

RAVENNA FESTIVAL 2013

Giuseppe Verdi

Nabucco

direttore

Riccardo Muti

esecuzione in forma di concerto

Palazzo Mauro De André
13 luglio, ore 21



Sotto l'Alto Patronato del Presidente della
Repubblica Italiana

con il patrocinio di
Senato della Repubblica
Camera dei Deputati
Presidenza del Consiglio dei Ministri
Ministero per i Beni e le Attività Culturali



Comune di Ravenna



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI



con il contributo di



FONDAZIONE
CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA



FONDAZIONE
DEL
MONTE
1473



Camera di Commercio
Ravenna



Yoko Nagae Ceschina
Koichi Suzuki
Hormoz Vasfi

partner



cultura dell'energia
energia della cultura



RAVENNA FESTIVAL RINGRAZIA

Associazione Amici di Ravenna Festival

Apt Servizi Emilia Romagna
Autorità Portuale di Ravenna
Banca Popolare di Ravenna
BH Audio
Camera di Commercio di Ravenna
Cassa dei Risparmi di Forlì e della Romagna
Cassa di Risparmio di Ravenna
CCC Consorzio Cooperative Costruzioni
Cinema City Ravenna
Circolo Amici del Teatro "Romolo Valli" - Rimini
Cmc Ravenna
Cna Ravenna
Comune di Ravenna
Comune di Russi
Confartigianato Ravenna
Confindustria Ravenna
Coop Adriatica
Cooperativa Bagnini Cervia
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
Eni
Federazione Cooperative Provincia di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Gruppo Hera
Gruppo Nettuno
Hormoz Vasfi
Itway
Koichi Suzuki
Legacoop
Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Officine Digitali
Poderi dal Nespoli
Provincia di Ravenna
Publimedia Italia
Publitalia '80
Quotidiano Nazionale
Radio Studio Delta
Rai Uno
Rai Radio Tre
Reclam
Regione Emilia Romagna
Sigma 4
Sky Classica
Start Romagna
Tecno Allarmi Sistemi
Teleromagna
Tre Civette Global Service
Tuttifrutti
Unicredit
Yoko Nagae Ceschina
Yoox.com



Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*
Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*
Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*
Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*
Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*
Margherita Cassis Faraone, *Udine*
Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*
Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*
Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*
Marisa Dalla Valle, *Milano*
Letizia De Rubertis e Giuseppe Scarano, *Ravenna*
Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*
Ada Elmi e Marta Bulgarelli, *Bologna*
Rosa Errani e Manuela Mazzavillani, *Ravenna*
Dario e Roberta Fabbri, *Ravenna*
Gioia Falck Marchi, *Firenze*
Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*
Paolo e Franca Fignagnani, *Bologna*
Domenico Francesconi e figli, *Ravenna*
Giovanni Frezzotti, *Jesi*
Idina Gardini, *Ravenna*
Stefano e Silvana Golinelli, *Bologna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Silvia Malagola e Paola Montanari, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Carlo e Silvana Poverini, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna* †
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Griele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Ferrara*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Riccardo Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*

Presidente
Gian Giacomo Faverio

Vicepresidenti
Paolo Fignagnani
Gerardo Veronesi

Comitato Direttivo
Gioia Falck Marchi
Pietro Marini
Maria Cristina Mazzavillani Muti
Giuseppe Poggiali
Eraldo Scarano
Leonardo Spadoni
Maria Luisa Vaccari

Segretario
Pino Ronchi

Aziende sostenitrici

Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Consorzio Cooperative Costruzioni, *Bologna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
TRE - Tozzi Renewable Energy, *Ravenna*
Visual Technology, *Ravenna*



RAVENNA FESTIVAL

Direzione artistica

Cristina Mazzavillani Muti

Franco Masotti

Angelo Nicaastro

Fondazione

Ravenna Manifestazioni

Soci

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Confindustria Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna-Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

Consiglio di Amministrazione

Presidente Fabrizio Matteucci

Vicepresidente Mario Salvagiani

Consiglieri

Ouidad Bakkali, Galliano Di Marco,

Lanfranco Gualtieri

Sovrintendente

Antonio De Rosa

Segretario generale

Marcello Natali

Responsabile amministrativo

Roberto Cimatti

Revisori dei conti

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo



Giuseppe Verdi, un ritratto popolare, olio su tela di Stefano De Amicis, addetto alla portineria del Teatro dell'Opera di Roma.

Giuseppe Verdi

Nabucco

direttore

Riccardo Muti

maestro del coro **Roberto Gabbiani**

Nabucco **Luca Salsi**

Ismaele **Francesco Meli**

Zaccaria **Riccardo Zanellato**

Abigaille **Tatiana Serjan**

Fenena **Sonia Ganassi**

Abdallo **Saverio Fiore**

Anna **Simge Büyükedes**

Il Gran Sacerdote di Belo **Luca Dall'Amico**

Orchestra e Coro

del Teatro dell'Opera di Roma

esecuzione in forma di concerto

NABUCODONOSOR

Dramma lirico in quattro parti
Libretto di Temistocle Solera
dal dramma *Nabuchodonosor*
di Auguste Anicet-Bourgeois e Francis Cornu
e dal ballo *Nabuccodonosor* di Antonio Cortesi

musica di
Giuseppe Verdi

PERSONAGGI

Nabucodonosor , re di Babilonia	<i>baritono</i>
Ismaele , nipote di Sedecia re di Gerusalemme	<i>tenore</i>
Zaccaria , gran pontefice degli Ebrei	<i>basso</i>
Abigaille , schiava, <i>creduta figlia primogenita di Nabucodonosor</i>	<i>soprano</i>
Fenena , figlia di Nabucodonosor	<i>mezzosoprano</i>
Il Gran Sacerdote di Belo	<i>basso</i>
Abdallo , vecchio ufficiale del re di Babilonia	<i>tenore</i>
Anna , sorella di Zaccaria	<i>soprano</i>

Coro

Soldati Babilonesi, Soldati Ebrei, Leviti,
Vergini Ebree, Donne Babilonesi, Magi,
Grandi del Regno di Babilonia, Popolo.

578 a.C. L'azione ha luogo nella prima parte in Gerusalemme
e nelle altre parti in Babilonia, durante il regno di
Nabucodonosor II (605-562 a.C.) che nel 586 a.C. distrusse il
Tempio di Salomone a Gerusalemme.

Edizioni Ricordi
Edizione critica a cura di Roger Parker
The University of Chicago Press

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 XXXIV

Scena prima

*Gerusalemme. L'interno del tempio di Salomone.
Ebrei, Leviti e Vergini ebrei.*

Tutti

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

Leviti

I candidi veli, fanciulle, squarciate,
le supplici braccia gridando levate;
d'un labbro innocente la viva preghiera
è dolce profumo gradito al Signor!
Pregate fanciulle!... In voi della fiera
falange nemica s'acqueti il furor!
(tutti si prostrano a terra)

Vergini

Gran Nume, che voli sull'ale de' venti,
che il folgor sprigioni di nembi frementi,
disperdi, distruggi d'Assiria le schiere,
di David la figlia ritorna al gioir!
Peccammol!... 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 seconda

Zaccaria, Fenena, Anna e detti.

Zaccaria

Sperate, o figli! Iddio
del suo poter diè 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 lidi
Egli a Mosè diè vita;
di Gedeone i cento
invitti Ei rese un dì...
Chi nell'estremo evento
fidando in Lui perì?

Leviti

Oh quai gridi!

Scena terza

Ismaele con alcuni Guerrieri ebrei, e detti.

Ismaele

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

Coro

Pria la vita...

Zaccaria

Forse fine
vorrà il cielo all'empio ardire:
di Sion sulle ruine
lo stranier non poserà.
(consegnando Fenena ad Ismaele)
Quella prima fra le Assire
a te fido.

Tutti

Oh Dio, pietà!

Zaccaria

Come notte a sol fulgente,
come polve in preda al vento,
sparirai nel gran cimento,
dio di Belo menzogner.
Tu, d'Abramo Iddio possente,
a pugnar con noi discendi;
ne' tuoi servi un soffio accendi
che sia morte allo stranier.
(escono tutti, meno Fenena ed Ismaele)

Scena quarta

Ismaele, Fenena.

Ismaele

Fenena!!... Oh mia diletta!

Fenena

Nel dì della vendetta
chi mai d'amor parlò?

Ismaele

Misera! oh come
più bella or fulgi agli occhi miei d'allora
che in Babilonia ambasciador 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
perseguìtò!...

Fenena

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

Ismaele

Ma schiuderti il 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 quinta

Abigaille con alcuni Guerrieri, e detti.

*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 improvvisamente nell'accorgersi dei due amanti, indi con
amaro sogghigno dice ad Ismaele:)*

Abigaille

Prode guerrier!... d'amore

conosci tu sol l'armi?

(a Fenena)

D'assira donna in core
empia tal fiamma or parmi!

(con ira)

Qual Dio vi salva? talamo
la tomba a voi sarà...

Di mia vendetta il fulmine
su voi sospeso è già.

(dopo breve pausa prende per mano Ismaele e gli dice sottovoce:)

lo t'amava!... Il regno e il core

pel tuo core io dato avrei!

Una furia è quest'amore,
vita o morte ei ti può dar.

Ah! se m'ami, ancor potrei
il tuo popolo salvar!

Ismaele

Ah no!... la vita io t'abbandono,

ma il mio core nol poss'io;

di mia sorte io lieto sono,

io per me non so tremar.

Ma ti possa il pianto mio

pel mio popolo parlar!

Fenena

Ah! già t'invoco, già ti sento,

Dio verace d'Israello:

non per me nel fier cimento

ti commova il mio pregar.

Oh proteggi il mio fratello,

e me danna a lagrimar!

Scena sesta

Donne, Uomini ebrei, Leviti, Guerrieri che a parte a parte entrano nel tempio non abbadando ai suddetti, indi Zaccaria ed Anna.

Donne ebrei

(entrando precipitosamente)

Lo vedeste?... Fulminando

egli irrompe nella folta!

Vecchi ebrei

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!

Donne, Leviti e Vecchi

Oh, felice chi morì
pria che fosse questo dì!

Guerrieri ebrei

(entrando, disarmati)

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

Zaccaria

(entrando precipitoso)

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

Tutti

Ahi, sventural chi difende
ora il tempio del Signor?

Abigaille

(s'avanza co' suoi guerrieri travestiti e grida:)

Viva Nabucco!

Voci

(nell'interno)

Viva!

Zaccaria

(ad Ismaele)

Chi il passo agli empi apriva?

Ismaele

(additando i Babilonesi travestiti)

Mentita vestel...

Abigaille

È vano

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

Scena settima

*Irrompono nel tempio e si spargono per tutta la scena i Guerrieri babilonesi.
Nabucodonosor presentasi sul limitare del tempio a cavallo.*

Zaccaria

Che tenti?...

(opponendosi a Nabucco)

Oh trema insano!

Questa è di Dio la stanza!

Nabucodonosor

Di Dio che parli?

Zaccaria

(corre ad impadronirsi di Fenena, e alzando verso di lei un pugnale grida a Nabucco:)

Pria

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

(Nabucco scende da cavallo)

Nabucodonosor

(da sé)

(Si finga, e l'ira mia
più forte scoppierà.
Tremin gl'insani del mio furore!
Vittime tutti cadranno omai!...
In mar di sangue fra pianti e lai
l'empia Sionne scorrer dovrà!)

Fenena

Padre, pietade ti parli al core!
Vicina a morte per te qui sono!
Sugli infelici scenda il perdono,
e la tua figlia salva sarà!

Abigaille

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

Ismaele, Zaccaria ed Ebrei

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

Nabucodonosor

O vinti, il capo a terra!
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

(alzando il pugnale su Fenena)

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

Nabucodonosor

Ferma!

Zaccaria

(per ferire)

No, pèra!

Ismaele

(ferma improvvisamente il pugnale, e Fenena corre nelle braccia del padre)

Misera,

l'amor ti salverà!

Nabucodonosor

(con gioia feroce)

Mio furor, non più costretto,

fa' dei vinti atroce scempio;

(ai Babilonesi)

saccheggiate, ardete il tempio,

fia delitto la pietà!

Delle madri invano il petto

scudo ai pargoli 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.

Anna, Fenena ed Ismaele

Sciagurato, ardente affetto

sul ^{suo}
mio ciglio un velo stese!

Ah l'amor che sì ^{lo}
mi accese

lui
me d'obbrobrio coprirà!

Deh non venga maledetto

l'infelice, per pietà!

Zaccaria ed Ebrei

Dalle genti sei reietto,

di fratelli traditore!

Il tuo nome dèsti orrore,

fia l'obbrobrio d'ogni età!

“Oh fuggite il maledetto”,

terra e cielo griderà!

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.

Abigaille

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

Ben io t'invenni, o fatal scritto!... in seno

mal ti celava il rege, onde a me fosse
di scorno!... Prole Abigail di schiavi!
Ebben!... sia tale! Di Nabucco figlia,
qual l'Assiro mi crede,
che son 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!

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

Scena seconda

Il Gran Sacerdote di Belo, Magi, Grandi del Regno, e detta.

Abigaille

Chi s'avanza?

Gran Sacerdote

(agitato)

Orrenda scena
s'è mostrata agl'occhi miei!

Abigaille

Oh! che narri?...

Gran Sacerdote

Empia è Fenena,
manda liberi gli Ebrei;...

Abigaille

Oh!...

Gran Sacerdote

...questa turba maledetta
chi frenar omai potrà?
Il potere a te s'aspetta...

Abigaille

(vivamente)

Come?

Gran Sacerdote

Il tutto è pronto già.

Gran Sacerdote, Magi e Grande del Regno

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 tuo! va'!...
Oh fedel, di te men forte
questa donna non sarà!...

Salgo già del trono aurato
lo sgabello insanguinato;
ben saprà la mia vendetta
da quel seggio fulminar.
Che lo scettro a me s'aspetta
tutti i popoli vedranno,
ah! regie figlie qui verranno
l'umil schiava a supplicar.

Gran Sacerdote, Magi e Grande del Regno

E di Belo la vendetta
con la tua saprà tuonar.

Scena terza

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)

Vieni, o Levita!... Il santo
codice reca! Di novel portento
me vuol ministro Iddio!... Me servo manda,
per gloria d'Israele,
le tenebre a squarciar d'un infedele.

Tu sul labbro de' veggenti
fulminasti, o sommo Iddio!
All'Assiria in forti accenti
parla or tu col labbro mio!
E di canti a te sacrati
ogni tempio suonerà;
sopra gl'idoli spezzati
la tua legge sorgerà.

(entra col Levita negli appartamenti di Fenena)

Scena quarta

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

Leviti

Che si vuol? chi mai ci chiama
or di notte in dubbio loco?

Ismaele

Il Pontefice vi brama...

Leviti

Ismael!!!

Ismaele

Fratelli!

Leviti

Orror!!!

Fuggi!... va'!

Ismaele

Pietade invoco!

Leviti

Maledetto dal Signor!

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

Ismaele

(con disperazione)

Per amor del Dio vivente
dall'anatema cessate!
Il terror mi fa demente!
Oh! la morte, per pietà!

Scena quinta

Fenena, Anna, Zaccaria ed il Levita che porta la tavola della Legge.

Anna

Oh fratelli, perdonate!
Un'ebrea salvata egli ha.

Leviti

Oh! che narri?

Zaccaria

Inni levate
All'Eterno!... È verità!

Fenena
Ma qual sorge tumulto!

Scena sesta

Il vecchio Abdallo, e detti.

Ismaele, Zaccaria e Leviti
Oh Ciel! che fia!

Abdallo
Donna regal!... deh fuggi!...
infausto grido annunzia
del mio re la morte!

Fenena
Oh padre!

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

Fenena
Oh che più tardo?...
Io qui star non mi deggio!.... In mezzo agli empi
ribelli correrò...

Ismaele, Abdallo, Zaccaria e Leviti
Ferma! Oh sventura!

Scena settima

Il Gran 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 ottava

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:

Nabucodonosor
Dal capo mio la prendi!
(terrore generale)

Tutti
S'appressan gl'istanti
d'un'ira fatale;

sui muti sembianti
già piomba il terror!
Le folgori intorno
già schiudono l'ale!...
apprestan un giorno
di lutto e squallor!

Nabucodonosor

S'oda or me!... Babilonesi,
getto a terra il vostro Dio!
Traditori egli v'ha resi,
volle torvi 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 e Leviti

Ahi stolto!...

Guerrieri

Nabucco viva!

Nabucodonosor

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

Zaccaria

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

Nabucodonosor

E tanto ardisci?

(ai Guerrieri)

O fidi,
a piè del simulacro
quel vecchio omai si guidi,
ei pèra col suo popolo...

Fenena

Ebrei con lor morirò.

Nabucodonosor

(furibondo)

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

Fenena

Io sono Ebreà!

Nabucodonosor

(prendendola pel braccio)

Giù! pròstrati!...

non son più re, son Dio!!

(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)

Tutti

(eccetto Nabucco)

Oh come il cielo vindice

l'audace fulminò!

Nabucodonosor

Chi mi toglie il regio scettro?...

Qual m'incalza orrendo spettro?...

Chi pel crine, ohimè, m'afferra?

chi mi stringe?... chi m'atterra?

Oh! mia figlia!... e tu pur anco

non soccorri al debil fianco?...

Ah fantasmi ho sol presenti...

Hanno acciar di fiamme ardenti!

E di sangue il ciel vermiglio

sul mio capo si versò!

Ah! perché, perché sul ciglio

una lagrima spuntò?

Chi mi regge?... io manco!...

Zaccaria

Il cielo

ha punito il vantator!

Abigaille

(raccogliendo la corona caduta dal capo di Nabucco)

Ma del popolo di Belo

non fia spento lo splendor!

PARTE TERZA – La Profezia

*Le fiere dei deserti avranno in Babilonia la loro stanza insieme coi gufi,
e l'ulule vi dimoreranno.*

Geremia L

Scena prima

Orti pensili. Abigaille sul trono. I Magi, i Grandi sono assisi ai di lei piedi; vicino all'ara ove s'erge la statua d'oro di Belo sta coi seguaci il Gran Sacerdote. Donne babilonesi, Popolo e Soldati.

Donne babilonesi, Popolo e Soldati

È l'Assiria una regina,

pari a Bel potente in terra;

porta ovunque la ruina
se stranier la chiama in guerra:
or di pace fra i contenti,
degno premio del valor,
scorrerà suoi dì ridenti
nella gioia e nell'amor.

Gran Sacerdote

Eccelsa donna, che d'Assiria il fato
reggi, le preci ascolta
de' fidi tuoi! Di Giuda gli empi figli
perano tutti, e pria colei che suora
a te nomar non oso...

Essa Belo tradi...

(presenta la sentenza ad Abigaille)

Abigaille

(con finzione)

Che mi chiedete?...

Scena seconda

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

Abigaille, Nabucco, Abdallo.

Abigaille

Ma chi s'avanza?... Qual audace infrange
l'alto divieto mio?... Nelle sue stanze
si tragga il vegliolo!...

Nabucodonosor

(sempre fuori di sé)

Chi parlare ardisce

ov'è Nabucco?

Abdallo

(con divozione)

Deh! Signore, mi segui!

Nabucodonosor

Ove condur mi vuoi? Lasciami!... Questa
è del consiglio l'aula... Sta'!... Non vedi?
M'attendon essi... Il fianco
perché mi reggi? Debole sono, è vero,
ma guai se alcun il sal... Vo' che mi creda
sempre forte ciascun... Lascia... Ben io
troverò mio seggio...

(s'avvicina al trono e fa per salirvi)

Chi è costei?

Oh, qual baldanza!

Abigaille

(scendendo dal trono)

Uscite, o fidi miei!

(si ritirano tutti, meno Nabucco ed Abigaille)

Scena terza

Nabucco ed Abigaille.

Nabucodonosor

Donna, chi sei?

Abigaille

Custode
del seggio tuo qui venni!...

Nabucodonosor

Tu?... del mio seggio? Oh, frode!

Da me ne avesti cenni?

Oh frode!

Abigaille

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

Nabucodonosor

Che parli tu?

Abigaille

Soscrivi?

Nabucodonosor

Un rio pensier!...

Abigaille

Resisti?
Sorgete, Ebrei giulivi!
Levate inni di gloria
al vostro Iddio!

Nabucodonosor

Che sento?

Abigaille

Preso da vil sgomento,
Nabucco non è più!

Nabucodonosor

Menzogna! A morte, a morte
tutto Israel sia tratto!
Porgi!
(pone il suggello e torna la carta ad Abigaille)

Abigaille

(con gioia)
Oh mia lieta sorte!
L'ultimo grado è fatto!

Nabucodonosor
Oh!... ma Fenena!

Abigaille
Perfida!

Si diede al falso Dio.
(*per partire*)
Oh, pèra!
(*dà la carta a due Guardie che tosto partono*)

Nabucodonosor
(*fermandola*)
È sangue mio!

Abigaille
Niun può salvarla!

Nabucodonosor
(*coprendosi il volto*)
Orror!

Abigaille
Un'altra figlia...

Nabucodonosor
Pròstrati,
o schiava, al tuo signor!

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

Nabucodonosor
(*cerca nel seno il foglio che attesta la nascita servile di Abigaille*)
Apprendi il ver.

Abigaille
(*traendo dal seno il foglio e facendolo in pezzi*)
Tale ti rendo, o misero,
il foglio menzogner!

Nabucodonosor
(Oh, di qual onta aggravasi
questo mio crin canuto!
Invan la destra gelida
corre all'acciar temuto!
Ahi miserando veglio!
L'ombra tu sei del re.)

Abigaille
(Oh dell'ambita gloria
giorno tu sei venuto!
Assai più vale il soglio
che un genitor perduto!
Cadranno regi e popoli
di vile schiava al piè.)
(*odesi dentro suono di trombe*)

Nabucodonosor

Oh qual suono!

Abigaille

Di morte è suono
per gli Ebrei che tu dannasti!

Nabucodonosor

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!

Nabucodonosor

Prigionier!...

Abigaille

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

Nabucodonosor

Deh perdona, deh perdona
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 schiava
mal s'addice il regio manto!
Oh vedran s'io deturpava
dell'Assiria lo splendor!

Scena quarta

Le sponde dell'Eufrate.

Ebrei incatenati e costretti al lavoro.

Ebrei

Va pensiero sull'ale dorate;
va ti posa sui clivi, sui colli,
ove olezzano tepide 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'ôr dei fatidici vati,
perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi
ci favella del tempo che fu!
O simile di Solima ai fati
traggi un suono di crudo lamento,
o t'ispiri il Signore un concento
che ne infonda al patire virtù!

Scena quinta

Zaccaria e detti.

Zaccaria

Oh chi piange? di femmine imbelli
chi solleva lamenti all'Eterno?
Oh sorgete, angosciati fratelli,
sul mio labbro favella il Signor!
Del futuro nel buio discerno...
ecco rotta l'indegna catena!...
Piomba già sulla perfida arena
del leone di Giuda il furor!

Ebrei

Oh futuro!

Zaccaria

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'altiera
Babilonia allo stranio dirà!

Ebrei

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

PARTE QUARTA – L'Idolo Infranto

Bel è confuso: i suoi idoli sono rotti in pezzi.
Geremia L

Scena prima

Appartamento nella Reggia, come nella parte seconda. Nabucco è seduto sopra un sedile, e trovasi immerso in profondo sopore.

Nabucodonosor

(svegliandosi tutto ansante)

Son pur queste mie membra!... Ah! fra le selve
non scorrea anelando
quasi fiera inseguita?
Ah, sogno ei fu... terribil sogno!
(applausi al di fuori)

Or ecco,

il grido di guerra!... Oh, la mia spada!
Il mio destrier, che alle battaglie anela
quasi fanciulla a danze!
Oh prodi miei!... Sionne,
la superba cittade, ecco torreggia...
sia nostra, cada in cenere!

Voci

(di dentro)

Fenena!

Nabucodonosor

Oh sulle labbra de' miei fidi il nome
della figlia risuona! Ecco! Ella scorre
tra le file guerriere!...
(s'affaccia alla finestra)

Ohimé!... traveggo?

Perché le mani di catene ha cinte?...
Piangel!...

Voci

(di dentro)

Fenena a morte!

(tuoni e lampi. Il volto di Nabucco prende un'altra espressione, corre alla porta e, trovatala chiusa, grida:)

Nabucodonosor

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 e il tempio
a te sacri 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 per aprire con violenza la porta)
Porta fatal, oh t'aprirai!...

Scena seconda

Abdallo, guerrieri babilonesi, e detto.

Abdallo

Signore,

Ove corri?

Nabucodonosor

Mi lascia...

Abdallo

Uscir tu brami

perché insulti ognun
alla tua mente offesa?

Guerrieri

Oh noi tutti qui siamo in tua difesa!

Nabucodonosor

(ad Abdallo)

Che parli tu?... La mente
or più non è smarrita! Abdallo, il brando
il brando tuo...

Abdallo

(sorpreso e con gioia)

Per conquistare il soglio
ecco, o re!...

Nabucodonosor

Salvar Fenena io voglio.

Abdallo e Guerrieri

Cadran, cadranno i perfidi,
come locuste, al suolo!
Per te vedrem rifulgere
sopra l'Assiria il sol!

Nabucodonosor

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

Scena terza

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 ai
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; Fenena*

s'inoltra circondata dalle Guardie e dai Magi. Giunta nel mezzo della scena, si ferma e s'inginocchia davanti a Zaccaria.

Zaccaria

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

Fenena

Oh dischiuso è il firmamento!
Al Signor lo spirto anela...
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!

Tutti

Qual grido è questo!

Voci

(di dentro)
Viva Nabucco!

Zaccaria

Si compia il rito!

Scena quarta

Nabucco accorrendo con spada sguainata, seguito da Guerrieri e da Abdallo.

Nabucodonosor

Stolti, fermate! L'idol funesto,
guerrier, frangete qual polve al suol.
(l'idolo cade infranto da sé)

Tutti

Divin prodigio!

Nabucodonosor

Ah torna, Israello,
torna alle gioie del patrio suol!
Sorga al tuo Nume tempio novello...
Ei solo è grande, è forte Ei sol!
L'empio tiranno Ei fe' demente,
del re pentito diè pace al sen...
d'Abigaille turbò la mente,
sì che l'iniqua bebbe il veleno!

Ei solo è grande, è forte Ei soll!...
Figlia, adoriamlo prostràti al suol.

Tutti

(inginocchiati)

Immenso Jeovha,
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)

Scena quinta

Entra Abigaille sorretta da due Guerrieri.

Nabucodonosor

Oh! chi vegg'io?

Tutti

La misera
a che si tragge or qui?

Abigaille

(a Fenena)

Su me... morente... esanime...
discenda... il tuo perdono!
Fenena! io fui colpevole...
punita... or ben ne sono!
(ad Ismaele)

Vieni...

(a Nabucco)

costor s'amavano...
fidan lor speme in te!...
Or... chi mi toglie... al ferreo
pondo del mio delitto!
(agli Ebrei)
Ah! tu dicesti, o popolo:
“Solleva Iddio l'afflitto”.
Te chiamo... te Dio... te venero...
non maledire a me...

Tutti

Cadde!

Zaccaria

(a Nabucco)

Servendo a Jeovha,
sarai de' regi il rel...

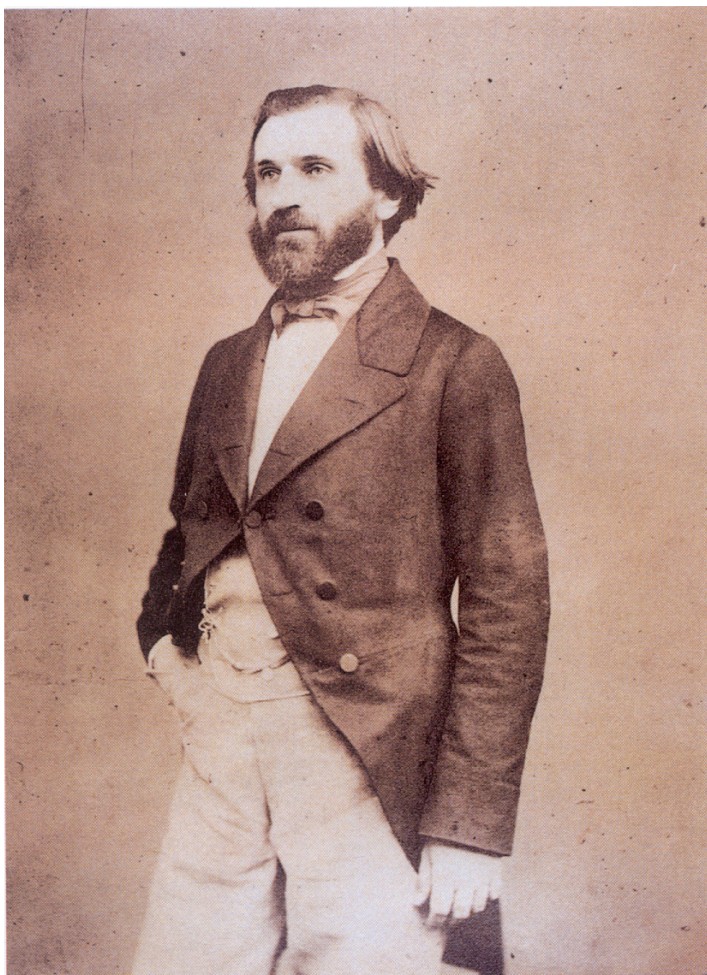
Sinossi

L'azione ha luogo nella prima parte in Gerusalemme e nelle altre parti in Babilonia, durante il regno di Nabucodonosor II (605-562 a.C.) che nel 586 a.C. distrusse il Tempio di Salomone a Gerusalemme.

Parte Prima – Gerusalemme

Interno del Tempio di Salomone.

Pieni di angoscia e di terrore, gli ebrei rivolgono accorate preghiere al Signore perché li protegga dai babilonesi [nel libretto detti anche “assiri”], che guidati dal loro re Nabucodonosor (o Nabucco) stanno per piombare su Gerusalemme (“Gli arredi festivi”). Giunge Zaccaria, gran pontefice degli ebrei. Egli conduce con sé Fenena, figlia di Nabucco, ed esorta il suo popolo a sperare nell’aiuto divino: già Fenena, da lui tenuta in ostaggio, potrebbe rivelarsi come un pegno di pace tra ebrei e babilonesi (“Sperate, o figli!... D’Egitto là sui lidi”). Ismaele, nipote del re degli ebrei, annuncia che l’avanzata di Nabucco e dei suoi guerrieri non conosce ormai più freno. Zaccaria incita gli ebrei a respingere il nemico e, dopo aver affidato Fenena ad Ismaele, si allontana insieme a tutto il popolo per difendere la città ed il Tempio (“Come notte a sol fulgente”). Ismaele e Fenena, segretamente innamorati l’uno dell’altra, sono rimasti soli. Ismaele ricorda come Fenena l’avesse liberato dal carcere di Babilonia, quando vi si era recato come ambasciatore; ora è deciso a liberare a sua volta Fenena e intende fuggire insieme a lei. Ma ecco che irrompono alcuni guerrieri babilonesi che sono riusciti a penetrare nel Tempio travestiti da ebrei; alla loro guida è Abigaille, da tutti considerata come la figlia primogenita di Nabucco. Abigaille, che ha conosciuto Ismaele quando questi era a Babilonia e che lo ama, affronta dapprima i due amanti con espressioni piene di sarcasmo e d’ira (“Prode guerrier!”); ma poi si avvicina ad Ismaele confessandogli tutto l’amore che prova per lui (“Io t’amava!”). Ella è disposta a salvare il popolo ebraico purché Ismaele acconsenta ad amarla; ma egli rifiuta. Si riversano di nuovo nel Tempio gli ebrei in fuga, che inutilmente hanno cercato di opporre resistenza (“Lo vedeste?”). Nabucco giunge a cavallo fin sul limitare del Tempio, ma Zaccaria gli intima di fermarsi: ucciderà Fenena se il re di Babilonia oserà profanare il luogo sacro. Nabucco sembra cedere e scende da cavallo (“Si finga... Tremin gl’insani”), ma le sue parole blasfeme suscitano l’ira di Zaccaria. Proprio mentre il gran pontefice sta per colpire a morte Fenena, si frappone



**Giuseppe Verdi all'epoca di
Traviata**, fotografia, Milano,
Museo Teatrale alla Scala.

Ismaele che ferma la mano di Zaccaria e libera Fenena. Nabucco, ora che la figlia è tra le sue braccia, ordina ai suoi soldati di saccheggiare ed ardere il Tempio (“Mio furor, non più costretto”). Abigaille, se il suo amore per Ismaele non potrà essere appagato, potrà almeno dare sfogo a tutto il suo odio per il popolo ebraico. Zaccaria e gli ebrei maledicono Ismaele, che liberando Fenena ha tradito la patria (“Dalle genti sii reietto”).

Parte Seconda – L’empio

Scena prima. Appartamenti nella reggia di Babilonia.

Abigaille è riuscita ad impossessarsi del foglio in cui è documentata la sua vera origine: ella non è la figlia primogenita di Nabucco, ma è in realtà una schiava. Non per questo intende però rinunciare ai suoi ambiziosi propositi di dominio. È adirata contro Nabucco che, ancora impegnato nella guerra contro gli ebrei, ha affidato la reggenza a Fenena e che per di più ha allontanato Abigaille dal campo di battaglia rimandandola a Babilonia. E non hanno limiti il suo sdegno ed il suo desiderio di vendetta nei confronti di Fenena, che oltre all’amore di Ismaele le contende ora anche il trono. Nell’animo di Abigaille non c’è più posto per quei sentimenti di umanità e di amore che una volta aveva pur conosciuto e provato (“Ben io t’invenni... Anch’io dischiuso un giorno”). Sopraggiunge il Gran Sacerdote di Belo con i Magi babilonesi. Al colmo dell’agitazione il Gran Sacerdote riferisce ad Abigaille che la reggente Fenena ha liberato gli ebrei: per porre fine a tutto ciò e per salvare Babilonia dai suoi nemici è necessario che Abigaille assuma il potere; a tale scopo è stata già diffusa la falsa notizia che Nabucco è caduto in guerra. Abigaille accoglie l’offerta del Gran Sacerdote ed esulta al pensiero di poter finalmente salire al trono (“Salgo già del trono aurato”).

Scena seconda. Sala nella reggia.

Accompagnato da un Levita che porta le tavole della Legge, Zaccaria si dirige verso gli appartamenti di Fenena. Intende convertire la figlia di Nabucco alla religione ebraica e prega il Signore di illuminarlo ed assisterlo in questa missione (“Vieni, o Levita... Tu sul labbro de’ veggenti”). Si radunano nella sala i Leviti. Giunge anche Ismaele, ma tutti lo respingono e lo maledicono per il suo tradimento (“Il maledetto non ha fratelli”). Fanno il loro ingresso nella sala Zaccaria, sua sorella Anna e Fenena. Anna interviene a discolpa di Ismaele e annuncia ai Leviti l’avvenuta conversione di Fenena. Ma il vecchio Abdallo, un fedele ufficiale di Nabucco, accorre trafelato con la notizia della morte del re e dell’ascesa al trono di Abigaille. Quest’ultima ha intanto raggiunto anch’essa la sala, accompagnata dal Gran Sacerdote di Belo e dai suoi fidi, per strappare a Fenena la corona regale. Tra lo scompiglio e il terrore generale irrompe Nabucco con i suoi guerrieri e richiede per sé la corona. Ha poi parole di irrisione per il Dio Belo, che avrebbe spinto i babilonesi a

tradirlo, e ancora per il Dio degli ebrei. Esige infine che tutti lo adorino come il solo Dio e minaccia di morte Zaccaria e tutti gli ebrei se non si piegheranno al suo volere. Ma nell'istante in cui Nabucco pronuncia le parole "Non son più re, son Dio!" sul suo capo si scaglia un fulmine. La corona cade al suolo e, tra il silenzio generale, si ode la voce del re manifestare già segni di follia ("Chi mi toglie il regio scettro?"). La corona caduta viene prontamente raccolta da Abigaille.

Parte Terza – La profezia

Scena prima. Orti pensili.

Abigaille, che in seguito al turbamento mentale di Nabucco ha intanto assunto i pieni poteri, riceve l'omaggio del popolo e dei Grandi di Babilonia ("È l'Assiria una regina"). Il Gran Sacerdote di Belo le presenta la sentenza di morte per Fenena e per gli ebrei e le chiede di approvarla. Abigaille si finge esitante, ma all'improvviso appare Nabucco, in abito dimesso con la mente offuscata. La donna fa allontanare tutti e, rimasta sola con il re, gli mostra la sentenza di morte ("Donna chi sei?"). Nabucco esita a sottoscriverla, ma alle espressioni sarcastiche di Abigaille, che gli rinfaccia indecisione e viltà vi pone il suggello. Subito dopo egli si accorge di aver così decretato la morte di Fenena, ma è troppo tardi: Abigaille ha già consegnato la sentenza alle guardie. Inorridito, Nabucco inveisce contro la schiava e cerca inutilmente il foglio che prova l'origine servile di Abigaille. Ma questa tiene il foglio nelle proprie mani e lo fa a pezzi davanti a Nabucco che rimane esterrefatto e quasi paralizzato ("Oh, di qual onta aggravarsi"). Abigaille, a coronamento del proprio trionfo, ordina alle guardie di imprigionare il re. Nabucco la scongiura di risparmiarle la figlia ("Deh, perdona"): Abigaille potrà rimanere incontrastata sul trono babilonese, purché Fenena sia salva. Ma ogni sua preghiera è inutile: Abigaille, che può finalmente vendicarsi, rimane inflessibile.

Scena seconda. Le sponde dell'Eufrate.

Gli ebrei sono in catene e costretti al lavoro. Il loro pensiero va alla patria perduta; sono dolorosamente colti dal nostalgico ricordo del Giordano, di Gerusalemme e del suolo natio ("Va pensiero"). Zaccaria infonde coraggio al suo popolo, e in una visione profetica predice la fine della schiavitù degli ebrei e la distruzione di Babilonia ("Oh, chi piange?... Del futuro nel buio discerno").

Parte Quarta – L'idolo infranto

Scena prima. Appartamenti nella reggia.

Destatosi da un sonno pieno di incubi, Nabucco ode da lontano delle voci. In un primo tempo non riesce a comprendere dove si trova e che cosa succede, ma poi scorge la figlia in

catene mentre viene tratta al patibolo e si rende conto di essere prigioniero nella propria reggia. Egli si rivolge allora in preghiera al Dio degli ebrei, implorando perdono e giurando di ricostruire il suo Tempio (“Dio di Giuda”). Confortato dalla nuova fede e con lo spirito non più turbato, egli si dirige verso una porta per forzarla; in quell’istante entra Abdallo con i guerrieri rimasti fedeli al re. Seguito dai suoi fidi, Nabucco si precipita a salvare Fenena ed a punire coloro che lo hanno tradito (“Cadran, cadranno i perfidi... O prodi miei, seguitemi”).

Scena seconda. Orti pensili.

Al suono di una marcia funebre, giungono Fenena e gli ebrei condannati a morte. Confortata da Zaccaria, Fenena si avvia serenamente ad affrontare il martirio (“Oh, dischiuso è il firmamento!”). L’arrivo di Nabucco e dei suoi guerrieri salva Fenena e gli ebrei dalla morte. Il re dà subito ordine di distruggere il simulacro di Belo, ma l’idolo cade infranto da sé. Dopo aver concesso agli ebrei la libertà e permesso loro di ritornare in patria, Nabucco esorta tutti a prostrarsi e ad adorare il vero e unico Dio (“Immenso Jeovha”).

Sorretta da due guerrieri entra Abigaille: si è avvelenata e sta per spirare. Chiede perdono a Fenena e, alla vista di Ismaele, affida i due amanti alla protezione di Nabucco; muore invocando il Dio degli ebrei (“Su me... morente... esanime”).



Nadar (Félix Tournachon), **Giuseppe Verdi fotografato a Parigi nel 1866-67**, durante la preparazione di *Don Carlos* rappresentato all'Opéra il 15 marzo 1867.

Le speranze del Risorgimento sono scritte nel “Va pensiero”

di Lorenzo Arruga

A un certo punto della vita, Verdi scoprì che il meglio assoluto per un autore era inventare il vero; ma l’aveva sempre fatto. Aveva sapienza musicale e drammaturgica, sicurezza nello scegliere immagini e parole sceniche, esperienza delle opere passate; ma era libero di andare oltre e toccare ciò che ancora non era stabilito o previsto, da cui poteva egli stesso esser sorpreso, ma che riconosceva come necessario. Una splendida sproporzione vive sempre fra l’occasione del libretto, dramma e parole, e come Verdi l’intese, dove lo portò; e lo studioso che ragioni sugli autonomi significati del testo o sulle astratte qualità della musica o immagini l’azione senza il peso del pubblico presente sera per sera, perde tempo. Verdi aveva necessità di raggiungere quella verità solo sua, in cui i fatti e le persone del mondo si rivelano e a cui sapeva, una volta raggiunta, di volere e dover essere fedele. Se ne accorse in *Nabucco*, fin da quando, come racconta, uscito dalla casa dell’impresario Merelli con in tasca il testo che voleva rifiutare e a casa propria con quel libretto caduto e aperto sul coro degli esuli Ebrei “Va pensiero”, “ritto in piedi davanti” sentì fluire la musica che gli dava vita. *Nabucco* era la Bibbia, era lo scatenarsi del ritmo violento e perentorio come la più scatenata musica popolare, la lotta d’un popolo per la libertà, era il sospiro, la forza e la speranza. Su Verdi, poco più che ragazzo, non c’erano attese patriottiche o politiche; e *Nabucco* non fu affatto accompagnato da manifesti o proclami. Semplicemente fu rappresentato. L’Italia dell’Ottocento, dispersa e oppressa, che credeva alla speranza di risorgere, vi si riconobbe. Ne custodì memoria lungo il secolo, cercandone alimento nelle battaglie e nelle resistenze, e ne cantò il coro fatale ai funerali del Maestro, come un suggello, una consacrazione.

Ne nacque una convinzione, quasi una leggenda, un mito romantico: che il *Nabucodonosor*, chiamato presto affettuosamente *Nabucco*, terza sua opera e primo trionfale successo con 137 recite alla Scala nelle prime due stagioni del 1842 e 1846, fosse il simbolo primo, quasi la quintessenza delle ragioni che portarono ad identificare Verdi col patriottismo italiano: quel Verdi che portava per destino già nel cognome lo slogan vincente contro ogni censura: “Viva Vittorio Emanuele Re D’Italia”. Qualcuno introdusse la notizia imprecisa che già alla prima assoluta “Va pensiero” fosse stato bissato, circostanza accettata incontrollatamente anche da biografi ritenuti autorevoli; si

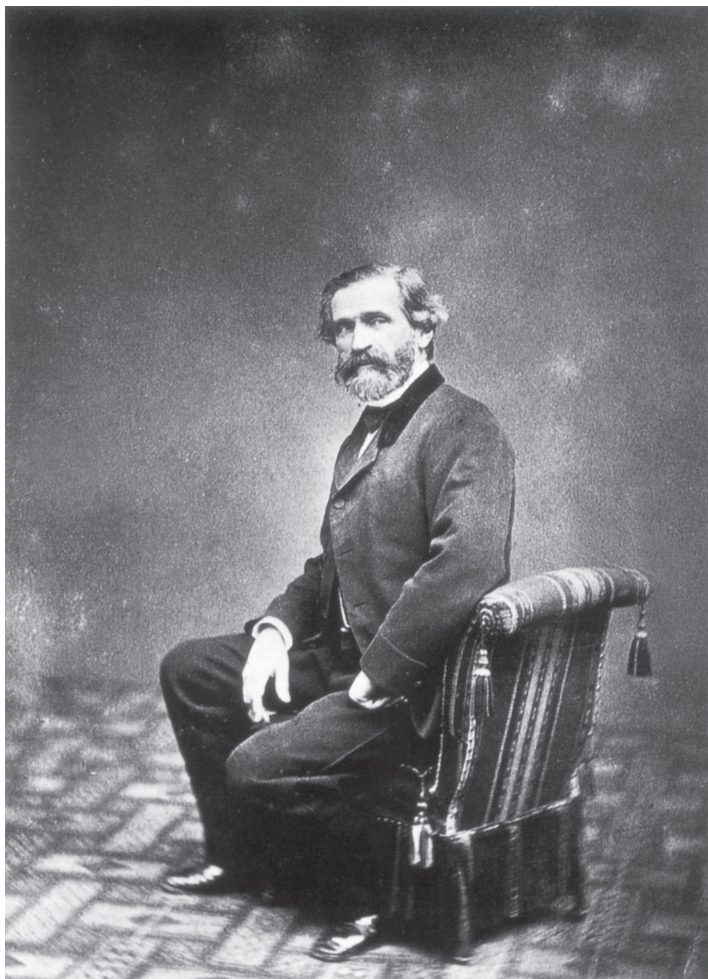
diffuse l'opinione che il librettista Solera fosse rozzo e precario, e che in Verdi il solo istinto contadino miracolosamente compensasse una cultura non profonda né aggiornata. Su “Va pensiero” e su *Nabucco* si riversò un culto che gli studiosi stranieri seguivano con simpatia, un po' sorpresi della sopravvalutazione di questa fra le opere giovanili.

Nel 2001 celebriamo il centenario dalla morte di Verdi. Fu un'eccellente occasione per sapere se qualche cosa in patria era cambiato verso il Maestro. Come affetto, successo, devozione, no. Ma negli studi incominciammo ad essere tutti più pronti a precisare, a sottilizzare. Sul *Nabucco* non meno che sul resto. Già anticipando nel 1999 in un sagace libro *Andrea Maffei ed il giovane Verdi*, Marta Marri Tonelli aveva ricostruito gli anni dal 1840 al 1842 sorridendo sul ritratto che aveva tracciato un noto musicologo non troppo tempo prima, Verdi alle soglie dei trent'anni rintanato, povero e solitario, “che si nutriva di null'altro che di poca galletta inzuppata nell'acqua”. L'aveva visto invece disinvoltato in ambienti musicali, amico di giornalisti tra cui era anche lo stesso Solera, attento ed informato sulle vicende politiche; consapevole, oltre che del valore della Bibbia, del parere di Giuseppe Mazzini che chiamava i profeti “rivoluzionari d'Israele”, mentre il romantico Schlegel s'immedesimava nella melanconia degli esuli “schiavi ebrei i quali sotto i salici di Babilonia facevano risuonare de' loro lamentevoli canti le rive straniere”. E proprio per il centenario si aprì a Milano una grande mostra, in cui Pier Luigi Pizzi raccoglieva per esempio quadri coevi di soggetto e clima biblico, d'autori come Hayez e Guardassoni, mostrando Verdi legato anche attentamente ad una corrente del gusto di quegli anni. Un musicologo rampante americano, Roger Parker, sul catalogo mostrò con brillantezza un po' paradossale una ironica diffidenza verso Verdi come “vate del Risorgimento”, proprio partendo da *Nabucco* e dal “Va pensiero”. Nella drammaturgia elementare dell'opera, egli sente quel coro, nella sua mollezza di rimpianto, troppo legato al rapporto col Sacerdote Zaccaria che invece esorta all'azione, troppo simile a un inno nella semplicità e troppo, nelle simmetrie e nella regolarità della costruzione, incantatorio: cose queste che con un canto di riscossa, quale deve essere un coro risorgimentale, hanno poco a che fare. E infatti nelle giornate del glorioso e pugnace '48, in teatro si rappresentavano altri drammi ed altri melodrammi, più violenti e diretti, e per le strade si cantavano altre e più vivaci canzoni. Soltanto quando diventò memoria, soprattutto se indipendente dall'opera da cui è tratto, dice Parker, si avvicinò al popolo, rievocazione non tanto d'una patria perduta, quanto d'un tempo perduto. “Va pensiero” come “tendenza a cercare sempre una risposta al di fuori di sé”.

Ogni suggerimento, ogni provocazione è negli studi utile, e le stesse risposte che stimolano talvolta sono ricche di scoperte imprevedibili.

Tenere insieme il Verdi di quelli che egli chiamava anni di galera con l'equilibrato frequentatore di circoli e salotti può arricchire la nostra conoscenza di Verdi giovane, acquisizione che a lui risulterebbe peraltro fastidiosa. Notare che il successo in cui nei decenni si trasformò il fatale coro è buon processo in ogni opera d'arte. Scoprire che è bloccata la fantasia creativa nel rispetto assoluto della disciplina prosodica e metrica è buona diagnosi d'un'intenzione accorta, anche se più che un inno quell'improvviso coro ad una voce, sommerso nella sua melodia ampia, ammaliante e doloroso, sembra il dono inatteso d'una canzone. E forse proprio tanta importanza sempre assegnata a questa pagina può muovere a leggere la drammaturgia del primo capolavoro del giovane Verdi non tanto come un'opera chiusa, quanto una specie di Sacra Rappresentazione, dove gli elementi si compongono più sull'urgenza dei fatti che non sull'equilibrio delle parti, ed ogni elemento vive per se stesso, per l'attenzione che genera, per l'ammirazione che attira.

Ma dopo aver celebrato i Centocinquant'anni dell'Unità d'Italia, e, dopo esserci interrogati su che cosa e come e quanto ci tenga uniti, non possiamo fingere d'aver certi i parametri su che cosa sia il Risorgimento italiano per giudicare un'opera ed un coro misurandone la corrispondenza. Voltandoci a guardare, quella stagione finita ci appare come patrimonio nostro; ma ancora assai difficile da analizzare, soggetti come siamo ai tumulti delle ideologie che abbiamo ereditato e per inclinazione più pronti alla lettura delle impressioni che non alla consultazione dei documenti. Riconoscerla e vederla riconoscersi in "Va pensiero" è però un dato acclarato; e forse ci è più utile cercare di comprendere che cosa fu il Risorgimento attraverso quella pagina, che viceversa. A costo di doverci chiedere se, in una patria ferita nella sua religiosità cattolica dalla presenza politica della Santa Sede costretta a gestire anche la moneta dalla parte di Cesare, non sia provvidamente importante la presenza d'un cocciuto laico fedele al Manzoni de "Il sacro vero mai non tradir" e di "Liberi non saremo se non siamo uni", già nelle sue prime opere cosciente della vanità del potere e della solitudine dei potenti. Se il clima, il *punctum*, del Risorgimento italiano, così disordinato e maldestro e crudele e generoso, anche quando eroico così lontano da un trionfalismo militare, non siano proprio quel cantare insieme, sommersi ad una voce, con rade e piene esplosioni, vagheggiando nel conforto di una speranza segreta una patria perennemente perduta. Non penso che sia il momento di discutere "Va pensiero" attraverso un'immagine acquisita di Risorgimento; piuttosto credo che sarà molto utile cercare di capire meglio il Risorgimento attraverso "Va pensiero".



Giuseppe Verdi in una fotografia
del 1880.

Le radici del *Nabucco* affondano nel *Mosè* di Rossini

di Pierluigi Petrobelli

Presentare il *Nabucco*, ed illustrarne anche solo alcune delle caratteristiche drammatico-musicali, significa in sostanza definire, attraverso un confronto con la produzione precedente e contemporanea, ciò che in quest'opera si può definire tipico dello stile di Verdi, distinguendolo da quello che non lo è. Non dobbiamo dimenticare infatti che il *Nabucco* fin dal tempo del suo autore è stata considerata la prima, autentica espressione della concezione drammatica del compositore di Busseto, e Verdi stesso sembra esser stato di quest'avviso se, nella narrazione autobiografica, egli dice a Giulio Ricordi: "Con quest'opera si può dire veramente che ebbe principio la mia carriera artistica".¹ [...]

Quanto verrò esponendo non ha alcuna pretesa di venire imposto come conclusione definitiva; il mio discorso vuole invece semplicemente presentare delle idee che sono sorte durante un'attenta lettura critico-comparativa dell'opera con cui Verdi iniziò la sua trionfale ascesa.

È possibile stabilire, attraverso opportuni confronti, ed attraverso la scoperta di analogie convergenti, se vi siano rapporti di derivazione di quest'opera verdiana rispetto ad un'altra, o ad altre ad essa precedenti. È sempre difficile trovare una prova assolutamente inconfutabile di rapporti di questo genere (e sappiamo bene quanto ciò sia particolarmente vero nel caso di Verdi); per il *Nabucco* poi la situazione è pressoché disperata, dato che siamo quasi del tutto privi di ogni documentazione esterna sull'origine e sulla nascita dell'opera. Da questo punto di vista, le cose vanno meglio perfino con l'*Oberto*. Sulla nascita del *Nabucco* tacciono completamente i *Copialettere*, i quattro volumi dei *Carteggi verdiani* curati dal Luzio [...].

Dobbiamo quindi accontentarci di quanto Verdi stesso ha raccontato al proposito, sebbene a più di venticinque anni di distanza dallo svolgersi degli avvenimenti; per ben tre volte almeno il compositore tornò sull'argomento, e possediamo quindi tre narrazioni, tenute in tre differenti occasioni. La più antica è quella che il Maestro fece a Michele Lessona, durante una conversazione ai bagni di Tabiano, stampata poi dallo scrittore nel suo *Volere è potere* del 1869.² Una seconda, assai succinta, si trova in una lettera ad Opprandino Arrivabene del 7 marzo 1874, nella quale Verdi fra l'altro fa esplicito riferimento al suo racconto a Lessona.³ Una terza infine è quella dettata (se così ci si

può esprimere) a Giulio Ricordi il 19 ottobre 1879 e poi stampata (sempre con l'autorizzazione di Verdi, giacché sappiamo che ne lesse le bozze) nella traduzione italiana del *Verdi, Histoire anédoctique de sa vie et des ses oeuvres* di Arthur Pougin.⁴ Come mai Verdi, sempre così profondamente restio a parlare di sé, si lasciò andare in tre differenti occasioni su di un argomento che riguardava la sua persona e la sua vita, sapendo bene che almeno in due delle tre occasioni quanto egli andava dicendo sarebbe stato poi pubblicato? Indubbiamente il periodo della nascita del *Nabucco* costituisce il momento epico della biografia verdiana, il momento in cui la potente personalità del musicista, con il trionfo scaligero, riesce ad imporsi in maniera perentoria, definitiva all'attenzione del pubblico, intendendo questo termine nella sua accezione più vasta.⁵

Le tre narrazioni vanno in sostanza d'accordo fra di loro, salvo minori, e pur significativi particolari, sui quali sarà opportuno richiamare l'attenzione. Che valore può avere questa testimonianza del compositore? Solo chi abbia una familiarità lunga e smaliziata con i problemi biografici verdiani sa quanto abile quest'artista sia stato nel creare il personaggio di se stesso, nel ribadire nel pubblico, ansioso di conoscerlo più da vicino come uomo, quella stereotipata caratterizzazione che egli aveva dato di sé, dietro la quale egli volle celare (e ci riuscì) il suo io più autentico, quello che noi conosciamo oggi attraverso la documentazione diretta, come ad esempio la corrispondenza con le persone intime e gli amici fidati. È proprio l'assenza di ogni possibile strumento di verifica che ci spinge ad accettare con molta cautela quanto Verdi ci viene raccontando, e questo anche se egli conclude il racconto al fedelissimo Opprandino Arrivabene dicendo: "Eccoti la storia mia vera, vera, vera".⁶ Lo svolgimento essenziale dei fatti sulla nascita del *Nabucco* si può così ricostruire: dopo la disastrosa caduta di *Un giorno di regno* la sera del 5 settembre 1840, Verdi, profondamente abbattuto dall'insuccesso e dalla recente perdita della moglie, ultimo amarissimo lutto che gli aveva completamente distrutto la piccola famiglia, era fermamente deciso a rompere il contratto da lui firmato con l'impresario della Scala Bartolomeo Merelli, un contratto stipulato dopo la prima di *Oberto*, e che obbligava il musicista a comporre tre opere, la prima delle quali era stata *Un giorno di regno*. Grazie alle insistenze del lungimirante Merelli, il contratto non viene annullato: quando Verdi vorrà far rappresentare una sua nuova opera, sarà sufficiente che egli avverta l'impresario due mesi prima, in modo che questi possa provvedere i cantanti, le scene, i costumi, la preparazione insomma della realizzazione scenica. Ma Verdi non ne vuol più sapere di musica; si butta a leggere, come dice a Lessona, "pessimi libri, e per lo più romanzacci, di cui anche allora si stampava gran copia in Milano".⁷ Trascorre così la fine dell'autunno e l'inizio dell'inverno 1841:

Fissai dimora in Milano presso la Corsia de' Servi: ero sfiduciato né più pensavo alla musica, quando una sera d'inverno nell'uscire da Galleria De Cristoforis m'imbatto in Merelli che si recava a teatro. Nevicava a larghe falde, ed esso prendendomi sotto braccio mi invita ad accompagnarlo al camerino della Scala. Strada facendo si chiacchiera e mi racconta di trovarsi imbarazzato per l'opera nuova che doveva dare: ne aveva l'incarico Nicolai, ma questi non era contento del libretto.

– Figurati, dice Merelli, un libretto di Solera, stupendo!!!... magnifico!!!... straordinario!!!... posizioni drammatiche efficaci, grandiose: bei versi!..., ma quel caparbio di maestro non ne vuol sapere e dichiara che è un libretto impossibile!!! Non so dove dar di capo per trovarne un altro subito.

– Ti levo io dall'impiccio, soggiunsi: non hai fatto fare per me il Proscritto? non ne ho scritto una nota: lo metto a tua disposizione.

– Oh! bravo..., è una vera fortuna.

Così dicendo si era giunti al teatro: Merelli chiama il Bassi, poeta, direttore di scena, buttafuori, bibliotecario, ecc. ecc., e lo incarica di guardar subito nell'archivio se trova una copia del Proscritto: la copia c'è. Ma in pari tempo Merelli prende in mano un altro manoscritto e mostrandomelo, esclama:

– Vedi, ecco qui il libretto di Solera! un così bell'argomento, e rifiutarlo!!! Prendi... leggilo.

– Che diamine debbo farne?..., no, no, non ho volontà alcuna di leggere libretti.

– Eh... non ti farai male per questo!!! leggilo e poi me lo riporterai – e mi consegna il manoscritto: era un gran copione a caratteri grandi, come s'usava allora: lo faccio in rotolo e salutando Merelli mi avvio a casa mia. Strada facendo mi sentivo indosso una specie di malessere indefinibile, una tristezza somma, un'ambascia che mi gonfiava il cuore!... Mi rincasai e con un gesto quasi violento, gettai il manoscritto sul tavolo, fermandomisi ritto in piedi davanti. Il fascicolo cadendo sul tavolo stesso si era aperto: senza saper come, i miei occhi fissano la pagina che stava a me innanzi, e mi si affaccia questo verso:

Va, pensiero, sull'ale dorate.

Scorro versi seguenti e ne ricevo una grande impressione, tanto più che erano quasi una parafrasi della Bibbia, nella cui lettura mi dilettavo sempre. Leggo un brano, ne leggo due: poi fermo nel proposito di non scrivere, faccio forza a me stesso, chiudo il fascicolo e me ne vado a letto!... Ma sì... Nabucco mi trottava pel capo!...

Il sonno non veniva: mi alzo e leggo il libretto, non una volta, ma due, ma tre, tante che al mattino si può dire ch'io sapeva a memoria tutto quanto il libretto di Solera. Con tutto ciò non mi sentivo di recedere dal mio proposito, e nella giornata ritorno al teatro e restituisco il manoscritto a Merelli.

– Bello, eh?... mi dice lui.

– Bellissimo.

– Eh!... dunque mettilo in musica!...

– Neanche per sogno... non ne voglio sapere.

– Mettilo in musica, mettilo in musical...

E così dicendo prende il libretto, me lo ficca nella tasca del soprabito, mi piglia per le spalle, e con un urtone mi spinge fuori dal camerino non solo, ma mi chiude l'uscio in faccia con tanto di chiave.

Che fare?

Ritornai a casa col Nabucco in tasca: un giorno un verso, un giorno l'altro, una volta una nota, un'altra volta una frase... a poco a poco l'opera fu composta.⁸

La narrazione fatta da Verdi a Lessona corrisponde a questa perfino nei particolari, ma differisce in maniera significativa nella parte finale; dopo che Merelli l'ha fatto ripartire con il manoscritto del libretto in tasca,

[...] il giovane maestro andò a casa col suo dramma, ma lo gittò in un canto senza più guardarlo, e per altri cinque mesi tirò dritto nella lettura dei suoi romanzacci.

Un bel giorno poi, sul finire di maggio, quel benedetto dramma gli ritornò fra mano: rilesse un'ultima scena, della morte di Abigaille (la qual scena fu poi tolta),⁹ s'accostò quasi macchinalmente al pianoforte, quel pianoforte che si stava muto da tanto tempo, e musicò quella scena.

Il ghiaccio era rotto [...]. Di lì a tre mesi il Nabucco era composto, finito, e di tutto punto qual è oggi.¹⁰

Vi sono alcune considerazioni che si possono fare su questo racconto, senza tema di scostarsi troppo dalla realtà dei fatti. Anzitutto, ciò che attrae Verdi nella lettura del libretto è l'argomento, ma soprattutto il “tono” biblico, derivato cioè da quella Bibbia “nella cui lettura [si] dilettava sempre”, e che si sarà quindi probabilmente alternata ai “romanzacci” di cui egli parla a Lessona. Che fosse questo il carattere, il significato fondamentale che il compositore seppe vedere e volle conferire all'opera, mi sembra sia documentato da un altro aneddoto, raccontato sempre da Verdi a Ricordi. Durante la stesura dello spartito il compositore, che già si era servito di Solera per l'adattamento del libretto dell'*Oberto*, obbliga lo svogliato “poeta”, chiudendolo con sé a chiave nella medesima stanza, a sostituire un duetto amoroso fra Ismaele e Fenena alla fine del terzo atto, con una “profezia”¹¹ da affidarsi al personaggio di Zaccaria, quel personaggio che Verdi, in una lettera dell'11 giugno 1843 al basso Ignazio Marini, definisce *tout-court* come “Il Profeta”.¹² Per comporre il testo di questa benedetta “profezia” non c'è bisogno di andar lontani: “Eccoti la Bibbia, hai già le parole bell'e fatte”, dice Verdi all'allibito Solera, e il cambiamento viene fatto, ma viene fatto proprio per mantenere (e cito ancora dal racconto a Giulio Ricordi) “la grandiosità biblica che caratterizzava il dramma”.¹³

Questa è l'unica modifica al testo preparato da Solera che sappiamo con certezza esser stata eseguita per ordine di Verdi. Ma non v'è dubbio (e solo un confronto con il modello a sua volta utilizzato da Solera potrà forse provarlo) che la precisa volontà del giovane compositore deve aver fatto compiere al librettista altri cambiamenti, che non siamo tuttavia in grado per ora di identificare.

Dalla narrazione di Verdi sull'origine del *Nabucco* risulta dunque chiaro che la sofferenza del popolo ebraico, espressa in termini biblicamente solenni, fu l'elemento che suscitò e tenne vivo fin dall'inizio l'interesse del Maestro; ma è altrettanto vero (e ce lo dice il racconto a Lessona) che la composizione dell'opera ebbe inizio non già da una grandiosa pagina corale, ma dalla scena finale, la scena della morte di Abigaille, quella scena che venne poi tolta da tutte le rappresentazioni ottocentesche successive alla prima.¹⁴ Attorno a questi due poli – un popolo drammaticamente in ansia per la propria salvezza, ed una singolare figura di donna che soffoca la propria femminilità per sete di dominio e di vendetta – Verdi costruirà la sua partitura.

Voglio insistere sul fatto che, nonostante ogni sua affermazione in contrario, Verdi aveva visto ben chiaro, fin dall'inizio, quali fossero gli elementi su cui poggiare la propria costruzione musicale, i cardini attorno ai quali far ruotare l'asse dell'intera struttura drammatica. Proprio per questa ragione, per questa chiarezza di visione dei temi fondamentali e per la sicurezza con cui essi vennero realizzati musicalmente, non ci sentiamo affatto di credergli quando racconta a Giulio Ricordi che l'opera venne composta “un giorno un verso, un giorno l'altro, una volta una nota, un'altra volta una frase”, come per dire: così, a casaccio, e per di più in un periodo di tempo indefinito, tra il gennaio e l'autunno del 1841; siamo invece molto più propensi a credere alla narrazione riportata da Lessona, secondo la quale l'opera venne composta tra la fine di maggio e la fine d'agosto di quell'anno, e che la composizione ebbe inizio proprio con la scena della morte di Abigaille.

Ma com'era questo libretto, lodato con tanti enfatici aggettivi da Merelli, e che sembrava invece a Nicolai “impossibile” ad esser messo in musica?

Le quattro “parti” (non atti) di cui si compone recano ciascuna un titolo: “Gerusalemme”, “l'Empio”, “la Profezia”, “l'Idolo infranto”, e come sottotitolo un versetto tratto dalla Bibbia, e precisamente dal libro di Geremia, stando almeno all'indicazione posta al di sotto di ciascuno di essi. In realtà, solo la prima e la quarta di queste citazioni si ritrovano nel testo sacro; le altre due riecheggiano sì frasi ed espressioni del libro di Geremia, ma la corrispondenza testuale non mi risulta verificabile.¹⁵ Com'è noto, tutto il libro di Geremia è impostato sulla cattività babilonese del popolo d'Israele; ma esso non è il solo punto della Bibbia in cui si parli di Nabucodonosor

e della prigionia in Babilonia del popolo ebraico. Se ne parla ai capitoli 24 e 25 del secondo libro dei Re, nel capitolo 36 del secondo libro delle Cronache, nel libro dei Salmi, e soprattutto nei primi quattro capitoli del libro di Daniele. Ma in tutti questi passi la narrazione non contiene riferimenti più specifici dell'invasione del regno di Giuda da parte del re di Babilonia, dell'imprigionamento del popolo ebraico, della sua condotta in schiavitù, e della pazzia di Nabucodonosor, profetizzata da Daniele e causata dalla superbia del re; anche nella Bibbia questa pazzia è seguita dal rinsavimento e dall'azione di grazie al Dio degli Ebrei da parte del sovrano assiro. Se gli avvenimenti della vicenda del libretto hanno un ben diverso rilievo e risalto nel testo sacro, assai affini sono invece il linguaggio, le immagini di cui il librettista si serve, e che sono tratte direttamente dalla Bibbia. Storici sono dunque il personaggio di Nabucodonosor e la schiavitù del popolo di Israele; storico invece è solo il nome del personaggio di Ismaele, giacché non credo vi sia alcuna corrispondenza fra "Ismaele, figlio di Natania, figlio di Elisana", di cui parla la Bibbia, e "Ismaele, nipote di Sedecia re di Gerusalemme", che è il tenore dell'opera verdiana. Attraverso un confronto attento si può ben vedere come il personaggio di Zaccaria del libretto intenda essere una realizzazione scenica della figura di Geremia, proprio per le corrispondenze fra il linguaggio usato dal personaggio e le espressioni del profeta nel libro che da lui prende il nome; in realtà, si tratta di un'interpretazione del tutto *sui generis*, giacché, nell'economia del libretto verdiano, Zaccaria ha una caratterizzazione ed una funzione ben precise, che non corrispondono affatto a quella di Geremia, profeta biblico. E qui finiscono le possibili analogie con il testo sacro. Tutti gli altri personaggi dell'opera sono quindi frutto d'immaginazione, o sono derivati da altri testi teatrali, ed innestati, secondo il procedimento della *contaminatio* tipico del teatro di tutti i tempi, nel filone biblico principale. È stato sostenuto che la fonte del libretto di Solera sia un dramma di Auguste Anicet-Bourgeois, *Nabuchodonosor*, rappresentato a Parigi, al Théâtre de l'Ambigu-Comique, nel 1836.¹⁶ Un confronto fra questo testo ed il libretto di Solera può rivelarsi del più grande interesse; è certo comunque che la *pièce* francese non può costituire da sola il modello cui Solera (guidato o meno da Verdi) ha guardato per la stesura del proprio testo.¹⁷

Accanto al popolo oppresso troviamo sempre, con la funzione di confortatore, di rianimatore, la figura del "Profeta" Zaccaria; all'avvicinarsi del nemico, nel primo atto, Zaccaria conforta il popolo ad aver fiducia nell'Eterno; e nel terzo, quando sulle rive dell'Eufrate gli Ebrei piangono la patria "sì bella e perduta", Zaccaria li consola profetizzando loro che in futuro Babilonia verrà distrutta dalla potenza del "Leone di Giuda". Ho fatto notare prima che questa "Profezia" del terzo atto è stata esplicitamente voluta da Verdi, in sostituzione di un duetto d'amore che non gli interessava. Il compositore volle dunque

insistere sul carattere da imprimere al personaggio di Zaccaria, quello della guida rianimatrice, che fa risorgere la fiducia spenta nel cuore degli Ebrei esiliati.

Esattamente questo è il carattere impresso sia dal librettista sia dal compositore alla figura del protagonista del *Mosè* di Rossini. Anche Mosè rianima con il tono solenne del suo declamato gli Ebrei prigionieri del Faraone d'Egitto, li esorta ad avere fiducia nell'Eterno, prega per loro e con loro. Ed anche Mosè, come Zaccaria, è una voce di basso. Che Verdi abbia guardato all'opera rossiniana per il suo *Nabucco*, se non altro per l'affinità dell'argomento biblico, è un fatto riconosciuto fin dai tempi di Basevi;¹⁸ ma non sarà forse male vedere da vicino le circostanze esterne che hanno potuto avvicinare il ventottenne bussetano al capolavoro della maturità artistica del pesarese. La prima versione dell'opera di Rossini, in tre atti e dal titolo *Mosè in Egitto*, venne scritta su libretto di Andrea Leone Tottola per il Teatro San Carlo di Napoli, e rappresentata per la prima volta nella primavera 1818; la seconda versione, con l'aggiunta di un intero atto nuovo, il primo, oltre a numerose altre modifiche, e con il libretto tradotto liberamente in francese ed ampliato da Balocchi e De Jouy, venne presentata all'Opéra di Parigi nel 1827. Tenendo presenti gli avvenimenti della prima parte della biografia verdiana, tutto induce a credere che il giovane maestro dovesse conoscere la seconda, piuttosto che la prima delle versioni del *Mosè*, e questo non solo leggendone e studiandone lo spartito, ma anche assistendone alle rappresentazioni; a Milano il nuovo *Mosè* venne eseguito per la prima volta al Teatro della Canobbiana il 30 giugno 1835, e venne ripreso il 10 ottobre dello stesso anno alla Scala, sempre ottenendo un ottimo successo; l'opera venne ancora eseguita sempre alla Scala, e con un numero complessivo di 22 repliche, il 30 maggio 1840:¹⁹ ad appena un anno di distanza quindi dall'inizio della composizione del *Nabucco*. In tutte queste rappresentazioni milanesi la parte del protagonista venne sempre sostenuta da Ignazio Marini, quell'Ignazio Marini che secondo Regli²⁰ della parte di Mosè aveva fatto una propria "specialità", quell'Ignazio Marini che era stato il primo *Oberto, conte di San Bonifacio* ed al quale Verdi farà sapere, nella lettera dell'11 giugno 1843 che ho ricordato poco fa,²¹ di aver scritto tanto nel *Nabucco* quanto nei *Lombardi* una parte con la quale il cantante avrebbe potuto "primeggiare"; nel *Nabucco*, la parte era naturalmente quella di Zaccaria.²²

Le analogie fra i personaggi del *Mosè* e quelli del *Nabucco* non si esauriscono nella corrispondenza fra il protagonista dell'una e la figura di Zaccaria dell'altra. Come nel *Nabucodonosor* il protagonista, un baritono, è un tiranno nemico del popolo ebreo, così lo è Faraone, pure baritono, nell'opera rossiniana; già nel *Mosè Amenofi*, tenore e figlio di Faraone, è innamorato del soprano Anaide, nipote di Mosè, allo stesso modo in cui il tenore israelita Ismaele ama il soprano babilonese Fenena nel *Nabucco*. Il riconoscimento di corrispondenze di voci-personaggi



Giuseppe Verdi, disegno di Mirko Dadich (1985), Progetto Verdi Web.

nelle due opere può essere condotto fino alle parti minori: Osiride, gran sacerdote di Iside nel *Mosè*, è voce di basso, come è un basso il Gran Sacerdote di Belo nel *Nabucco*; ed il capitano delle guardie di Nabucco, il tenore comprimario Abdallo, trova il suo corrispondente in Aufide, capo delle guardie e messaggero di Faraone in *Mosè*, anch'egli tenore comprimario. Questa serie di parallelismi, che non si limita alla tipologia del personaggio ma giunge sino alla corrispondenza nel tipo di voce, mi sembra troppo serrata perché la si possa considerare casuale. È poi estremamente significativo, almeno a mio avviso, che Verdi abbia conservato nel *Nabucco* un personaggio come Anna, definita nel libretto “sorella di Zaccaria”, che non ha alcuna funzione nello svolgimento della vicenda, e che canta quasi esclusivamente negli insieme (con la funzione di sostenere la parte più acuta); Anna è la trasposizione di comodo del personaggio di “Maria, sorella di Mosè” dell’opera di Rossini, senza, ripeto, che nell’opera di Verdi la parte abbia una funzione drammatica qualsiasi.²³

È necessario ora vedere fino a che punto questo parallelismo con il *Mosè* può essere condotto nell’esame della partitura musicale del *Nabucco*, e cioè fino a che punto Verdi abbia guardato e, diciamolo pure, si sia servito del modello rossiniano per creare la sua opera. Mi sembra che la prima, la più forte lezione che il giovane bussetano abbia ricavato dal *Mosè* sia quella del “tono” generale da conferire alla composizione, un “tono” largo, solenne, che Basevi definisce “grandioso”,²⁴ quella “grandiosità biblica” insomma che, secondo le parole stesse di Verdi, “caratterizzava il dramma”. Per realizzare appunto questo “tono”, Verdi unisce due o più scene del libretto in un unico numero musicale, mettendo a fuoco i termini essenziali della vicenda, e facendo diminuire ulteriormente d’importanza quelli secondari. Fino a che punto egli abbia seguito il modello rossiniano, devo accontentarmi di dimostrarlo particolareggiatamente solo per le scene d’apertura delle due opere. La situazione drammatica è la medesima: il popolo d’Israele, afflitto dalla sventura, viene confortato e rianimato dalla voce del Sommo Sacerdote, del “Profeta”.

In entrambe le opere [...] un ampio squarcio affidato all’intero coro nella tonalità minore (fa minore nel *Mosè*, mi minore nel *Nabucco*) crea immediatamente l’atmosfera di desolazione in cui il popolo eletto è prostrato [Mosè: “Ah, dell’empio al potere” – Nabucco: “Gli arredi festivi”]. Da questo squarcio affidato all’intero coro si passa, con una modulazione alla tonalità maggiore relativa (la bemolle maggiore nel *Mosè*, sol maggiore nel *Nabucco*), ad uno svolgimento dell’episodio, in cui nuovo materiale tematico viene presentato dal coro maschile: la corrispondenza strutturale fra le due opere non potrebbe essere più esatta [Mosè: “Ma chi pegno è alla speme” – Nabucco: “I candidi veli”]. A questo punto Verdi si stacca dal modello:

in maniera tale tuttavia per cui si può sempre riconoscere la derivazione. Nel *Mosè*, il coro femminile ridice integralmente la frase esposta dal coro maschile; è una vera e propria ripetizione, leggermente variata soltanto nell'armonia e nel timbro dell'accompagnamento strumentale ["Tempo è omai che di tanti perigli"]. Verdi invece sceglie un'altra soluzione: egli fa entrare sì il coro femminile, ma con un materiale tematico completamente diverso, direi quasi contrastante rispetto a quello affidato al coro maschile; ed anche la tonalità è diversa, mi maggiore, come pure diverso è lo strumentale: la ripresa e lo sviluppo con l'intero coro di quest'idea musicale esposta dalle Vergini permettono a Verdi di chiudere il primo "numero" musicale del suo spartito ["Gran Nume, che voli sull'ale dei venti"].

Nel *Mosè*, una volta concluso l'episodio corale, tre accordi affidati ai registri bassi dei fiati annunciano l'entrata del protagonista, il cui declamato, su di una sola nota, e secondo un ritmo che sottolinea accentuativamente la prosodia del testo, serve a delinearne la caratterizzazione spirituale: Mosè è il capo, la guida che dà forza al suo popolo, alle cui sofferenze prende parte; si osservi infatti come la seconda parte di questo recitativo riprenda la seconda parte dello squarcio corale iniziale ["Cessi omai dolor cotanto" e "è d'oltraggio al Nume"]. Lo stesso tipo di declamato viene impiegato da Verdi nel Recitativo di Zaccaria: anche qui abbiamo dunque corrispondenza di struttura e di stile vocale fra le due opere ["Sperate, o figli!"].

La parte conclusiva della prima scena del *Mosè* si svolge secondo uno schema chiaramente individuabile e comprensibile: il coro risponde alle esortazioni di Mosè ripetendo, questa volta in fa maggiore, la frase che era stata esposta separatamente all'inizio dal coro maschile e dal coro femminile; allora Mosè, proprio per incoraggiare il suo popolo, i cui sentimenti partecipa, ripete anch'egli questa frase ed introduce un'idea nuova, più brillante, più vivace, tipicamente rossiniana; un'idea che già si conosceva dall'Ouverture ma che, inserita in questo punto, assume il significato di un invito alla speranza, alla fede in Dio. E il popolo risponde a quest'invito: il coro maschile svolge e conclude lo spunto tematico offerto da Mosè; il protagonista ripete di nuovo la prima parte della frase, che viene questa volta completata dal coro femminile; e l'episodio si conclude con un Tutti nel quale il popolo d'Israele ripete l'espressione della sua lieta e semplice confidenza nella guida da Dio affidatagli.

Il medesimo "processo di convinzione" che abbiamo osservato nel *Mosè* si ritrova, in forma ben più elementare e meno sottilmente raffinata, nel *Nabucco*. Anche qui Zaccaria, nel cantabile della sua Cavatina "D'Egitto là sul lido", esorta il popolo ad aver fiducia in Dio; evidentemente, per Verdi, Zaccaria è un oratore più efficace di Mosè, perché l'intero periodo musicale esposto dal basso viene ripreso immediatamente e ripetuto per tutta la sua estensione dall'intero coro, che aderisce quindi entusiasticamente all'invito del suo capo.

A questo punto l'entrata in scena di Ismaele annunciante l'arrivo del re dell'Assiria dovrebbe portare l'azione, e la partitura, su di un piano completamente diverso; ma Verdi, per non deviare l'attenzione dello spettatore dal clima che egli ha così chiaramente delineato, riduce l'episodio ad un semplice "ponte" in stile libero, nel quale la parte principale spetta ancora a Zaccaria, e conduce il giro armonico in modo tale per cui l'episodio sfocia nella Cabaletta della Cavatina del basso, "Come notte a sol fulgente", dove ancora una volta il coro ripete e fa eco alla voce del "Profeta".

Ciò che Verdi deriva da Rossini è dunque il "tono" del linguaggio musicale, e soprattutto l'articolazione strutturale delle idee che la sua fervida fantasia, che la sua irruente immaginazione, eccitata dalla lettura del libretto, gli faceva nascere dentro; più indipendente invece si rivela il suo taglio scenico, rivolto a concentrare l'attenzione dello spettatore sugli elementi fondamentali della vicenda.

Ancora a Rossini, ed anche al *Mosè*, si può far risalire l'abilissimo accorgimento di cui Verdi si serve per rafforzare il carattere di elementare grandiosità che egli vuol conferire alla partitura; Verdi cioè si serve di motivi musicali che egli fa ritornare in concomitanza con determinati personaggi, con determinate situazioni, senza tuttavia che a questo ritorno il compositore attribuisca alcuna funzione programmatica; non si tratta insomma di un impiego sistematico o logicamente articolato di "temi". Diciamolo pure: non ci troviamo di fronte a dei *Leitmotiven* wagneriani; sono piuttosto dei punti fissi, degli agganci, attraverso i quali lo spettatore riconosce immediatamente il ripetersi di una determinata situazione.²⁵

Una volta identificati questi motivi, è facile accorgersi come l'intera Sinfonia del *Nabucco* sia costruita su idee tratte *a posteriori* dalla partitura;²⁶ sviluppate tuttavia all'insegna dell'influenza rossiniana – basti pensare al *crescendo* costruito sull'idea musicale del Finale del primo atto. L'intreccio di questi motivi nella Sinfonia non ha alcun significato drammatico; essa è soltanto un pezzo strumentale, abilmente costruito sulle idee musicali dell'opera che maggiormente si prestano ad essere giustapposte, onde trarre dal contrasto di questi accostamenti il massimo effetto. È interessante inoltre notare come, fatta eccezione per uno solo, tutti i motivi che compaiono nella Sinfonia siano nell'opera affidati al coro, sicché anche da questo punto di vista si può affermare che per Verdi il vero protagonista del *Nabucco* è il coro.

Ed è proprio in un "numero" affidato al coro, nella pagina più famosa di quest'opera, che Verdi si stacca definitivamente dal modello rossiniano e dice, in maniera imperiosa, autentica, una parola ben sua, una parola che, se non vado errato, nessuno aveva pensato di dire prima di lui; mi riferisco a quel "Va pensiero", che forse non è stato ancora compreso nella sua essenza più profonda proprio perché non lo si è ancora guardato nella sua vera forma

musicale. Anche per questa pagina, che rispecchia una situazione drammaticamente analoga, si può credere che Verdi abbia inizialmente guardato al *Mosè*, e più precisamente all'altrettanto celebre "Preghiera" che costituisce il penultimo "numero" musicale dello spartito rossiniano.²⁷ Lo si può facilmente arguire confrontando le battute orchestrali introduttive di entrambe queste pagine; le affinità ritmiche ed il contrasto dinamico, cioè gli accordi ribattuti in gruppi di terzine di crome o sestine di semicrome, prima in *piano* e poi in *fortissimo*, rivelano queste analogie.

E tuttavia la differenza fondamentale si trova nella struttura delle due pagine.

La "Preghiera" del *Mosè* consiste in sostanza di una sola frase melodica, esposta dal solista in sol minore e condotta con un semplicissimo giro armonico alla relativa tonalità maggiore, si bemolle; partendo da questa tonalità, la frase viene ripetuta dal coro, in forma omoritmica, ma non omofona, e con un giro armonico affine viene ricondotta alla tonalità d'inizio, sol minore. Per tre volte questo periodo musicale si ripete, e la sola differenza sta nella parte solistica, che è affidata al basso, poi al tenore, poi al mezzosoprano; infine il periodo viene ripetuto per intero dai solisti e dal coro uniti, ma in sol maggiore. Il procedimento di cui Rossini si serve è quello della iterazione attraverso coloriti vocali differenti; in definitiva, il medesimo principio, attuato con altri mezzi, dei suoi famosi *crescendo*; nella "Preghiera" del *Mosè* non assistiamo insomma ad uno sviluppo musicale, ma ad una ripetizione strofica del periodo iniziale, una ripetizione, dobbiamo ammetterlo, di impressionante efficacia.

Nel "Va pensiero" non intervengono solisti; l'intero brano è affidato al coro; e tuttavia il coro, fatta eccezione per alcuni punti ben definiti, esegue una sola linea melodica, canta cioè all'unisono o all'ottava, esattamente come se una voce sola eseguisse un'aria. Perché, e questa è la novità che Verdi qui realizza, il "Va pensiero" non è un coro, ma un'aria affidata al coro, e dell'organizzazione tipica di questa forma nel melodramma esso presenta puntualmente tutte le caratteristiche.²⁸

Per primo Luigi Dallapiccola ha dimostrato come esistesse, per l'opera italiana dell'Ottocento, una tradizione nel musicare la strofa di quattro versi, o quartina.²⁹ Secondo questa tradizione, il primo ed il secondo verso servono a definire lo stato d'animo fondamentale della quartina. "Il dramma avviene nel terzo verso", dice Dallapiccola; il terzo verso rappresenta il punto culminante della tensione musicale, l'apice del crescendo emotivo, il "momento della verità", insomma; ed il quarto verso non serve che a distendere e a concludere la tensione creata nel terzo. Dallapiccola ha dimostrato inoltre come quest'ordine costruttivo, verificabile in tante arie verdiane, sia stato applicato anche ad organismi musicali di dimensione più vasta, ad intere

scene, ad esempio; e ne ha fatto vedere con un affascinante grafico la “scoperta” nel terzetto del secondo atto di *Un ballo in maschera*.

Il testo poetico del coro del *Nabucco* è formato da quattro quartine di decasillabi, l'ultimo dei quali tronco:

*Va pensiero, sull'ale dorate,
va ti posa sui divi, sui colli
ove olezzano libere e molli³⁰
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 fata!*

*Arpa d'or dei fatidici vati
perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
ci favella del tempo che fu!*

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

Anche ad una lettura attenta, questi versi non sembrano presentare un'organizzazione tale per cui un pensiero, un atteggiamento sentimentale prevalga sugli altri; il testo è una parafrasi del “Super flumina Babylonis”, il Salmo 136, secondo la numerazione della Vulgata,³¹ ed è un'espressione di rimpianto per la patria lontana. Sarà dunque la “lettura” musicale che ce ne indicherà il senso più autentico.

La prima strofa, nella tonalità fondamentale, fa diesis maggiore, stabilisce mirabilmente e con immediatezza icastica l'ambito e le caratteristiche formali della melodia, cioè l'atmosfera sentimentale.

Qualche cosa incomincia a muoversi all'inizio della seconda quartina; con i primi due versi si passa alla dominante della tonalità fondamentale, do diesis maggiore; la tensione cresce sul terzo verso, alle parole “O mia patria sì bella e perduta”, con il ritorno (si noti) alla tonalità ed alla frase musicale d'inizio; è quest'appassionata esclamazione che riassume e suggella l'esposizione del carattere e del significato del brano.

Con la terza quartina si giunge all'acme: le voci non cantano più all'unisono, ma divise secondo le varie componenti dell'accordo; tutta la frase musicale si svolge nella tonalità della dominante, do diesis maggiore; lo strumentale è rinforzato dall'entrata dei fiati, le voci attaccano forte e alla ripresa, cioè sul terzo (!) verso della quartina, *fortissimo*, toccando di nuovo la nota più acuta dell'intero brano nell'ambito delle voci, il

mi dei soprani; questa tensione massima sul primo e sul terzo verso della terza quartina viene posta in risalto ancor maggiore attraverso i *pianissimo* e la prevalenza degli accordi dissonanti sul secondo e sul quarto verso. È questo il momento culminante del coro, il momento che desidererei definire “dell’identificazione”; Verdi, musicista, sente se stesso come parte della tragedia del popolo in schiavitù, identifica la propria musica con l’“arpa d’or”, la cetra del salmista; egli invera l’immagine musicale delle sue aspirazioni patriottiche, che indubbiamente già allora appassionatamente sentiva.

Con l’ultima quartina si ritorna al *pianissimo*, ad un accompagnamento orchestrale in parte affidato a “voci” singole di strumenti e, con il terzo verso (ancora una volta!), alla ripresa della frase iniziale sulla tonica, all’unisono del coro.

L’ultimo verso di questa quartina, a differenza di tutti gli altri, viene ripetuto³² e la ragione mi sembra evidentemente determinata da una necessità di equilibrio strutturale.

Nel “Va pensiero” le battute affidate al coro sono 36; ed è sulla diciottesima, alla metà esatta, che si verifica il punto di massima tensione, l’invocazione all’“arpa d’or”, il momento che ho definito dell’identificazione: secondo un arco perfetto si svolge dunque la linea di questa pagina giustamente famosa.

Quanto ho detto finora mi ha permesso di illustrare soltanto uno dei due aspetti fondamentali su cui mi sembra Verdi abbia costruito la sua partitura; non ho fatto cioè cenno alcuno al personaggio della dominatrice Abigaille. Mi sia concesso almeno di dire questo; e cioè che, nel delineare questa figura, Verdi impiega lo stesso “stile compendiario” di cui si era servito all’inizio dell’opera per scolpire il dramma del popolo ebraico e la figura del suo “Profeta”, Zaccaria. Unico fra tutti i personaggi del *Nabucco*, per Abigaille non esiste parallelo nel *Mosè*; Abigaille è la prima, autentica “passione femminile” delineata da Verdi, e la sua realizzazione musicale preannuncia già, con impressionante evidenza, alcuni tratti caratteristici dello stile verdiano della maturità. Con la rappresentazione drammatica della cattività del popolo d’Israele e con la figura di Abigaille Verdi ha detto nel *Nabucco* una parola ancora viva ed attuale, che giunge senza esitazione alla nostra sensibilità.

Pubblicato, come *Nabucco* in *Conferenze 1066-1967*, Milano, Associazione Amici della Scala s.d., pp. 17-47; e come *Dal “Mosè” di Rossini al “Nabucco” di Verdi*, in P. Petrobelli, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, Edt, 1998, pp. 7-33.

- 1 Questa narrazione venne pubblicata per la prima volta come *Appendice al capitolo vi* in A. Pougin, *Vita aneddotica di Verdi*, Milano, Regio Stabilimento Musicale Ricordi, 1881, con note ed aggiunte di Folchetto, Milano, Ricordi, 1881, pp. 40-46: 46.
- 2 M. Lessona, *Volere è potere*, Firenze, G. Barbera, 1869, pp. 296-8; ma tutto il capitolo nono (pp. 287-307) è dedicato a Verdi.
- 3 Pubblicata in A. Alberti, *Verdi intimo. Carteggio con il Conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, Verona, Mondadori, 1931, pp. 166-76.
- 4 È l'*Appendice* citata alla nota 1. Che Verdi abbia realmente visto le bozze di stampa dell'*Appendice* è stato fatto notare da F. Walker, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, p. 33.
- 5 Per dare un'idea del successo di *Nabucco* non sarà forse male riportare qui alcuni dati sulle repliche dell'opera nei suoi primi sei anni di vita; questi dati sono in parte ricavati da A. Loewenberg, *Annals of Opera*, Ginevra, Societas Bibliographica, 1955, I, coll. 818-20; da P. Cambiasi, *La Scala 1778-1889. Note storiche e statistiche... Quinta edizione notevolmente accresciuta*, Milano, Ricordi, 1889; da F. Walker, *L'uomo Verdi*, cit. p. 174, e in parte da libretti stampati per le rappresentazioni. È ovvio che quest'elenco non ha alcuna pretesa di essere completo, e tanto meno definitivo. La prima rappresentazione ebbe luogo il 9 marzo 1842 ed ebbe otto repliche (Cambiasi); dal 13 agosto al dicembre dello stesso anno l'opera venne ripresa ancora alla Scala e replicata per ben 67 volte; il *Nabucco* venne poi eseguito a Venezia (Teatro La Fenice) per la stagione di carnevale 1842-43, a Piacenza (Teatro Comunitativo) nella stagione di primavera 1843; a Vienna, per la prima volta fuori d'Italia, il 4 aprile e a Parma (Teatro Ducale) il 17 aprile di quell'anno; venne poi presentata a Bologna (Teatro Comunale) l'8 ottobre, a Torino (Teatro Carignano), a Cagliari e a Lisbona nell'autunno sempre del 1843; a Verona (Teatro Filarmonico) il 10 gennaio 1844, a Firenze (Teatro della Pergola) per la stagione di carnevale, a Rovereto (Teatro Sociale) nella primavera e a Barcellona il 2 maggio del 1844; sempre nel 1844 l'opera venne eseguita nell'estate a Lucca (Teatro del Giglio) ed a Siena (Teatro dei Rinnovati), nell'autunno a Livorno (Teatro Rossini), a Corfù (Teatro S. Giacomo), a Malta, a Berlino, e a Stoccarda, per la prima volta in lingua tedesca; ancora nel 1844, non sappiamo bene in quale stagione, se ne tenne una rappresentazione anche a Porto, in Portogallo (Teatro de S. João). L'opera venne poi ripresa a Marsiglia e ad Algeri nell'estate, ad Alessandria il 25 ottobre, a Parigi e ad Amburgo nell'autunno del 1845; a Modena l'11 gennaio 1846, a Cremona (Teatro della Concordia) e a Copenhagen nel carnevale 1846, a Londra (con il titolo *Nino*, all'Her Majesty's Theatre) il 3 marzo 1846, a Budapest nell'estate ed a Costantinopoli nell'autunno di quell'anno, all'Avana, a Budapest di nuovo (ma questa volta in ungherese) e a Bucarest nel 1847, a New York e a Bruxelles nel 1848, senza tener conto naturalmente di riprese in questi ed altri luoghi.
- 6 A. Alberti, *Verdi intimo*, cit., p. 176.
- 7 M. Lessona, *Volere è potere*, cit., p. 296.
- 8 A. Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica*, cit. pp. 43-5.
- 9 A proposito dell'eliminazione della scena finale con la morte di Abigaille, l'edizione critica dell'opera *Nabucodonosor*, curata da Roger Parker, vol. III della serie *The Works of Giuseppe Verdi - Le opere di Giuseppe Verdi*, Chicago-Milano, The University of Chicago Press/Ricordi, 1987 (p. XVIII, nota 52) elenca sei libretti nei quali la scena della morte del personaggio venne inclusa, su di un totale di circa ottanta libretti consultati; queste rappresentazioni ebbero luogo a Brescia, Lisbona, Padova e Trieste (tutte nel 1843), a Bergamo e Mantova (nella stagione 1843-44).
- 10 M. Lessona, *Volere è potere*, cit., pp. 297-8.
- 11 Verdi afferma che il brano sostituito è la "Profezia" di Zaccaria nel terzo atto. Ma Julian Budden e Roger Parker hanno messo in evidenza come su questo punto la memoria di Verdi sia incorsa in un errore. Il "Grand

Pas de Deux" per Fenena e Ismaele nel balletto di Antonio Cortesi si trova dopo l'assolo di Abigaille, all'inizio del secondo atto; si trova quindi nel luogo occupato nella partitura verdiana dalla "Preghiera" di Zaccaria; la fascicolazione dell'autografo verdiano suggerisce che non la "Profezia" del terzo atto, bensì la "Preghiera" del secondo sia stata un'aggiunta successiva.

12 Il testo della lettera, il cui autografo si trova a Venezia, Biblioteca del Conservatorio "Benedetto Marcello", è stampato nei *Copialettere*, p. 423.

13 A. Pougin, *Giuseppe Verdi. Vita aneddotica*, cit., p. 45. Corsivo mio.

14 I libretti per le varie rappresentazioni ottocentesche che ho potuto consultare, fatta eccezione per quello della *prima* alla Scala nel marzo 1842 e per quello della ripresa al Teatro Sociale di Rovereto nella primavera 1844, confermano quanto viene affermato nel passo del libro di Lessona più sopra citato; in tutti questi libretti l'opera si conclude con il coro "Immenso Jeovha".

15 Sull'origine precisa delle citazioni che si trovano all'inizio di ciascuna "parte" del libretto, v. l'Introduzione all'edizione critica citata, p. xviii, nota 18.

16 Ad esempio nella voce "Solera-Temistocle" in *Enciclopedia dello Spettacolo*, ix, Roma, Le Maschere 1962, coll. 109-10.

17 Dopo la stesura di questo capitolo, ho avuto la possibilità di consultare il testo della *pièce*, il cui titolo esatto è il seguente: *NABUCHODONOSOR, drame en quatre actes, Par MM. Anicet-Bourgeois et Francis-Cornu, décors de Mm. Philestre et Cambon, mise en scène de M Grandolle, musique de M Chausfagne représenté pour la première fois à Paris sur le Théâtre de l'Ambigu-Comique, le 17 octobre 1836*; pubblicato in «Magasin Théâtral...», xiv, Paris, Marchant 1836. Un primo, superficiale confronto ha permesso di confermare senz'ombra di dubbio la derivazione del libretto di Solera dalla *pièce* francese; il tramite tuttavia è costituito dal ballo rappresentato alla Scala nell'autunno 1838: *NABUCCODONOSOR, Ballo Storico in 5 parti composto e diretto da Antonio Cortesi, da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala l'autunno del 1838*, Milano, Gaspere Truffi MDCCCXXXVIII (un esemplare si trova nella Biblioteca "Livia Simoni" al Museo Teatrale alla Scala), nel cui *Avvertimento* è apertamente dichiarata la derivazione da un testo teatrale francese: "In questo mio faticoso lavoro, tracciato sopra un Dramma francese che a Parigi ha fatto epoca, e che fra noi venne recentemente tradotto dalla colta penna del sig. G. ho trasportato la scena da Babilonia a Gerusalemme [...]" e nel quale la successione degli avvenimenti corrisponde punto per punto a quella del libretto di Solera.

18 A. Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, rist. Bologna, Forni, 1970, pp. 1-18.

19 P. Cambiasi, *La Scala* cit., pp. 278, 282, 368.

20 F. Regli, *Dizionario biografico dei più celebri poeti ed artisti melodrammatici, tragici e comici...* Torino, Dalmazzo 1860, p. 308, alla voce "Marini Ignazio": "[...] Cantò alla Scala di Milano per corso di moltissimi anni, il suo *Mustafà* e il suo *Mosè* non saranno dimenticati così facilmente [...]".

21 Cfr. nota 12.

22 Faccio notare incidentalmente come non ho trovato una sola volta, nei numerosi libretti del *Nabucco* che ho consultati, la parte di Zaccaria affidata ad Ignazio Marini.

23 Tanto nella *pièce* francese di Anicet-Bourgeois e Francis-Cornu quanto nel ballo di Antonio Cortesi non compare alcun personaggio femminile che sia "Anna, sorella di Zaccaria"; fatta tuttavia quest'eccezione, tutti i personaggi del ballo corrispondono, come nome e come numero, a quelli dell'opera di Verdi.

24 A. Basevi, *Studio* cit., p. 4.

25 A questo proposito, il lettore può vedere anche J. Kerman, *Verdi's use of recurring themes*, in *Studies in music history. Essays for Oliver Strunk*, a cura di H.S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 493-510.

26 Do qui uno schema della Sinfonia, indicando i corrispondenti passi dell'opera (parte, scena e definizione e "numero" musicale) nei quali compaiono gli stessi motivi; per la sezione centrale della Sinfonia, Allegro C, mi servo delle lettere che compaiono nello spartito per canto e pianoforte, pubblicato da Ricordi a cura di Mario Parenti (1963): Andante C = Non vi è alcuna derivazione diretta, vi sono tuttavia chiare affinità con parte 1a, scena I, "Coro d'introduzione" (alle parole: "Deh! l'empio non gridi, con baldo blasfema"); Allegro C = parte 2a, scena IV, "Coro di Leviti" ("Il maledetto non ha fratelli"); Andantino 3/8 = parte 3a, scena IV, "Coro di Schiavi Ebrei" ("Va pensiero sull'ale dorate") – notare che il metro del coro nell'opera è C- Allegro = ancora parte 2a, scena IV, "Coro di Leviti" ("Il maledetto non ha fratelli"); poi, alla lettera C: parte 2a, scena 11, "Coro di Magi" ("Noi già sparso abbiamo fama"); alla lettera D: parte 1a, scena VII, "Stretta del 1° Finale" ("Dalle genti sii reietto"); alla lettera E: parte 3, scena III, "Duetto" (accompagnamento orchestrale alle parole: "Egro giacevi... Il popolo"); alla lettera G: ripresa di parte 2, scena II, "Coro di Magi"; alla lettera H: ripresa di parte 1a, scena VII, "Stretta del 1° Finale"; "Più stretto" ripresa in maggiore di parte 2a, scena IV, "Coro di Leviti".

27 Non mi sembra tuttavia da trascurare, nello studio delle rispondenze tra le due opere, il fatto che il numero precedente il Finale della IV parte del *Nabucco* sia la "Preghiera" di Fenena.

28 Se ne era ben accorto Rossini, il quale definì appunto il coro del *Nabucco* "Una grande aria cantata da soprani, contralti, tenori e bassi" (cit. in C. Gatti, *Verdi*, 2 voll., Milano, Alpes 1931, I, p. 107, senza tuttavia indicare la fonte della propria citazione).

29 L. Dallapiccola, *Parole e musica nel melodramma italiano dell'800*, in *Parole e musica*, a cura di F. Nicolodi, Milano, Il Saggiatore, 1980, pp. 66-93: 76-85.

30 Questa la lezione del libretto per la prima rappresentazione alla Scala: *NABUCODONOSOR / Dramma lirico / in quattro parti / di / Temistocle Solera / da rappresentarsi nell'I.R. Teatro alla Scala / il carnevale 1842*. Milano, Gaspare Truffi MLCCCXLII, p. 26.

31 È una parafrasi cosciente: "Egli [= Verdi] vi sentì subito il biblico *Superflumina Babylonis* [...]" (M. Lessona, *Volere è potere*, cit., p. 297).

32 La seconda frase musicale costruita su questo verso viene ripetuta due volte nelle edizioni moderne dello spartito. Solo uno studio dell'autografo e delle prime edizioni potrà stabilire se effettivamente questa ripetizione corrisponde alle intenzioni dell'autore.

Cronologia della vita e delle opere di Giuseppe Verdi

1813. Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre alle Roncole, una frazione di Busseto nell'allora Ducato di Parma. Il padre Carlo gestisce una piccola osteria con annessa rivendita di vini e generi alimentari insieme alla moglie Luigia Uttini, filatrice. L'atto di nascita di Verdi, redatto il 12 ottobre, è in francese: Roncole faceva parte del Dipartimento del Taro, posto sotto il controllo del Governo francese in seguito alle vittorie napoleoniche della campagna d'Italia.

1816. Riceve i primi rudimenti musicali da don Pietro Baistrocchi, organista del paese e maestro elementare. Qualche anno dopo, Verdi convince il padre a farsi regalare una piccola spinetta sulla quale si esercita con tale accanimento da romperne alcuni tasti; l'artigiano chiamato a ripararla, Stefano Cavalletti, rimane favorevolmente impressionato dalla disposizione del fanciullo per lo strumento e non vuole essere pagato per il proprio lavoro. Verdi sostituisce sempre più spesso Baistrocchi durante le funzioni religiose.

1823. Alla morte di Baistrocchi, Antonio Barezzi, ricco mercante e presidente della locale Società Filarmonica, convince il riluttante Carlo Verdi a mandare il figlio al ginnasio di Busseto per proseguire gli studi musicali con Ferdinando Provesi, direttore della Scuola di musica, organista e maestro di cappella della cattedrale di Busseto.

1828. Verdi inizia a comporre musica per la Società Filarmonica e per i privati di Busseto: brani sinfonici, arie, duetti, concerti, variazioni per strumenti. Il sostegno di Barezzi non viene mai meno e nel 1831 Verdi si stabilisce in casa sua, dove conosce la maggiore delle quattro figlie del mercante, Margherita, alla quale impartisce lezioni di canto e pianoforte.

1832. Barezzi preme affinché Verdi vada a Milano a perfezionare i suoi studi. All'esame di ammissione al Conservatorio, Verdi è respinto dalla commissione per superati limiti d'età e per una scorretta impostazione pianistica. Sostenuto anche finanziariamente da Barezzi, rimane a Milano per studiare con Vincenzo Lavigna, compositore e direttore d'orchestra alla Scala. Frequenta regolarmente gli spettacoli del Teatro.

1834. Alla morte di Provesi, Verdi è richiamato a Busseto da Barezzi per concorrere al posto di organista e maestro di musica comunale rimasto vacante. L'incarico viene assegnato a Giovanni

Ferrari, appoggiato dagli ambienti ecclesiastici. Dopo due anni di scontri, la fazione laica guidata da Barezzi riesce comunque a far ottenere a Verdi quel posto.

1836. Lascia Milano per stabilirsi a Busseto dove il 4 maggio sposa Margherita Barezzi. Dirige e compone per la Società Filarmonica e insegna canto, cembalo, organo e composizione alla Scuola di musica. Nel marzo 1837 nasce la figlia Virginia, seguita l'anno dopo da Icilio. È un periodo felice per Verdi sebbene egli aspiri a tornare a Milano per poter seguire la propria vocazione per il teatro. Lavora alla sua prima opera, *Rochester*, su libretto di Antonio Piazza.

1838. In luglio muore la piccola Virginia; qualche mese dopo Verdi si stabilisce con la moglie ed il figlio a Milano dove prende contatti con l'impresario della Scala Bartolomeo Merelli che gli promette di far rappresentare la sua opera, divenuta nel frattempo *Oberto, Conte di San Bonifacio*.

1839. In ottobre iniziano le prove. Pochi giorni dopo muore anche il piccolo Icilio. Il 17 novembre l'opera debutta con un discreto successo. Tra gli interpreti figura il soprano Giuseppina Strepponi.

1840. Merelli commissiona a Verdi un'opera buffa su un vecchio libretto del 1818 di Felice Romani, *Il finto Stanislao*. Ribattezzata *Un giorno di regno*, l'opera è prevista per l'autunno. Verdi si pone a musicarla di mala voglia, per nulla convinto né dell'intreccio né della qualità del libretto, ma si ammala di angina ed è costretto ad interrompere il lavoro dopo pochi mesi. Appena guarito, è Margherita ad ammalarsi, di encefalite: morirà nel giro di pochi giorni, il 18 giugno. Distrutto, il compositore torna a Busseto, ma è costretto a portare a termine la composizione della sua opera. Il 5 settembre *Un giorno di regno* cade miseramente all'unica rappresentazione alla Scala.

1842. Dopo l'insuccesso scaligero e la morte della moglie, Verdi cade preda di una profonda crisi. Con tenacia e pazienza, Merelli lo convince infine a musicare un libretto di Temistocle Solera, *Nabucodonosor*. Nel giro di tre mesi, Verdi compone così il *Nabucco*, che debutta trionfalmente alla Scala il 9 marzo. Interprete dell'opera è ancora una volta la Strepponi. Grazie al successo della sua opera, Verdi inizia a frequentare i salotti dell'aristocrazia liberale milanese, come quello di Giuseppina Appiani e quello della contessa Clarina Maffei.

1843. È l'inizio di un periodo di attività quasi frenetico per Verdi. L'11 febbraio trionfa alla Scala con *I Lombardi alla prima crociata*, ancora su libretto di Solera tratto dal poema storico-patriottico di Tommaso Grossi, frequentatore anch'egli del salotto della contessa Maffei.

1844. Verdi è chiamato a Venezia dal conte Nani Mocenigo, direttore della Fenice, per una ripresa de *I Lombardi*. Il conte gli commissiona inoltre una nuova opera. Il 9 marzo va in scena con

Il discorso del deputato Verdi

Verdi fu eletto deputato per Borgo San Donnino al primo Parlamento del nuovo Regno d'Italia. Egli dovette, però, superare la prova del ballottaggio, in cui ebbe 339 voti contro l'avv. Minghelli-Vaini, che ne ebbe 206.

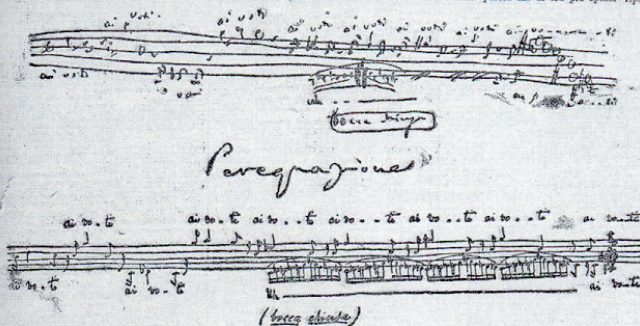
Alla Camera egli sedeva a destra, vicino a Quintino Sella, che era un suo grande ammiratore.

Il maestro, a sua volta, esprime più volte al Sella il senso quasi d'invidia che egli gli ispirava colla possibilità che aveva di pronunciare un discorso detto ed eloquente.

Ma, per quanto provasse il desiderio della eloquenza parlamentare, non partecipò mai a nessuna discussione. Forse l'unico documento della sua attività di deputato è l'autografo che riproduciamo qui sotto e che fu pubblicato per la prima volta, anni sono, nella *Tribuna Illustrata*.

Si era nel marzo 1864 e già si discuteva di quella peregrinazione che doveva appassionare gli animi anche dodici anni più tardi.

Le sedute erano, anche quella prima volta, tumultuose. Il maestro, forse, se ne annoiava, e, per distrarsi, in un biglietto da lettera per i deputati scrisse queste note, per rendere musicalmente l'impressione del tumulto che udiva e della parola che si era più spesso ripetuta.



Il foglio di carta, colle note, che noi abbiamo pregato un amico di trascrivere, per maggiore intelligenza, fu dato dal Verdi all'amico suo Pirelli, allora, come lui, deputato.

Il figlio del Pirelli ora consente la riproduzione nella *Tribuna*.

Durante una seduta in parlamento nel marzo 1864, Giuseppe Verdi "scrive queste note per rendere musicalmente l'impressione del tumulto che udiva e della parola che si era più spesso ripetuta".

grande successo *Ernani*, dall'omonimo dramma di Victor Hugo, su libretto del veneziano Francesco Maria Piave. Il 3 novembre debutta al Teatro Argentina di Roma *I due Foscari*, tratto da un poema di Byron, ancora su libretto del Piave.

1845. Il 15 febbraio si esegue alla Scala la prima di *Giovanna d'Arco*, su libretto di Solera. Verdi entra in contrasto con Merelli e rompe col teatro; non vi farà ritorno che nel 1869. Il compositore destina la sua opera successiva, *Alzira*, al San Carlo di Napoli, dove debutta discretamente il 12 agosto.

1846. Torna a Venezia con l'*Attila*, che va in scena trionfalmente alla Fenice il 17 marzo. Il riacutizzarsi dell'angina costringe Verdi a un periodo di riposo forzato, durante il quale valuta diverse proposte per la prossima opera. La scelta cade su *Macbeth*, su libretto del Piave.

1847. *Macbeth* va in scena al Teatro La Pergola di Firenze il 14 marzo. Grande successo riscuote poi, il 22 luglio a Londra, *I Masnadieri*, su libretto di Andrea Maffei dal dramma di Schiller. Il compositore si trasferisce a Parigi per seguire *Jérusalem*, rifacimento de *I Lombardi*, che debutta con scarso successo il 26 novembre. Nella capitale francese Verdi ritrova Giuseppina Strepponi, stabilitasi lì dopo il ritiro dalle scene.

1848. Rientra in Italia per rappresentare a Trieste *Il Corsaro*; il 25 ottobre l'opera viene accolta freddamente dal pubblico che si aspettava da Verdi una nuova opera patriottica stante il rovente clima politico del momento. Acquista la tenuta di Sant'Agata, a pochi chilometri da Busseto.

1849. Dopo una breve ricerca, Verdi accetta di mettere in musica il libretto di Salvatore Cammarano *La battaglia di Legnano*, che va in scena all'Argentina di Roma il 27 gennaio. L'8 dicembre debutta a Napoli *Luisa Miller*. L'anno dopo Verdi porterà a Trieste *Stiffelio*, su libretto del Piave. Si stabilisce a Busseto insieme alla Strepponi.

1851. Tratto dal dramma *Le roi s'amuse* di Hugo, il *Rigoletto* va in scena con grandissimo successo alla Fenice di Venezia l'11 marzo, nonostante i severi interventi della censura austriaca. Verdi si trasferisce stabilmente con la Strepponi a Sant'Agata.

1853. Il 19 gennaio debutta trionfalmente al Teatro Apollo di Roma *Il trovatore* mentre pochi mesi dopo, il 6 maggio, *La traviata* cade alla Fenice di Venezia; l'anno successivo l'opera verrà accolta con favore al Teatro San Benedetto.

1855. *Les vêpres siciliennes* va in scena nel tempio del grand-opéra parigino, accolto entusiasticamente da pubblico e critica.

1857. Viene rappresentato con scarso successo, il 12 marzo alla Fenice, *Simon Boccanegra* e stessa sorte viene riservata il 16 agosto ad Aroldo, rifacimento di *Stiffelio*, a Rimini.

1859. Dopo estenuanti problemi di censura, *Un ballo in maschera* debutta all'Apollo a Roma il 17 febbraio. Verdi e la Strepponi si sposano il 19 agosto, dopo undici anni di convivenza.

1861. Alla proclamazione del Regno d'Italia, su invito di Cavour, Verdi viene eletto deputato e il 19 febbraio presenzia a Torino alla seduta d'apertura del neonato Parlamento italiano.

1862. A Londra partecipa all'Esposizione Universale con *l'Inno delle Nazioni* su versi di Arrigo Boito. Parte per Mosca e San Pietroburgo, dove il teatro Imperiale gli ha commissionato un'opera: il 10 novembre debutta *La forza del destino*.

1867. L'11 marzo va in scena la prima di *Don Carlos* all'Opéra di Parigi, accolto però senza entusiasmo. Insieme alla Strepponi, Verdi adotta una bambina, figlia di un cugino paterno, che diventerà sua erede universale.

1869. Verdi pensa a una Messa da requiem scritta da lui e altri compositori italiani per celebrare l'anniversario della morte di Rossini, scomparso l'anno prima. Il progetto fallirà, ma il *Libera me* composto da Verdi confluirà nel 1874 nella sua *Messa da Requiem* in memoria di Manzoni.

1871. Il kedivè d'Egitto commissiona a Verdi un'opera per celebrare l'apertura del canale di Suez. Nasce *Aida*, che trionfa

l'8 febbraio, protagonista il soprano tedesco Teresa Stolz. Quello stesso anno l'opera debutta trionfalmente anche alla Scala. In Francia Verdi viene insignito della Legion d'Onore.

1873. Dopo *Aida*, il compositore inizia a rallentare l'attività, preferendo dedicarsi alla tenuta di Sant'Agata. Compone il Quartetto d'archi in mi minore.

1874. Il 22 maggio, un anno dopo la morte di Manzoni, Verdi dirige la *Messa da Requiem* nella chiesa di San Marco a Milano, protagonista ancora la Stolz. Tre giorni dopo, la dirige anche alla Scala per poi portarla in tournée a Parigi, Londra e Vienna.

1879. Verdi divide il suo tempo tra la tenuta di Sant'Agata, Palazzo Doria a Genova e i viaggi in Europa con la moglie. Sono in molti a premere affinché riprenda a comporre. L'editore Giulio Ricordi cerca di riaccendere il suo interesse proponendogli una collaborazione con Arrigo Boito per *Otello*.

1880. Continua ad occuparsi delle sue campagne, non disdegnando però di scrivere un *Pater Noster* a cinque voci e un'*Ave Maria* per soprano e archi. Affianca Boito nella revisione del *Simon Boccanegra* che debutta con successo il 24 marzo 1881 alla Scala.

1884. Verdi inizia a lavorare all'*Otello*. La composizione si protrarrà fino alla fine di ottobre del 1886. Il 1° novembre annuncia per lettera a Boito di aver completato anche l'orchestrazione.

1887. *Otello* va in scena alla Scala il 5 febbraio. È un successo senza precedenti. Alla fine della rappresentazione una folla si raduna sotto le finestre dell'albergo dove alloggia Verdi per acclamarlo. L'indomani il sindaco lo nomina cittadino onorario.

1889. Ricorre quell'anno il cinquantesimo anniversario dell'*Oberto*. Nonostante le insistenze di Ricordi ed altri amici, Verdi continua a non voler più comporre per il teatro. Ancora una volta però sarà Boito a vincere le resistenze del maestro, convincendolo a mettere in musica il personaggio di Falstaff.

1893. Il 9 febbraio la Scala accoglie *Falstaff*, l'ultima opera di Verdi, tributandogli un vero trionfo.

1897. Gli anni trascorrono sereni, ma il 14 novembre muore Giuseppina Strepponi. Verdi continua a comporre musica strumentale, vocale e sacra. Segue da vicino la costruzione della Casa di riposo per musicisti su progetto dell'architetto Camillo Boito, fratello di Arrigo.

1901. La mattina del 21 gennaio, mentre si trova all'Hotel de Milan, Verdi è colpito da ictus; resiste fino al pomeriggio del 27. Il 30 gennaio la salma viene tumulata al cimitero monumentale di Milano. Il 27 febbraio le spoglie di Verdi e della Strepponi sono trasportate solennemente nella cappella della Casa di riposo per musicisti mentre Arturo Toscanini dirige il "Va pensiero" con l'Orchestra della Scala e novecento coristi.



gli arti sti



Riccardo Muti

A Napoli, città in cui è nato, studia pianoforte con Vincenzo Vitale, diplomandosi con lode nel Conservatorio di San Pietro a Majella. Prosegue gli studi al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano, sotto la guida di Bruno Bettinelli e Antonino Votto, dove consegue il diploma in Composizione e Direzione d’orchestra.

Nel 1967 la prestigiosa giuria del Concorso “Cantelli” di Milano gli assegna all’unanimità il primo posto, portandolo all’attenzione di critica e pubblico. L’anno seguente viene nominato Direttore principale del Maggio Musicale Fiorentino, incarico che manterrà fino al 1980. Già nel 1971, però, Muti viene invitato da Herbert von Karajan sul podio del Festival di Salisburgo, inaugurando una felice consuetudine che lo ha portato, nel 2010, a festeggiare i quarant’anni di sodalizio con la manifestazione austriaca. Gli anni Settanta lo vedono alla testa della Philharmonia Orchestra di Londra (1972-1982), dove succede a Otto Klemperer; quindi, tra il 1980 e il 1992, eredita da Eugène Ormandy l’incarico di Direttore musicale della Philadelphia Orchestra.

Dal 1986 al 2005 è Direttore musicale del Teatro alla Scala: prendono così forma progetti di respiro internazionale, come la proposta della trilogia Mozart-Da Ponte e la tetralogia wagneriana. Accanto ai titoli del grande repertorio trovano spazio e visibilità anche altri autori meno frequentati: pagine preziose del Settecento napoletano e opere di Gluck, Cherubini, Spontini, fino a Poulenc, con *Les dialogues des Carmélites* che gli hanno valso il Premio “Abbiati” della critica. Il lungo periodo trascorso come Direttore musicale dei complessi scaligeri

culmina il 7 dicembre 2004 nella trionfale riapertura della Scala restaurata dove dirige l'*Europa riconosciuta* di Antonio Salieri.

Eccezionale il suo contributo al repertorio verdiano; ha diretto *Ernani*, *Nabucco*, *I Vespri Siciliani*, *La Traviata*, *Attila*, *Don Carlos*, *Falstaff*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *La Forza del Destino*, *Il Trovatore*, *Otello*, *Aida*, *Un ballo in Maschera*, *i Due Foscari*, *I Masnadieri*.

La sua direzione musicale è stata la più lunga nella storia del Teatro alla Scala.

Nel corso della sua straordinaria carriera, Riccardo Muti dirige molte tra le più prestigiose orchestre del mondo: dai Berliner Philharmoniker alla Bayerischer Rundfunk, dalla New York Philharmonic all'Orchestre National de France alla Philharmonia di Londra e, naturalmente, i Wiener Philharmoniker, ai quali lo lega un rapporto assiduo e particolarmente significativo, e con i quali si esibisce al Festival di Salisburgo dal 1971. Invitato sul podio in occasione del concerto celebrativo dei 150 anni della grande orchestra viennese, Muti ha ricevuto l'Anello d'Oro, onorificenza concessa dai Wiener in segno di speciale ammirazione e affetto.

Ha diretto per ben quattro volte il prestigioso Concerto di Capodanno a Vienna nel 1993, 1997, 2000 e 2004.

Nell'aprile del 2003 viene eccezionalmente promossa in Francia, una "Journée Riccardo Muti", attraverso l'emittente nazionale France Musique che per 14 ore ininterrotte trasmette musiche da lui dirette con tutte le orchestre che lo hanno avuto e lo hanno sul podio, mentre il 14 dicembre dello stesso anno dirige l'atteso concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia.

Nel 2004 fonda l'Orchestra Giovanile "Luigi Cherubini" formata da giovani musicisti selezionati da una commissione internazionale, fra oltre 600 strumentisti provenienti da tutte le regioni italiane.

La vasta produzione discografica, già rilevante negli anni Settanta e oggi impreziosita dai molti premi ricevuti dalla critica specializzata, spazia dal repertorio sinfonico e operistico classico al Novecento.

Il suo impegno civile di artista è testimoniato dai concerti proposti nell'ambito del progetto "Le vie dell'Amicizia" di Ravenna Festival in alcuni luoghi "simbolo" della storia, sia antica che contemporanea: Sarajevo (1997), Beirut (1998), Gerusalemme (1999), Mosca (2000), Erevan e Istanbul (2001), New York (2002), Il Cairo (2003), Damasco (2004), El Djem (2005), Meknes (2006), Roma (2007), Mazara del Vallo (2008), Sarajevo (2009), Trieste (2010) e Nairobi (2011) con il Coro e l'Orchestra Filarmonica della Scala, l'Orchestra e Coro del Maggio Musicale Fiorentino e i "Musicians of Europe United", formazione costituita dalle prime parti delle più importanti orchestre europee e recentemente con l'Orchestra Cherubini.

Tra gli innumerevoli riconoscimenti conseguiti da Riccardo Muti nel corso della sua carriera si segnalano: Cavaliere di Gran Croce della Repubblica Italiana e la Grande Medaglia d'oro della

Città di Milano; la Verdienstkreuz della Repubblica Federale Tedesca; la Legion d'Onore in Francia (già Cavaliere, nel 2010 il Presidente Nicolas Sarkozy lo ha insignito del titolo di Ufficiale) e il titolo di Cavaliere dell'Impero Britannico conferitogli dalla Regina Elisabetta II. Il Mozarteum di Salisburgo gli ha assegnato la Medaglia d'argento per l'impegno sul versante mozartiano; la Wiener Hofmusikkapelle e la Wiener Staatsoper lo hanno eletto Membro Onorario; il presidente russo Vladimir Putin gli ha attribuito l'Ordine dell'Amicizia, mentre lo stato d'Israele lo ha onorato con il premio "Wolf" per le arti. Moltissime università italiane e straniere gli hanno conferito la Laurea Honoris Causa.

Ha diretto i Wiener Philharmoniker nel concerto che ha inaugurato le celebrazioni per i 250 anni dalla nascita di Mozart al Grosses Festspielhaus di Salisburgo. La costante e ininterrotta collaborazione tra Riccardo Muti e Wiener Philharmoniker nel 2012 raggiunge i 42 anni. A Salisburgo per il Festival di Pentecoste a partire dal 2007 insieme all'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, da lui fondata, ha affrontato un progetto quinquennale mirato alla riscoperta e alla valorizzazione del patrimonio musicale, operistico e sacro, del Settecento napoletano.

Da settembre 2010 è Direttore musicale della prestigiosa Chicago Symphony Orchestra. Nello stesso anno è stato nominato in America "Musician of the Year" dalla importante rivista «Musical America». Nel febbraio 2011, il Maestro Riccardo Muti in seguito all'esecuzione e registrazione live della *Messa da Requiem* di Verdi con la C.S.O., vince la 53ª edizione dei Grammys Awards con due premi: Best Classical Album e Best Choral Album. Nel marzo dello stesso anno, Riccardo Muti è stato proclamato vincitore del prestigioso premio Birgit Nilsson 2011 che gli è stato consegnato il 13 ottobre a Stoccolma alla Royal Opera alla presenza dei Reali di Svezia, le loro Maestà il Re Carl XVI Gustaf e la Regina Silvia. A New York poi, in aprile, ha ricevuto l'Opera News Awards e in maggio 2011 gli è stato assegnato il Premio "Principe Asturia per le Arti 2011", massimo riconoscimento artistico spagnolo, consegnato da parte di sua Altezza Reale il Principe Felipe di Asturia a Oviedo nell'autunno successivo. Nel luglio 2011 è stato nominato Membro onorario dei Wiener Philharmoniker e in agosto Direttore onorario a vita del Teatro dell'Opera di Roma.

Nel maggio 2012 è stato insignito della Gran Croce di San Gregorio Magno da Sua Santità Benedetto XVI.

Nel novembre successivo ha ricevuto il Premio De Sica per la Musica e la Laurea Honoris Causa dall'Università IULM di Milano in Arti, Patrimoni e Mercati.

Lo scorso marzo è stato insignito della laurea honoris causa in Letterature e culture comparate dall'Università Orientale di Napoli.

www.riccardomuti.com

www.riccardomutimusic.com



Roberto Gabbiani

Nato a Prato in Toscana, dopo gli studi umanistici si diploma in pianoforte e composizione al Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze. Giovanissimo viene chiamato al Teatro Comunale di Firenze, già sotto la guida di Riccardo Muti, che, nel 1974, lo nomina Maestro del coro del Maggio Musicale Fiorentino. A Firenze, oltre alle produzioni sinfoniche e operistiche eseguite sotto la direzione di Muti, ha collaborato con direttori d’orchestra quali Claudio Abbado, Myung-Wung Chung, Sir Colin Davis, Valery Gergiev, Carlo Maria Giulini, Carlos Kleiber, Lorin Maazel, Kurt Masur, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Georges Prêtre, Thomas Schippers, Georg Solti, Juri Temirkanov, Christian Thielemann. Nei venti anni trascorsi al Maggio Musicale ha contribuito con propri programmi al completamento delle stagioni e dei festival a fianco dei diversi Direttori Artistici – Luciano Alberti, Fedele D’Amico, Bruno Bartoletti, Luciano Berio, Massimo Bogiankino, Roman Vlad. Ha diretto l’orchestra e il coro del Maggio Musicale in più concerti, firmando prime esecuzioni mondiali di Aldo Clementi, Luciano Berio, Luigi Nono, Goffredo Petrassi.

Nel 1990, Muti, direttore musicale del Teatro alla Scala, gli affida la direzione del coro del teatro stesso, dove rimane fino al 2002. Nel periodo scaligero, oltre alla normale attività realizzata al fianco di direttori e registi di fama internazionale, dirige l’Orchestra della Scala, il Coro Filarmonico della Scala e l’Orchestra Verdi di Milano in concerti sinfonico-corali. Per la sua spiccata attenzione verso l’arte contemporanea propone alla Direzione Artistica la commissione annuale di una composizione dedicata al coro. È così direttore delle prime

mondiali per coro e orchestra de *La morte di Lazzaro* di Azio Corgi, *Sacer Sanctus* di Fabio Vacchi, la *Passione secondo Matteo* di Adriano Guarnieri. Al contempo, la passione per il mondo corale antico lo porta a riscoprire opere dimenticate come la *Passione* di Pietro Aretino, eseguita in forma scenica nella Basilica di San Marco a Milano e musiche di autori a noi più vicini anche se poco conosciuti come Giovanni Cavaccio e Maurizio Cazzati, ampliando dunque il repertorio del coro a fronti rinascimentali, barocchi e contemporanei. Come maestro del Coro della Scala ha compiuto tournée sotto la direzione di Muti per le “Vie dell’amicizia” di Ravenna Festival con concerti a Sarajevo, Beirut, Mosca, Gerusalemme, Erevan, Istanbul, ed ha partecipato alle tournée del teatro in tutto il mondo. E, come Maestro del Coro Filarmonico della Scala, ha diretto concerti per cerimonie di risonanza internazionale.

Dal 2000 collabora col Coro di Radio France, in concerti diretti da Muti e dirigendo concerti a cappella per la stagione cameristica di Radio France nella chiesa di Notre Dame du Travail, nonché *Sacer Sanctus* di Vacchi per il festival Presence. Alla fine degli anni Novanta è chiamato all’Accademia di Santa Cecilia di Roma per varie collaborazioni tra cui le incisioni dei *Requiem* di Gabriel Fauré e Maurice Duruflé e del cd giubilare *Te Deum* diretti da Chung.

Dal 2002 Luciano Berio, allora presidente di quella Accademia, lo vuole Direttore del Coro, carica che ricoprirà fino al 2006: tra l’altro, incidendo il *Missarum Liber Primus* del 1554 di Giovanni Pierluigi da Palestrina.

Negli ultimi anni è stato invitato dal Nomori Festival di Tokyo per *Requiem* (2006) e *Stabat Mater, Te Deum* di Verdi e *Stabat Mater* di Rossini (2007), *Carmina Burana* di Orff (2010) per la direzione di Muti e *Die Schöpfung* di Haydn (2009) e *Parsifal* di Wagner (2010). Dietro invito del Tokyo Metropolitan Government è artefice della creazione del Super Chorus di Tokyo col quale è protagonista del festival Music Weeks in Tokyo (2010 e 2011).

Dal 2008 è Direttore del Teatro Regio di Torino, chiamato dal suo Direttore Musicale Gianandrea Noseda, col quale sviluppa un iter di crescita artistica culminante nelle incisioni dell’*Aleko* di Sergej Rachmaninov (2009) e dei *Quattro pezzi sacri* di Verdi (2010). Dopo la tournée del Regio di Torino in Giappone e Cina nel luglio-agosto 2010, dalla stagione 2010/11 è nominato Direttore del Coro del Teatro dell’Opera di Roma.



Luca Salsi

Nato a San Secondo Parmense, si diploma in canto presso il Conservatorio di Parma con Lucetta Bizzi, per poi perfezionarsi Carlo Meliciani. Nel 1997 debutta al Comunale di Bologna ne *La scala di seta* di Rossini. Nel 2000 vince il Primo premio assoluto al “Gian Battista Viotti” di Vercelli. Si esibisce sui maggiori palcoscenici del mondo, dal Metropolitan di New York alla Los Angeles Opera, dal New Israeli Opera di Tel Aviv alla Staatsoper di Berlino; e ancora in tutti i massimi teatri italiani.

Ha lavorato con direttori quali Mark Elder, Gabriele Ferro, Daniele Gatti, Plácido Domingo, Gustavo Dudamel, Julia Jones, Nicola Luisotti, Renato Palumbo, Donato Renzetti, e Alberto Zedda, e con prestigiosi registi: Daniele Abbado, Robert Carsen, Hugo De Ana, Giuseppe Patroni Griffi, Anthony Minghella, Maurizio Scaparro e Franco Zeffirelli. Interpretando ruoli quali Sharpless in *Madama Butterfly*, Marcello ne *La bohème*, Ford in *Falstaff*, Figaro ne *Il barbiere di Siviglia*, Valentin nel *Faust* di Gounod, Gianni Schicchi nell'opera omonima, Germont ne *La traviata*, Ezio nell'*Attila*, Frank in *Edgar*, Renato in *Un ballo in maschera*, Seid ne *Il corsaro*, Francesco ne *I due Foscari*, Rolando ne *La battaglia di Legnano* e Miller in *Luisa Miller*. Si è esibito anche in *Pagliacci*, *Ernani* e *Lucia di Lammermoor*. Nelle scorse stagioni è stato Belcore ne *L'elisir d'amore* (Bilbao), Rigoletto (Trieste) e Don Carlo ne *La forza del destino* (Buenos Aires e Barcellona). Eppoi *Macbeth* al Pergolesi di Jesi, Conte di Luna ne *Il trovatore* al Comunale di Bologna e *Nabucco* al Liceu de Barcelona. Nel 2013 all'Opera di Roma ha interpretato il Doge Francesco Foscari ne *I due Foscari*, diretto da Muti, sotto la cui direzione ha anche preso parte al Concerto Giuseppe Verdi 1813-2013.



Francesco Meli

Nato nel 1980 a Genova, inizia gli studi di canto a diciassette anni e nel 2002 debutta con *Macbeth* di Verdi. Nello stesso anno, canta come solista nella *Petite messe solennelle* di Rossini e nella *Messa di Gloria* di Puccini, trasmessa dalla Rai durante il Festival dei Due Mondi di Spoleto. Nei più importanti teatri italiani ed europei, ha interpretato a Lisbona *Manon Lescaut* di Puccini con la regia di Graham Vick, a Bologna *L'elisir d'amore* di Donizetti e *La sonnambula* di Bellini, nel Circuito Lombardo *Il barbiere di Siviglia* di Rossini e *L'elisir d'amore*, a Venezia *Lucia di Lammermoor* di Donizetti, a Firenze *Così fan tutte* di Mozart, alla Scala *Les dialogues des carmélites* di Poulenc e, diretto da Riccardo Muti, *Otello* di Verdi, a Zurigo *Il barbiere di Siviglia*, al Filarmonico di Verona *Anna Bolena* di Donizetti. Nel 2005 inaugura le stagioni del Teatro alla Scala con *Idomeneo* di Mozart, del Carlo Felice con *Don Giovanni* di Mozart, e del Rossini Opera Festival in una nuova produzione di *Bianca e Falliero*. Poi, a Parigi interpreta *Don Giovanni* e *Falstaff*, a Valencia *Don Giovanni* diretto da Lorin Maazel, alla Scala le nuove produzioni di *Don Giovanni* e *Maria Stuarda* di Donizetti, a Vienna *Così fan tutte* di nuovo diretto da Muti, a Tokyo *Maometto II* di Rossini, al Covent Garden *Rigoletto* di Verdi, al Metropolitan di New York *Rigoletto* e a Vienna una nuova produzione di *Anna Bolena*.

Torna a cantare diretto da Muti all'Opera di Roma nel *Simon Boccanegra* (Gabriele Adorno), spettacolo inaugurale della stagione 2012/2013 e ne *I due Foscari* (Jacopo Foscari). È stato interprete di recital solistici a Londra, Tokyo, Oslo, Poznan e del *Requiem* di Verdi sotto la direzione di Gatti, Maazel, Nosedà e Temirkanov. Al Teatro dell'Opera, ancora con la direzione di Muti, ha presto parte al Concerto Giuseppe Verdi 1813-2013.



Riccardo Zanellato

Dopo essersi aggiudicato il premio Operalia nel 1996, debutta con *Dom Sébastien* di Donizetti al Teatro Comunale di Bologna e al Teatro Donizetti di Bergamo. Da questo momento, si afferma come uno degli artisti di riferimento per i ruoli di basso verdiani della nuova generazione. Ha interpretato: *Attila* e *La battaglia di Legnano*, *I due Foscari*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *Il corsaro*, *Simon Boccanegra*, *Nabucco*, *Aida*, *Il trovatore*, *Macbeth*, *Otello*, *Luisa Miller*. A suo agio anche nelle opere di Rossini, Bellini, Donizetti e Puccini è stato protagonista di *Maria Stuarda*, *Anna Bolena*, *Tancredi*, *Lucia di Lammermoor*, *Norma*, *Le roi de Lahore* e *La Juive* di Massenet, *Anna Bolena*, *Il barbiere di Siviglia*, *I puritani*. Ha poi interpretato *La vedova scaltra* (Don Alvaro) di Wolf-Ferrari a Venezia, *Assassinio nella cattedrale* a Roma e Parma, *Le nozze di Figaro* (Don Bartolo) e *Ifigenia in Tauride* (Thoas) a Valencia. Riccardo Muti lo ha scelto per *Iphigénie en Aulide*, *Nabucodonosor*, *Moïse et Pharaon* e *Macbeth* al Teatro dell'Opera di Roma. Regolare ospite del Festival Verdi al Teatro Regio di Parma, ha interpretato *Nabucco*, *La forza del destino* con la direzione di Gelmetti e quest'anno il *Requiem* di Verdi diretto da Temirkanov. Recentemente ha cantato in *Il trovatore* (Ferrando) a Losanna, *Rigoletto* a Liegi; *Guillaume Tell* (Walter Furst) a La Coruña diretto da Alberto Zedda; *Nabucco* e *Requiem* di Verdi a Copenhagen; *Luisa Miller* (Il Conte Walter) a Lione; *Aida* (Ramphis) ad Anversa; *La Juive* a Vilnius; *Lucia di Lammermoor* alle Settimane Musicali di Stresa e a Padova. Ha debuttato al Rossini Opera Festival nell'agosto 2011 come Mosè nel *Mosè in Egitto* e l'anno successivo in *Norma* alle Terme di Caracalla. È tornato al Teatro dell'Opera di Roma nel novembre 2012, in occasione dell'inaugurazione della stagione 2012/13 per il *Simon Boccanegra* diretto da Riccardo Muti.



Tatiana Serjan

Nasce a San Pietroburgo dove studia pianoforte, per poi intraprendere gli studi vocali al Conservatorio “Rimskij-Korsakov” e di Direzione corale al Conservatorio di San Pietroburgo, dove si diploma con il massimo dei voti. Si perfeziona in Italia all’Accademia delle Voci di Torino con Franca Mattiucci. È finalista in concorsi di canto come il “Viotti” di Vercelli (2001), “The Golden Sophit” di San Pietroburgo (Miglior ruolo femminile, 2001), “Una voce per Verdi” di Ispra (2002). Debutta nel 1994 all’Opera Studio di San Pietroburgo ne *La traviata* (Violetta) e successivamente in: *La bohème* (Mimi e Musetta); *Così fan tutte* (Fiordiligi); *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič diretta da Rostropovič con la San Pietroburgo Philharmonic Society; nel 2000 a San Pietroburgo canta ne *I racconti d’Hoffmann* (Antonia e Giulietta). Debutta in Italia al Regio di Torino nel 2002, nel ruolo di Lady Macbeth in *Macbeth*, che interpreta poi ad Atene, a Palermo, a Tokio con il Teatro alla Scala sotto la direzione di Muti, poi a Ravenna, Madrid, Trieste, Bologna, Dallas, Oviedo e Monaco. In Italia e in Europa canta poi in: *Un ballo in maschera*; *Il trovatore* (Leonora); *Sancta Susanna* di Hindemith (a Ravenna Festival e a New York diretta di nuovo da Muti); *Das Rheingold*; *Tosca*; *Don Giovanni*; *Norma*. Debutta in *Aida* al Festival di Bregenz e ne *I due Foscari* a Parma e Modena.

Prende parte alle Vie dell’amicizia di Ravenna Festival nel concerto poi ripreso a Bosra (in Siria), sotto la guida di Muti. Esegue la Sinfonia n. 14 di Šostakovič al Teatro São Carlos di Lisbona e il *Requiem* di Verdi a Londra. All’Opera di Roma ha cantato *La battaglia di Legnano* e *Macbeth*; e al Teatro Costanzi *Attila* (2012) e *I due Foscari* (2013). Ancora con la direzione di Muti ha presto parte al Concerto Giuseppe Verdi 1813-2013.



Sonia Ganassi

Tra i maggiori mezzosoprani della sua generazione, è regolarmente invitata nei più prestigiosi teatri del mondo (Metropolitan di New York, Royal Opera House e Covent Garden di Londra, Teatro alla Scala di Milano, Teatro Real di Madrid, Liceu di Barcellona, Bayerisches Staatsoper etc.) dove collabora con direttori quali Riccardo Chailly, Riccardo Muti, Myung-Wung Chung, Daniele Gatti.

Nel 1999 i critici musicali italiani le assegnano il Premio Abbiati. Tra i numerosi ruoli interpretati – molti dei quali incisi in cd o dvd – si ricordano: Rosina ne *Il Barbiere di Siviglia*, Angelina ne *La Cenerentola*, Ermione, Elisabetta regina d'Inghilterra, Romeo ne *I Capuleti e i Montecchi*, Adalgisa in *Norma*, Leonora ne *La Favorita*, Zaide in *Dom Sébastien*, Jane Seymour in *Anna Bolena*, Elisabetta in *Maria Stuarda*, Idamante in *Idomeneo*, Donna Elvira in *Don Giovanni*, Eboli in *Don Carlo*, Charlotte in *Werther*, Carmen, Marguerite in *La Damnation de Faust*.

Intensa la sua attività concertistica: *Stabat Mater* di Gioachino Rossini al Concertgebouw di Amsterdam e all'Avery Fisher Hall di New York, al Teatro alla Scala di Milano, il *Requiem* di Giuseppe Verdi alla Philharmonie di Berlino.

Nella stagione 2008/09 ha cantato *Norma* all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia diretta da Kent Nagano, *I Capuleti e Montecchi* a Genova, *Anna Bolena* a Lione e Parigi, *La Damnation de Faust* a Napoli, *Maria Stuarda* a Venezia, *La Favorite* a Siviglia. Nel settembre 2010 è stata Sara nel *Roberto Devereux* di Gaetano Donizetti al Teatro dell'Opera di Roma e pochi mesi dopo Sinaïde in *Moïse et Pharaon* di Rossini, diretto da Riccardo Muti per l'inaugurazione della stagione 2010/2011.



Saverio Fiore

Nato a Bari, si diploma in canto con il massimo dei voti presso l'Istituto Musicale "Giovanni Paisiello" di Taranto. Studia inoltre con i maestri Paolo Vaglieri, Gianfranco Pastine e Giacomo Colafelice, perfezionandosi con Luigi De Corato. Debutta nel 1998 con *Il fortunato inganno* di Donizetti al Festival della Valle D'Itria (cd Dynamic), poi interpreta ruoli principali in diverse opere tra cui: *Tieste* di Bussotti e *Prova d'orchestra* di Battistelli, *L'elisir d'amore*, *La bohème*, *Don Pasquale*, *Madama Butterfly*, *La traviata*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Carlos*, *Rigoletto* (in tournée europea), *Werther*. Recentemente ha cantato in *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti a Bari (spettacolo registrato in dvd). Ha eseguito messe ed oratori tra cui: *Petite messe solennelle* di Rossini e *Requiem* di Mozart, *Te Deum* di Bruckner, *Messa dell'Incoronazione* di Mozart, *Liebeslieder Waltzer* di Brahms, *Requiem* di Verdi e *Messa di Gloria* di Puccini. Nel 2009 ha debuttato al Festival di Salisburgo come Aufide nel *Moïse et Pharaon* diretto da Muti. Si è distinto anche in *Lucia di Lammermoor* (Arturo) al Maggio Musicale Fiorentino e nel *Parsifal* a Valencia con la direzione di Maazel. Recentemente ricordiamo *Gianni Schicchi* al San Carlo di Napoli; *Pagliacci* (Peppe) e *Die Zauberflöte* (Tamino) al Massimo di Palermo; *I vespri siciliani* al Carlo Felice di Genova; *Elektra* di Strauss al Maggio Musicale Fiorentino diretto da Ozawa; *Manon Lescaut* (Edmondo) alla Fenice di Venezia, *Madama Butterfly* (Goro) e *Turandot* all'Arena di Verona; *Salomè* (secondo Ebreo) al Maggio Musicale Fiorentino in una produzione di Carsen. All'Opera di Roma è apparso in *Madama Butterfly* (2012), nelle opere dirette da Muti *Moïse et Pharaon* (2010), *Nabucodonosor* (2011), *Simon Boccanegra* (inaugurazione stagione 2012/2013), *I due Foscari* (2013) e, sempre nella stagione in corso, ne *Il Naso* di Šostakovič.



Simge Büyükedes

Nata a Istanbul, si diploma in canto lirico nel 2007 nel Conservatorio della sua città. Vincitrice del Concorso Internazionale del Teatro alla Scala, entra all'Accademia di canto dello stesso teatro dove si perfeziona tra gli altri con Leyla Gencer, Mirella Freni, Luciana Serra, Renato Bruson e Luis Alva. Attualmente studia con Gianni Mastino. Riceve numerosi premi e riconoscimenti, partecipando a diversi concorsi. Nel 2007 interpreta Frau Fluth in *Die lustigen Weiber von Windsor* di Otto Nicolai ad Istanbul. Nel 2008 è Marcellina ne *Le nozze di Figaro* di Mozart alla Scala di Milano, e l'anno dopo è La Prima Donna in *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti diretta da Marco Guidarini, con la regia di Antonio Albanese alla Scala e al Teatro Aalborg in Danimarca. Nel 2010 canta nella *Nona Sinfonia* di Beethoven al Ravello Festival e debutta come Leonora ne *Il trovatore* di Verdi diretta da Nicola Paszkowski, con la regia di Cristina Mazzavillani Muti a Ravenna, Jesi, Fermo, Cosenza, Ferrara e Pisa. Nel 2011, canta in *Nabucco* diretta da Muti all'Opera di Roma, in *Stabat Mater* di Rossini a Sassari, e prende parte alle "Voci nella preghiera" di Cristina Mazzavillani Muti per Ravenna Festival; debutta nel ruolo della protagonista in *Tosca*, diretta da Ivan Josipovic; canta *Stabat Mater* di Pergolesi a Losanna. Si esibisce al concerto di apertura diretto da Erol Erdinc al Festival University Atilim di Ankara. All'Arena di Verona debutta nel 2010 in *Madama Butterfly* di Puccini e *Carmen* di Bizet con la regia di Zeffirelli. Interpreta il ruolo di *Aida* al Teatro Filarmonico nella stagione 2011/2012. Lo scorso novembre, ha cantato nel *Simon Boccanegra* di Verdi diretta da Riccardo Muti, per l'inaugurazione della stagione 2012-2013.



Luca Dall'Amico

Nato a Vicenza, si diploma in trombone, organo e composizione organistica presso il Conservatorio della sua città, proseguendo gli studi in canto con Sherman Lowe. È scelto da Riccardo Muti come Agamennone in *Iphigénie en Aulide* all'Opera di Roma. Dopo il debutto scaligero in *Assassinio nella cattedrale* di Pizzetti, sarà ospite in prestigiosi teatri e festival, interpretando: *Il viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival; *Il barbiere di Siviglia*, poi *Death in Venice* di Britten, *Die Zauberflöte* e *Roméo et Juliette* alla Fenice di Venezia; *Tosca*, *Saul*, *La forza del destino*, *I Lombardi alla prima crociata* e *Macbeth* all'Arena Sferisterio di Macerata; *Die Zauberflöte*, *L'Italiana in Algeri* (Haly e Mustafà) a Vicenza; *Carmen* all'Arena di Verona e *Roméo et Juliette* (Capulet) al Filarmonico di Verona; *Li finti filosofi* di Spontini e *Rigoletto* a Jesi. Collabora con il Teatro Sejong di Seul (dove ha interpretato *Così fan tutte*, *Turandot* e *Aida*) e con direttori quali Riccardo Muti, James Conlon, Bruno Bartoletti, Corrado Rovaris, Gianluigi Gelmetti, Lukas Karytinos. È stato ospite al Festival di Wexford (*La cambiale di matrimonio* e *Une éducation manquée*), poi a Graz (*La sonnambula*). Ha cantato in: *Il barbiere di Siviglia*, *La bohème* e *Rigoletto* a Venezia; *Il trovatore* a Ravenna per la regia di Cristina Mazzavillani Muti; *Les Vêpres siciliennes* a Napoli. È stato Oroveso in *Norma* in tournée in Sicilia, ed è stato Bartolo ne *Le nozze di Figaro* ad Ancona. Sul versante concertistico il suo repertorio comprende: il *Requiem* di Mozart, la *Messa da Requiem* di Verdi, la *Petite messe solennelle*, lo *Stabat Mater* di Rossini e lo *Stabat Mater* di Dvořák. All'Opera di Roma ha recentemente cantato in *Macbeth*, *Attila*, *Simon Boccanegra* e *I due Foscari*, tutte opere dirette da Muti, sotto la cui bacchetta ha anche preso parte al Concerto Giuseppe Verdi 1813-2013.



Orchestra del Teatro dell'Opera di Roma

L'attuale Orchestra ha ben poco a che vedere con quella che inaugurò il Teatro Costanzi il 27 novembre 1880 con l'opera *Semiramide* di Gioachino Rossini. Le varie ed innumerevoli gestioni impresariali che guidarono il teatro fino al 1926, per ragioni legate ai cronici problemi economici ed alla concezione di un lavoro in cui la costante era la precarietà e la saltuarietà, non riuscirono a formare un complesso orchestrale stabile che si potesse identificare strutturalmente ed artisticamente con il teatro stesso. Una sensibile e temporanea svolta fu impressa nel 1905, per l'interessamento e la sensibilità dell'allora assessore comunale Conte Enrico di Sanmartino, che indusse il Consiglio Comunale di Roma ad istituire l'Orchestra Municipale composta di cento elementi, molti dei quali provenienti dalla Banda Municipale. Questa orchestra diventò di fatto l'Orchestra del Teatro Costanzi fino al 1926.

La trasformazione del Costanzi in Teatro Reale dell'Opera spinse i dirigenti del Teatro, ed in particolare l'amministrazione comunale, a costituire un complesso orchestrale stabile, anche se con contratto stagionale, per evitare di ricorrere ad inserimenti e rinforzi professionali, come avvenne in occasione dell'inaugurazione del Teatro Reale, il 27 febbraio 1928, con il *Nerone* di Arrigo Boito, per la cui esecuzione musicale, fu necessario scritturare il Quartetto di Trieste. La trasformazione definitiva avvenne nel 1935. Il Comune di Roma, tramite il Vice Governatore Marchese Dentice d'Accadia in qualità di Direttore Artistico, deliberò l'organico complessivo delle maestranze del

Teatro fissando quello dell'Orchestra in 143 elementi compresi i professori della Banda. Tra questi ultimi anche il professor Pietro Sordi (basso tuba), padre di Alberto.

Sarà comunque necessario attendere la fine degli anni Quaranta, affinché l'Orchestra divenga un vero e proprio complesso stabile e nella piena disponibilità del Teatro dell'Opera. La mutata situazione ha consentito nel corso di mezzo secolo di raggiungere il prestigio a livello internazionale permettendo importanti collaborazioni con i più famosi direttori, quali Victor De Sabata, Gianandrea Gavazzeni, Herbert von Karajan, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Sinopoli, Thomas Schippers, Peter Maag, Mstislav Rostropovič, Michel Plasson, Jeffrey Tate ed oggi Riccardo Muti.

violini primi

Vincenzo Bolognese* (*di spalla*)

Francesco Malatesta

Luciana Hazan

Maurizio Bonacci

Carlo Casieri

Jayne Sisterson

Emmanuelle Thomasson

Giovanni Vigliar

Ann Stupay

Giulio Arrigo

Massimiliano Destro

Marina Pacione

Maria Lucia Campagna

Annalisa Giordano

Pierluca Vigiano

Barbara Agostinelli

violini secondi

Carlo Alberto Gardenghi*

Arrigo Serafini*

Antonio Pellegrino

Ludovico Tramma

Adalberto Muzzi

Stefania Viri

Rose Helene Valmy

Paolo Vincenzo Bigi

Antonella Subrizi

Paolo Coluzzi

Alessia Loporchio

Giampiero Marchetti

Claudio Pacione

viole

Francesco Fiore*

Koram Jablonko*

Mauro Abenante

Mauro Eros Losi

Francesco Agostini

Paolo Finotti

Dan Vartolomei

Paola Bolognese

Margherita Fina

Bruno Pucci

violoncelli

Andrea Noferini*

Massimo Bastetti

Luca Peverini

Fabio Fagioli

Giuseppe Chignoli

Ryszard Antoni Janczak

Marius Iulian Parascan

Paolo Ciminelli

Nino Testa

Andrea Bergamelli

Augusto Chiri

contrabbassi

Ugo Bocchini

Michele Palmiero

Gennarino Frezza

flauti

Carlo Enrico Macalli*

Matteo Evangelisti*

Paola Grassini Giovine

Marta Rossi

(*anche ottavino e flauto in sol*)

ottavino
Lorenzo Marruchi

oboi
Luca Vignali*
Gianfranco Bortolato*
Fabio Severini
Andrea Tenaglia

corno inglese
Aniello Pinto

clarinetti
Calogero Palermo*
Angelo De Angelis*
Francesco Defronzo
Sauro Berti (*clarinetto basso*)
Pietro Canuti (*clarinetto piccolo*)

fagotti
Eliseo Smordoni*
Pasquale Marono

controfagotto
Fabio Morbidelli

corni
Agostino Accardi*
Carmine Pinto*
Michele Martusciello
Leonardo Feroletto
Giuliano Spaccini

Alessio Bernardi
Michele Ferri

trombe
Davide Simoncini*
Claudio Cimpanelli
Leonardo Maniscalco
Lucia Luconi

tromboni
Marco Piazzai* (*tromba bassa*)
Richard Wheeler* (*primo trombone*)
Loris Grossi
Friedrich Ventura

timpani
Ignacio Ceballos Martin*
Gabriele Cappelletto*

percussioni
Carlo Bordini
Mario Distaso
Domenico Andrea Urso (*tastiere*)
Rocco Luigi Bitondo

arpe
Agnese Coco*
Roberta Inglese* (*prima arpa*)

* prime parti (in ordine di anzianità)



Coro del Teatro dell'Opera di Roma

Il Coro prende parte alla vita artistica del Costanzi dal 1935 per volontà di Tullio Serafin, Direttore Artistico dell'allora Teatro Reale dell'Opera.

Impegno principale del Coro è il repertorio operistico che spazia dal Settecento alla musica contemporanea. Tuttavia il complesso si è distinto in esecuzioni di pregio in ambito sinfonico e sacro: sono da citare i concerti alla Sala Nervi offerti dal Presidente Giorgio Napolitano a Sua Santità Benedetto XVI nel 2011 e 2012. Poi le tournée, tra cui: l'Expo Universale nel 2000 ad Hannover, *Tosca* al Cremlino nel 2003 e *Nabucco* a San Pietroburgo nel 2011. Nel 2004 il Coro ha portato la *Messa di Requiem* di Verdi alla Sydney Opera House su invito di Gianluigi Gelmetti.

La qualità delle esecuzioni è stata assicurata dalle collaborazioni con i più celebri direttori d'orchestra quali Tullio Serafin, Victor de Sabata, Gianandrea Gavazzeni, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Bruno Bartoletti, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Patanè, Zubin Mehta, Georges Prêtre, George Solti, Gianluigi Gelmetti. Di particolare importanza il sodalizio artistico con Riccardo Muti che ha guidato il Coro in prestigiose produzioni quali *Otello*, *Moïse et Pharaon*, *Nabucco*, *Macbeth* e *Attila*.

Alla sua guida i più rinomati direttori di coro, italiani e stranieri. Tra essi si ricordano Giuseppe Conca, Gianni Lazzari, Tullio Boni, Roberto Benaglio, Augusto Parodi, Ine Meister,

Marcello Seminara. Per dieci anni ne ha tenuto la direzione Andrea Giorgi. A partire dal settembre 2010, sotto la guida di Roberto Gabbiani che ne ha assunto la direzione, il Coro ha anche intrapreso una nuova attività concertistica in ambito cameristico.

Da sottolineare la prima esecuzione nazionale della *Petite Messe Solennelle* di Rossini, nella revisione di Philip Gossett rifacentesi alla prima esecuzione di Passy del 14 marzo 1864, e la collaborazione con il Vicariato di Roma che ha permesso la divulgazione di musiche di Mendelssohn, Schumann e Brahms nelle chiese di Roma. Le celebrazioni del 150° anniversario dell'Unità d'Italia hanno dato rilievo al Coro del Teatro dell'Opera con il concerto a Palazzo Montecitorio diretto da Riccardo Muti, che dall'agosto 2011 riveste la carica di Direttore Onorario a Vita del Teatro dell'Opera. Da ricordare anche la storica recita di *Nabucco* del 17 marzo 2011, trasmessa in diretta da Rai Uno, le cui immagini, in particolare quelle del bis concesso da Muti nel "Va pensiero", intonato con profonda commozione da tutti, pubblico compreso, hanno fatto il giro del mondo.

maestro del coro

Roberto Gabbiani

altro maestro del coro

Gea Garatti Ansini

soprani

Federica Albonetti

Sabina Altamura

Rita Cammarano

Carmela Cimaglia

Claudia Cozzari

Susanna Cristofanelli

Claudia Farneti

Carmela Ferraioli

Maria Luisa Iurilli

Arianna Morelli

Stefania Rosai

Anita Selvaggio

Lee Yuen Sung

Marika Spadafino

Sabrina Tolli

Virginia Volpe

Laura Bertazzi

Laura Calzolari

Sonia Corsini

Francesca Cundari

Piera Lanciani

Giuliana Lanzillotti

Alessia Nobili

Antonella Scafati

Osiris Stanzola

Cristina Tarantino

Carolina Varela

mezzosoprani

Chiara Caligara

Ming Zi Chen

Silvana Cosimi

Giovanna Ferraresso

Carla Guelfi

Angela Nicoli

Silvia Pasini

Lorella Pieralli

Francesca Rossetti

Elisabetta Viri

soprani secondi

Sabrina Baldi

contralti

Alessandra Franceschi

Emanuela Luchetti
Claudia Marchetti
Donatella Massoni
Michela Nardella
Emilia Santo
Nicoletta Tasin
Marzia Zanonzini

tenori primi

Michael Alfonsi
Luca Battagello
Francesco Bovino
Vinicio Cecere
Aurelio Cicero
Danilo Di Benedetto
Refat Llhesi
Giordano Massaro
Fabrizio Menotta
Giorgio Parpaiola
Gianni Timpani
Matteo Bonotto

tenori secondi

Giuseppe Auletta
Marco Ciatti
Vincenzo Di Betta
Pasquale Carlo Faillaci
Francesco Giannelli
Andrea La Rosa

Daniele Marcorelli
Maurizio Rossi
Maurizio Scavone
Giuseppe Tedeschi

baritoni

Pierluigi Bello
Leo Paul Chiarot
Riccardo Coltellacci
Alessandro Gaetani
Francesco Luccioni
Daniele Massimi
Francesco Melis
Romualdo Savastano
Antonio Taschini
Fabio Tinalli

bassi

Antonio Albore
Stefano Canettieri
Massimo Cardinali
Alessandro Fabbri
Massimiliano Fiorini
Stefano Iachetti
Massimo Mondelli
Giampiero Pippia
Stefano Pitaccio
Roberto Valenti

programma di sala a cura di
Cristina Ghirardini, Susanna Venturi

coordinamento editoriale e grafica
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Si ringrazia il Teatro dell'Opera di Roma per la
gentile concessione del materiale editoriale

stampato su carta Arcoprint Extra White

stampa
Edizioni Moderna, Ravenna

L'editore è a disposizione degli aventi diritto
per quanto riguarda le fonti iconografiche
non individuate

sostenitori



media partner



in collaborazione con

