera dettata da Mocenigo viene indirizzata a Merelli, a cui si chiedono lumi sulla vicenda, oltre ad ammonire i contendenti a non offrire lo spartito al San Benedetto, poiché l'esecuzione nel secondo teatro veneziano avrebbe di fatto inibito la possibilità di riprenderlo in tempi brevi a Campo San Fantin:

⁵ Ivi, p. 21.

⁶ Ivi, p. 23.



Nabucco alla Fenice di Venezia, 1972; regia e scene di Attilio Colonnello, costumi di Rodolfo Monaco.

Partito jersera da Venezia per Vienna il Conce Mocenigo presidente agli Spettacoli, mi ha prevenuto che relativamente allo spartito da noi desiderato il *Nabucco* del Verdi eravi una pendenza fra l'autore del libretto ed il maestro di musica, pendenza però che da Lei si sperava in breve tempo combinabile: incaricato di proseguire e definire la trattativa, mi veggio nelle necessità di dirigerle questo eccitamento, tanto più che da due giorni erasi qui sparsa la voce, che ne prossimo autunno altra Impresa voglia eseguirlo in Venezia al Teatro Gallo di S. Benedetto, locché renderebbe impossibile l'esecuzione posteriore nel grande teatro e ciò con nostro dispiacere.⁷

Nella stessa data la direzione della Fenice scrive a Ricordi in termini ultimativi, anche per ammonire l'editore sui rischi economici di cessione al San Benedetto. La risposta di Merelli, otto giorni più tardi, è desolante e desolata, però rassicura La Fenice:

spiacemi di dover notificare esser per ora assolutamente impossibile di aver in nolo il *Nabucco* [...] Pel Teatro S. Benedetto non fu fatta ancora ricerca, e facendosi, la risposta sarà (a quanto mi assicurano i due Contendenti) che prima si servirà la Fenice, per la dovuta preferenza.⁸

In realtà le mosse della Fenice non restarono prive di risultati, dal momento che già un paio di settimane più tardi Ricordi provvide alla stampa di alcuni numeri dell'opera e in pochi giorni l'intero materiale d'orchestra venne spedito a Venezia, smuovendo una macchina che era stata impannata per troppo tempo.

La parola fine ad una vicenda durata così a lungo doveva però ancora essere scritta: l'interprete scelta per sostenere la parte di Fenena, Almerinda Granchi, si avvarrà del credito acquisito nel corso della lunga trattativa da Mocenigo per avere qualche ritocco alla parte affidatale, evidentemente un poco troppo grave per le proprie corde. Un Verdi insolitamente accomodante risponde fornendo, in luogo della preghiera, una romanza di notevole impegno vocale, senza cambiamenti nel libretto, e chiede in maniera garbata ma molto ferma la restituzione della musica alla fine delle recite.⁹

Sorprende invece, a fronte di un successo indiscutibile, considerato l'enorme numero di repliche, l'accoglienza descritta della «Gazzetta di Venezia»:

La musica non fece quella impressione che ebbe a Milano. Si notarono molte dotte bellezze, certe melodie facili, piane, spontanee, un'armonia spesso imitativa, che accompagna e veste acconciamente le immagini della parola, una intelligente distribuzione di parti. Ciò che veramente commosse e rapì furono la forza, la novità del concetto, il brio, la passione, l'entusiasmo.

Oltre a rilevare lo scarso peso attribuito alla parte di Zaccaria (la cui aria passò quasi inosservata, tanto da eliminarla a partire dalla seconda rappresentazione), evidentemente è proprio nelle parole conclusive del passo sopra citato che vanno colti gli aspetti più rimarchevoli: la forza e la passione, l'entusiasmo e la novità sono proprio le caratteristiche che segneranno gli esordi di Verdi alla Fenice nella stesura di *Ernani*, prima composizione interamente dedicata al massimo teatro veneziano.

⁷ Ivi, p. 26.

⁸ Ivi, p. 27.

⁹ L'autografo verdiano è disperso, ma le parti d'orchestra sono conservate nell'Archivio storico del Teatro la Fenice (Busta 45 n. 62), e hanno consentito la ricostruzione della romanza a Urs Schaffer negli anni Settanta (Bern Davos, Donizetti Press, s.d.), che attualmente compare anche in appendice all'edizione critica di *Nabucodonosor*, a cura di Roger Parker (Milano, Ricordi, 1987, pp. 523-529; se ne legga una descrizione nella guida all'ascolto in questo volume, a p. 92; la riproduzione in facsimile della lettera di Verdi a Mocenigo si trova in questo volume a p. 13, seguita da quella della parte vocale della romanza di Fenena, pp. 14-15).



Nabucco a Venezia, PalaFenice al Tronchetto, 2004; regia di Charles Roubaud, scene di Isabelle Partiot, costumi di Katya Duflot (allestimento dell'Opera di Monte Carlo). In scena: Iano Tamar (Abigaille), Nicola Sette (Ismaele). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice

Nabucodonosor al Teatro La Fenice

Dramma lirico in quattro parti di Temistocle Solera, musica di Giuseppe Verdi; ordine dei personaggi: 1. Nabucodonosor 2. Ismaele 3. Zaccaria 4. Abigaille 5. Fenena 6. Il Gran Sacerdote di Belo 7. Abdallo 8. Anna.

1842-1843 – *Stagione di carnevale-quaresima*

26 dicembre 1842 (28 recite).*

1. Cesare Badioli 2. Enrico Rossi 3. Giuseppe Miral (Giuseppe Rebusini) 4. Sofia Loewe 5. Almerinda Granchi 6. Francesco De Kunert 7. Stefano Gallinari 8. Laura Saini – I vl. dir.: Gaetano Mares; scen.: Pietro Venier.

* Sola parte III^a: 22.II; sola parte I^a: 9, 12.III; sole parti III^a e IV^a: 14.III.

1857-1858 – *Stagione di carnevale-quaresima*

7 gennaio 1858 (9 recite).

1. Gaetano Ferri 2. Salvatore Poggiali (Luigi Mariotti) 3. Giovanni Battista Cornago 4. Luigia Bendazzi 5. Amalia Zecchini Dabalà 6. Giovanni Reginato (Felice Peranzoni) 7. Girolamo Fossati (Salvatore Poggiali) 8. Carlotta Zambelli – M^o conc.: Carlo Ercole Bosoni; m^o coro: Luigi Carcano; [reg.]: Francesco Maria Piave; scen.: Giuseppe Bertoja; cost.: Davide Ascoli.

* Sola parte I^a: 6.II.

1945-1946 – Stagione lirica invernale

12 gennaio 1946 (4 recite).

1. Gino Bechi 2. Giovanni Voyer 3. Cesare Siepi 4. Maria Pedrini 5. Jole Jacchia 6. Giuseppe Modesti 7. Sante Messina 8. Giacinta Berengo-Gardin – M° conc.: Franco Ghione; m° coro: Sante Zanon; reg.: Augusto Cardi; cor.: Rosa Piovella Ansaldo.

1960 – Stagione lirica di primavera

21 maggio 1960 (3 recite).

1. Aldo Protti 2. Luigi Infantino 3. Raffaele Ariè 4. Lucia Ferraris Kelston 5. Clara Betner 6. Giovanni Antonini 7. Ottorino Begali 8. Olga Carossi – M° conc.: Tullio Serafin; m° coro: Sante Zanon; reg.: Sandro Bolchi; bozz.: Lorenzo Ghiglia; dir. all. scenico: Gianrico Becher; cor.: Gilda Majocchi; real. scen.: Arturo Benassi, Antonio e Mario Orlandini; m° banda: Pietro Malandra; nuovo allestimento.

1972 – Stagione lirica

30 novembre 1972 (6 recite).

1. Mario Zanasi 2. Gastone Limarilli 3. Bonaldo Giaiotti (Maurizio Mazzieri) 4. Angeles Gulin 5. Mirna Pecile 6. Alessandro Maddalena 7. Guido Fabbris 8. Marisa Zotti – M° conc.: Nino Sanzognò; m° coro: Corrado Mirandola; reg. e scen.: Attilio Colonnello; cost.: Rodolfo Monaco; sculture: Giobatta Gottardi; Nuovo allestimento del Teatro La Fenice.

2003-2004 – Stagione di lirica e balletto PalaFenice al Tronchetto

23 gennaio 2004 (7 recite).

1. Carlo Guelfi (Marco Chingari) 2. Carlo Barricelli (Nicola Sette) 3. Francesco Ellero D'Artegna (Arutjun Kotchinian) 4. Iano Tamar (Alessandra Rezza) 5. Anna Maria Chiuri (Silvia Pasini) – M° conc.: György G. Ráth; reg.: Charles Roubaud; scen.: Isabelle Partiot; cost.: Katia Dufлот.

Nabucodonosor in tournée col Teatro La Fenice

1972 – Lausanne

12 ottobre 1972 (2 recite).

1. Mario Zanasi 2. Antonio Liviero 3. Carlo Cava 4. Angeles Gulin 5. Mirna Pecile 6. Alessandro Maddalena.



Giuseppe Verdi dinanzi alla Scala, in una fotografia del 1888.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA 



ABBONATI SOSTENITORI

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Elisabetta Navarbi
Marina Dorigo ◊
Alice Bettiolo ◊

SERVIZI DI SALA
*nnp**

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Elisabetta Bottoni
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Elsa Frati Lorenzina Mimmo Luigina Monaldini Sandra Tagliapietra Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Franca Negretto ◇ Nicola Zennaro <i>addetto calzoleria</i>
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Salvatore De Vero Oscar Gabbanoto Vittorio Garbin Romeo Gava Paola Milani Dario Piovani		
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alessandro Ballarin Alberto Bellemo Andrea Benetello Michele Benetello Marco Covelli Cristiano Faè Stefano Faggian Federico Geatti Euro Michelazzi Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i> Alberto Petrovich <i>nnp*</i> Tullio Tombolani Teodoro Valle Giancarlo Vianello Massimo Vianello Roberto Vianello Marco Zen			
Mario Visentin <i>vice capo reparto temporaneo</i>				
Michele Arzenton <i>nnp*</i>				
Roberto Cordella				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin				
Luciano Del Zotto				
Bruno D'Este				
Roberto Gallo				
Sergio Gaspari				
Michele Gasparini				
Giorgio Heinz				
Roberto Mazzon				
Carlo Melchiori				
Francesco Nascimben				
Pasquale Paulon <i>nnp*</i>				
Arnold Righetti				
Stefano Rosan				
Claudio Rosan				
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Andrea Zane				
Pierluca Conchetto ◇				
Franco Contini ◇				
Enzo Martinelli ◇				
Francesco Padovan ◇				
Giovanni Pancino ◇				

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin ◊ <i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Maria Cristina Vavolo ◊ <i>maestro aggiunto di sala</i>	Pier Paolo Gastaldello ◊ <i>maestro rammentatore</i>
Stefano Gibellato ◊ <i>maestro di sala</i>	Raffaele Centurioni ◊ <i>maestro di palcoscenico</i>	Jung Hun Yoo ◊ <i>maestro alle luci</i>

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi Roberto Baraldi Δ Nicholas Myall • Fulvio Furlanut • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Marcello Fiori Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Mariana Stefan Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Esaù Josuè Iovane ◊	Viole Daniel Formentelli • Luca Volpato • ◊ Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Katalin Szabó Stefano Trevisan Maria Cristina Arlotti ◊ Valentina Giovannoli ◊ Marco Nason ◊	Flauti Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua Oboi Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi Corno inglese Renato Nason Clarinetti Alessandro Fantini • Vincenzo Paci • Federico Ranzato Claudio Tassinari Clarinetto basso Salvatore Passalacqua Fagotti Roberto Giaccaglia • Marco Giani • Roberto Fardin Massimo Nalesso Controfagotti Fabio Grandesso Corni Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga Elisa Bognetti ◊	Trombe Fabiano Maniero • Piergiuseppe Doldi • ◊ Mirko Bellucco Milko Raspanti Eleonora Zanella Tromboni Massimo La Rosa • Giuseppe Mendola • Domenico Zicari • ◊ Federico Garato Gabriele Marchetti ◊ Maurizio Meneguz ◊ Alessio Savio ◊ Tromboni bassi Athos Castellan Claudio Magnanini Giovanni Celestino ◊ Tube Alessandro Ballarin Alberto Tondi ◊ Timpani Roberto Pasqualato • Dimitri Fiorin • Percussioni Claudio Cavallini Attilio De Fanti Gottardo Paganin Roger Catino ◊ Claudio Tomaselli ◊ Pianoforte Carlo Rebeschini • Arpe Brunilde Bonelli • ◊ Antonella Ferrigato ◊
Violini secondi Alessandro Molin • Gianaldo Tatone • Samuel Angeletti Ciaramicoli Nicola Fregonese Alessio Dei Rossi Maurizio Fagotto Emanuele Fraschini Maddalena Main Luca Minardi Mania Ninova Elizaveta Rotari Rossella Savelli Aldo Telesca Johanna Verheijen <i>nnp*</i> Roberto Zampieron	Violoncelli Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin Contrabbassi Matteo Liuzzi • Stefano Pratissoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan Ottavino Franco Massaglia		

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Piera Ida Boano
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Anna Dal Fabbro
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Malvasio ◇
Brunella Carrari ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇
Roberta De Iulii ◇
Michaela Magoga ◇
Eleonora Marzaro ◇
Leona Peleskova ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Gionata Marton
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Gianfranco Cerreto ◇
Miguel Dandaza ◇
Giovanni Distefano ◇
Carlo Mattiazzo ◇
Dario Prola ◇
Antonio Siragusa ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Roberto Bruna
Antonio Casagrande
A. Simone Dovigo
Salvatore Giacalone
Alessandro Giacon
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Claudio Zancopè
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro Malibrán

16 / 17 / 18 / 19 / 20 gennaio 2008

Ballandi Entertainment

Sola me ne vo

con **Mariangela Melato**

regia **Giampiero Solari**

in collaborazione con il Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

26 / 27 / 29 / 30 / 31 gennaio
3 / 5 febbraio 2008

La rondine

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1917

personaggi e interpreti principali

Magda Fiorenza Cedolins / Maria
Luigia Borsi

Lisette Sandra Pastrana / Oriana
Kurteshi

Ruggero Fernando Portari / Arturo
Chacón-Cruz

Prunier Emanuele Giannino / Mark
Milhofer

Rambaldo Stefano Antonucci

maestro concertatore e direttore

Carlo Rizzi

regia **Graham Vick**

scene Peter J. Davison

costumi Sue Willmington

coreografia Ron Howell

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Emanuela Di Pietro

nuovo allestimento

in coproduzione con il Teatro Verdi di Trieste

Teatro Malibrán

30 / 31 gennaio
1 / 2 / 3 febbraio 2008

Compañía Mercedes Ruiz Juncá

Premio della critica Festival di Jerez
2007

interpreti

Mercedes Ruiz, due bailaoras,
tre cantaores, due chitarristi,
un pianista, un percussionista

direzione artistica e coreografia

Mercedes Ruiz

musica originale Santiago Lara

testo Santiago Lara, David Lagos

costumi Fernando Ligeró

in collaborazione con il
Teatro Stabile del Veneto

Teatro La Fenice

28 febbraio
2 / 5 / 8 / 11 marzo 2008

Elektra

musica di **Richard Strauss**

personaggi e interpreti principali

Clitennestra Mette Ejsing

Elettra Gabriele Schnaut / Brigitte
Pinter

Crisotemide Elena Nebera

Egisto Kurt Azesberger

Oreste Peter Edelmann

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Klaus Michael Grüber**

scene e costumi Anselm Kiefer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Fondazione Teatro di San
Carlo di Napoli (Premio Abbiati 2004)

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27
aprile 2008

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

personaggi e interpreti principali

Il conte d'Almaviva Francesco Meli /
Filippo Adami

Bartolo Bruno de Simone / Elia
Fabbian

Rosina Rinat Shaham / Marina
Comparato

Figaro Roberto Frontali / Christian
Senn

Basilio Giovanni Furlanetto / Enrico
Iori

maestro concertatore e direttore

Antonino Fogliani

regia **Bepi Morassi**

scene e costumi Lauro Crisman

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della
Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

23 / 24 / 25 / 27 / 28 / 29 / 30 / 31
maggio 2008

Tosca

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Flora Tosca Daniela Dessì / Tiziana
Caruso

Mario Cavaradossi Walter Fraccaro /
Fabio Armiliato

Il barone Scarpia Carlo Guelfi /
Giuseppe Altomare

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia **Robert Carsen**

scene e costumi Anthony Ward

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Staatsoper di Amburgo



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2008

Teatro La Fenice

20 / 22 / 25 / 27 / 29 giugno 2008

Death in Venice

(Morte a Venezia)

musica di **Benjamin Britten**

personaggi e interpreti principali

Gustav von Aschenbach Marlin Miller

Il viaggiatore / Il bellimbusto attempato / Il vecchio gondoliere / Il direttore dell'albergo / Il barbiere dell'albergo / Il capo dei suonatori ambulanti / La voce di Dioniso Scott Hendricks

La voce di Apollo Razek-François Bitar

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia, scene e costumi **Pier Luigi Pizzi**

coreografia Gheorghe Iancu

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Alfonso Caiani

allestimento della Fondazione Teatro Carlo Felice di Genova (Premio Abbiati 2000)

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 20 / 23 settembre 2008

Boris Godunov

musica di **Modest Musorgskij**

versione originale in un prologo e quattro atti (1872)

personaggi e interpreti principali

Boris Godunov Ferruccio Furlanetto

L'impostore (Grigorij) Ian Storey

Marina Mnišek Julia Gertseva

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Eimuntas Nekrošius**

scene Marius Nekrošius

costumi Nadezda Gulyaeva

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento della Fondazione Teatro del Maggio Fiorentino (Premio Abbiati 2006)

Teatro Malibran

10 / 12 / 14 / 16 ottobre 2008

La virtù de' strali d'Amore

musica di **Francesco Cavalli**

prima rappresentazione italiana in tempi moderni

personaggi e interpreti principali

Pallante Juan Sancho

Erabena Cristiana Arcari

Cleria Roberta Invernizzi

Meonte Filippo Adami

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di Venezia

orchestra Europa Galante

nuovo allestimento

Teatro La Fenice

19 / 21 / 22 / 24 / 25 / 26 / 28 / 29 ottobre 2008

Nabucco

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Nabucco Alberto Gazale / Piero Terranova / Leo Nucci

Ismaele Roberto De Biasio / Alessandro Liberatore

Zaccaria Ferruccio Furlanetto / Konstantin Gorny / Michail Ryssov

Abigaille Paoletta Marrocu / Alessandra Rezza

maestro concertatore e direttore

Renato Palumbo

regia e scene **Günter Krämer**

costumi Falk Bauer

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento della Staatsoper di Vienna

Teatro La Fenice

5 / 6 / 7 / 8 / 9 novembre 2008

Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

Giselle

musica di **Adolphe Adam**

coreografia **Jean Coralli,**

Jules Perrot e **Marius Petipa**

personaggi e interpreti principali

Giselle Anastasia Matvienko / Oksana Shestakova

Albrecht Denis Matvienko / Mikhail Sivakov

revisione della coreografia

Nikita Dolgushin

scene e costumi Vyacheslav Okunev

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Karen Durgaryan**

Teatro La Fenice

12 / 14 / 16 / 18 / 20 dicembre 2008

Von heute auf morgen

(Dall'oggi al domani)

musica di **Arnold Schoenberg**

personaggi e interpreti principali

Il marito Georg Nigl

La moglie Brigitte Geller

L'amica Sonia Visentin

Pagliacci

musica di **Ruggero Leoncavallo**

personaggi e interpreti principali

Nedda Adina Nitescu

Canio Piero Giuliaci

Tonio Juan Pons

Beppe Luca Casalin

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Andreas Homoki**

scene Frank Philipp Schloessmann

costumi Gideon Davey

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2009

Die tote Stadt

(La città morta)

musica di **Erich Wolfgang**

Korngold

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Paul Stefan Vinke

Marietta Solveig Kringelborn

Frank Stephan Genz

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro
Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

19 / 22 / 24 / 25 / 27 / 28 febbraio

1 marzo 2009

Roméo et Juliette

musica di **Charles Gounod**

personaggi e interpreti principali

Roméo Jonas Kaufmann

Juliette Nino Machaidze

maestro concertatore e direttore

Carlo Montanaro

regia Damiano Michieletto

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Arena di

Verona e la Fondazione Teatro Lirico

Giuseppe Verdi di Trieste

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 29 / 30 aprile

2 / 3 maggio 2009

Maria Stuarda

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Elisabetta Sonia Ganassi

Maria Stuarda Fiorenza Cedolins

Leicester José Bros

maestro concertatore e direttore

Bruno Campanella

regia, scene e costumi

Denis Krief

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, la

Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e

la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 / 30 / 31

maggio 2009

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1906

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Micaela Carosi

F.B. Pinkerton Massimiliano Pisapia

Sharpless Gabriele Viviani

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia Keita Asari

scene Ichiro Takada

costumi Hanae Mori

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento

Fondazione Teatro alla Scala di Milano

Teatro La Fenice

25 / 28 giugno

1 / 4 / 7 luglio 2009

Götterdämmerung

(Crepuscolo degli dei)

terza giornata della sagra scenica

Der Ring des Nibelungen

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Gunther Olaf Bär

Hagen Gidon Saks

Alberich Werner Van Mechelen

Brünnhilde Jayne Casselman

Gutrune Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia Robert Carsen

scene e costumi Patrick Kinmonth

una produzione di Robert Carsen e Patrick

Kinmonth

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

costumi, scene e parti della decorazione

*realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt
Köln*

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 15 / 16 /
17 / 18 / 19 settembre 2009

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi

Alfredo Germont Vittorio Grigolo

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia **Robert Carsen**

scene e costumi Patrick Kinmonth

coreografia Philippe Giraudeau

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

29 / 30 settembre

1 / 2 / 3 ottobre 2009

Hamburg Ballett - John Neumeier

Tod in Venedig

(Morte a Venezia)

coreografia e regia

John Neumeier

musiche di Johann Sebastian Bach e
Richard Wagner

prima rappresentazione italiana

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Hamburg Ballett - John
Neumeier

scene Peter Schmidt

costumi John Neumeier e Peter
Schmidt

pianoforte Elizabeth Cooper

Teatro Malibran

9 / 10 / 11 / 14 / 16 / 17 / 18 ottobre
2009

Agrippina

musica di **Georg Friedrich Händel**

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

27 / 29 / 31 ottobre

3 / 5 novembre 2009

Il killer di parole

soggetto di **Daniel Pennac** e

Claudio Ambrosini

musica di **Claudio Ambrosini**

prima rappresentazione assoluta
commissione della Fondazione Teatro La
Fenice

personaggi e interpreti principali

La moglie Sonia Visentin

Il figlio Marlin Miller

maestro concertatore e direttore

Tito Ceccherini

regia **Giorgio Barberio Corsetti**

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 / 13 / 16 / 18 / 20 dicembre 2009

Sárka

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione italiana

Cavalleria rusticana

musica di **Pietro Mascagni**

personaggi e interpreti principali

Santuzza Anna Smirnova

Turiddu Walter Fraccaro

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia **Ermanno Olmi**

scene Arnaldo Pomodoro

costumi Maurizio Millenotti

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2008-2009

Teatro La Fenice

20 novembre 2008 ore 20.00 turno S

22 novembre 2008 ore 20.00 Fenice

Day

23 novembre 2008 ore 17.00 turno U

direttore

Riccardo Chailly

Johann Sebastian Bach

Oratorio di Natale BWV 248

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

Basilica di San Marco

18 dicembre 2008 ore 20.00 solo per
invito

19 dicembre 2008 ore 20.00 turno S

Chioggia

20 dicembre 2008

Mestre, Teatro Toniolo

21 dicembre 2008

direttore

Claudio Scimone

musiche di Wolfgang Amadeus
Mozart, Johann Sebastian Bach,
Baldassare Galuppi

Orchestra del Teatro La Fenice

in collaborazione con

Procuratoria di San Marco

Teatro Malibran

10 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

11 gennaio 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Mario Venzago

musiche di Claudio Ambrosini,
Luigi Nono, Anton Bruckner

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 gennaio 2009 ore 20.00 turno S

1 febbraio 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Eliahu Inbal

musiche di Johannes Brahms,
Antonín Dvořák

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

7 febbraio 2009 ore 20.00 turno S

8 febbraio 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Eliahu Inbal

musiche di Gustav Mahler

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

6 marzo 2009 ore 20.00 turno S

7 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

8 marzo 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Gerd Albrecht

musiche di Hans Werner Henze,
Johannes Brahms

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

14 marzo 2009 ore 20.00 turno S

15 marzo 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Bruno Bartoletti

Benjamin Britten

War Requiem op. 66

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

20 marzo 2009 ore 20.00 turno S

21 marzo 2009 ore 20.00 f.a.

22 marzo 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Christian Arming

musiche di Leoš Janáček, Franz

Joseph Haydn, Franz Schubert

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

28 marzo 2009 ore 20.00 turno S

29 marzo 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Juraj Valčuha

musiche di Franz Joseph Haydn,

Richard Strauss

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

4 aprile 2009 ore 20.00 turno S

5 aprile 2009 ore 17.00 f.a.

direttore

Michel Tabachnik

musiche di Claude Debussy, Olivier

Messiaen, Robert Schumann

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

10 aprile 2009 ore 20.00 turno S

11 aprile 2009 ore 20.00 turno U

direttore

Sir Andrew Davis

musiche di Luciano Berio, Antonín
Dvořák

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

6 giugno 2009 ore 20.00 turno S

7 giugno 2009 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

musiche di Ludwig van Beethoven,
Dmitrij Šostakovič, Pëtr Il'ič
Čajkovskij

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

3 luglio 2009 ore 20.00 turno S

5 luglio 2009 ore 20.00 f.a.

direttore

Ottavio Dantone

musiche di Georg Friedrich

Händel, Johann Sebastian Bach,

Giovanni Battista Ferrandini

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

11 luglio 2009 ore 20.00 turno S

direttore

Eliahu Inbal

Gustav Mahler

Sinfonia n. 2 in do minore

Resurrezione

Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice

direttore del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2007

a cura di Michele Girardi

GIACOMO MEYERBEER, *Il crociato in Egitto*, 1, 168 pp. ess. mus.: saggi di Anna Tedesco, Maria Giovanna Miggiani, Michele Girardi e Jürgen Maehder, Gian Giuseppe Filippi, Claudio Toscani

ERMANNO WOLF-FERRARI, *La vedova scaltra*, 2, 156 pp. ess. mus.: saggi di Virgilio Bernardoni, Giovanni Guanti, Mario Ghisalbetti, Cesare De Michelis, Daniele Carnini

ARNOLD SCHÖNBERG, *Erwartung* - SERGEJ RACHMANINOV, *Francesca da Rimini*, 3, 176 pp. ess. mus.: saggi di Gianmario Borio, Franco Pulcini, Vincenzina Ottomano, Italo Nunziata, Daniele Carnini, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Siegfried*, 4, 208 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Delphine Vincent, Riccardo Pecci

LUCA MOSCA, *Signor Goldoni*, 5, 144 pp. ess. mus.: saggi di Paolo Petazzi, Ernesto Rubin de Cervin, Mario Messinis, Carlo Carratelli, Gianluigi Melega, Daniele Carnini

ANTONIO VIVALDI, *Ercole sul Termodonte - Bajazet*, 6, 232 pp. ess. mus.: saggi di Michael Talbot, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Luigi Ferrara, Carlo Vitali, Stefano Piana

JULES MASSENET, *Thaïs*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero, Louis Gallet, Enrico Maria Ferrando, Marco Gurrieri

GIACOMO PUCCINI, *Turandot*, 8, 172 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Michela Niccolai

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008

a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini

MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov*, 6, 152 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Emanuele Bonomi

FRANCESCO CAVALLI, *La virtù de' strali d'Amore*, 7, 156 pp. ess. mus.: saggi di Ellen Rosand, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Maria Martino

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 8, 144 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Claudio Toscani, Giuliano Procacci, Guido Paduano, Marco Marica

La Fenice prima dell'Opera 2008 8

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Cecilia Palandri,

Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia

a cura dell'Ufficio stampa

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale
culturale

e avvenimenti culturali

della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

finito di stampare

nel mese di ottobre 2008 da

L'Artegrafica S.n.c.

Casale sul Sile (Treviso)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

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

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini,
Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio
Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan,
Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio,
Barbara di Valmarana, Livia Visconti d'Oleggio

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia
- Incontri con l'opera

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

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

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

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un Glockenspiel
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali