festival
VERDI

Parma e le terre di Verdi
1-28 ottobre 2009

FONDAZIONE CARIPARMA · COMUNE DI PARMA · PROVINCIA DI PARMA · FONDAZIONE MONTE DI PARMA

TEATRO REGIO PARMA · MiBAC · MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Nabucco

Musica di
GIUSEPPE VERDI

festival
VERDI
Parma e le terre di Verdi
1-28 ottobre 2009

festival VERDI

Parma e le terre di Verdi
1-28 ottobre 2009

TEATRO REGIO di Parma FONDAZIONE

MiBAC MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

major partner

FONDAZIONE CARIPARMA

main sponsor

Barilla

CARIPARMA CRÉDIT AGRICOLE

media partner

MEDIASET

Il Festival Verdi è realizzato anche grazie al sostegno e la collaborazione di

ARTE CULTURA SPETTACOLO ARCUS

REGGIO PARMA FESTIVAL RPf

COMUNE DI BUSSETO

Teatro Comunale Luciano Pavarotti di Modena

FONDAZIONE PROMETEO

enìa

Mercedes-Benz AGRICAR GROUP

Radio Italia

AD

GRUPPO IMMOBILIARE ARCO

Parma Incoming

TEATRO REGIO di Parma FONDAZIONE

Soci fondatori

FONDAZIONE CARIPARMA · COMUNE DI PARMA · PROVINCIA DI PARMA · FONDAZIONE MONTE DI PARMA

Consiglio di Amministrazione

Presidente
Sindaco di Parma
Pietro Vignali

Membri del Consiglio di Amministrazione
Vincenzo Bernazzoli
Paolo Cavalieri
Alberto Chiesi
Francesco Luisi
Maurizio Marchetti
Carlo Salvatori

Sovrintendente
Mauro Meli

Direttore Musicale
Yuri Temirkanov

Segretario generale
Gianfranco Carra

Presidente del Collegio dei Revisori
Giuseppe Ferrazza

Revisori
Nicola Bianchi
Andrea Frattini

Nabucco

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

Musica di
GIUSEPPE VERDI

Mesopotamia, Tavoletta con scrittura cuneiforme

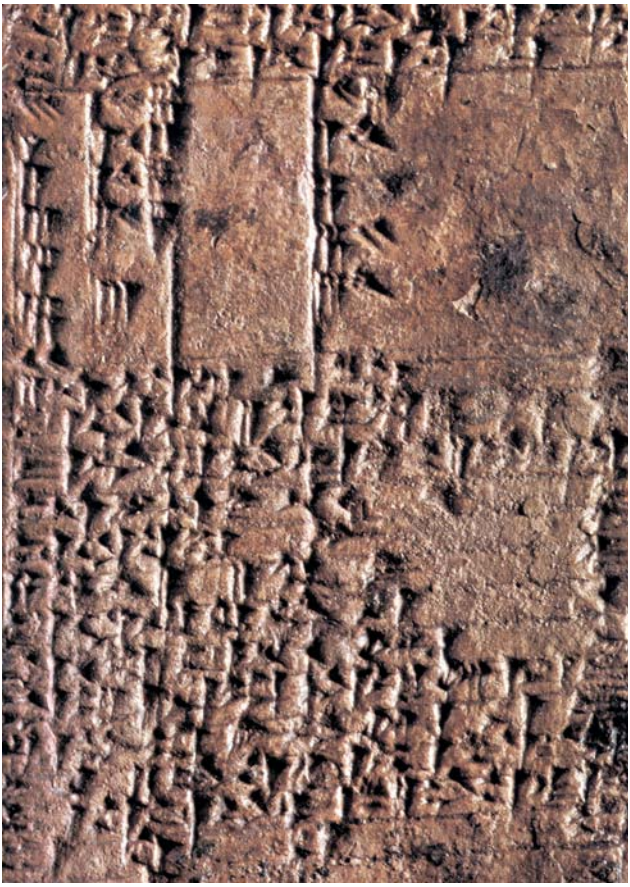
La trama dell'opera

Parte prima - Gerusalemme

All'interno del tempio di Gerusalemme, i Leviti e il popolo lamentano la triste sorte degli Ebrei, sconfitti dal re di Babilonia Nabucco, alle porte della città. Il gran pontefice Zaccaria rincuora la sua gente. In mano ebrea è tenuta come ostaggio la figlia di Nabucco, Fenena, la cui custodia Zaccaria affida a Ismaele, nipote del re di Gerusalemme. Questi, tuttavia, promette alla giovane di restituirle la libertà, perché un giorno a Babilonia egli stesso, prigioniero, era stato liberato da Fenena. I due innamorati stanno organizzando la fuga, quando giunge nel tempio Abigaille, supposta figlia di Nabucco, a comando di una schiera di Babilonesi. Anch'essa è innamorata di Ismaele e minaccia Fenena di riferire al padre che ella ha tentato di fuggire con uno straniero; infine si dichiara disposta a tacere a patto che Ismaele rinunci alla giovane. A capo del suo esercito irrompe Nabucco, deciso a saccheggiare la città. Invano Zaccaria tenta di fermarlo, poiché Ismaele si oppone e consegna Fenena al padre.

Parte seconda - L'empio

Nella reggia di Babilonia. Abigaille ha scoperto un documento che rivela la sua identità di schiava: erroneamente i Babilonesi la ritengono erede al trono. Nabucco, in guerra, ha nominato Fenena reggente della città, accrescendo l'odio di Abigaille verso di lei. Il gran sacerdote di Belo alleato di Abigaille, riferisce che Fenena sta liberando tutti gli schiavi Ebrei. Abigaille coglie l'occasione e medita di salire sul trono di Nabucco. Zaccaria, intanto, annuncia al popolo che Fenena, grazie all'amore di Ismaele, si è convertita alla religione ebraica. Essa viene raggiunta da Abdallo, vecchio ufficiale del re, che svelate le ambizioni di Abigaille, le consiglia di fuggire. Ma non c'è tempo, poiché irrompe Abigaille che ha con sé i Magi, il gran Sacerdote e una folla di Babilonesi. Giunge anche Nabucco che si ripone la co-



Mesopotamia, Calendario astrologico

rona sul capo, maledicendo il dio degli Ebrei. Quindi minaccia di morte Zaccaria. Alla dichiarazione di Fenena che rivela la propria conversione, egli replica imponendole di inginocchiarsi e di adorarlo come dio. Un fulmine getta a terra Nabucco che cade agonizzante. Abigaille si pone sul capo la corona.

Parte Terza - La Profezia

Nei giardini pensili di Babilonia. Abigaille sul trono riceve gli onori di tutte l'autorità del regno. Nabucco tenta invano di recuperare la corona. Nel successivo dialogo fra i due, Abigaille ottiene, sfruttando le precarie condizioni mentali di Nabucco, di fargli apporre il sigillo reale sul documento di condanna a morte per gli Ebrei. In un momento di lucidità, Nabucco si rende conto di avere condannato anche la figlia Fenena e inutilmente implora la sua salvezza. Anzi, Abigaille straccia il documento che attesta il suo stato di schiava e ordina di imprigionare Nabucco. Sulle sponde dell'Eufrate, gli Ebrei invocano la patria lontana e tocca ancora a Zaccaria consolare il suo popolo con una profezia che li esorta ad avere fede.

Parte Quarta - L'Idolo Infranto

Dalla propria prigione Nabucco vede tra gli Ebrei condotti a morte anche Fenena. Disperato si rivolge, convertendosi al Dio degli Ebrei. Abdallo e un manipolo di guerrieri rimasti fedeli al re, vedendo Nabucco rinsavire e rinvigorire, decidono di insorgere guidati dal vecchio re. Negli orti pensili risuona una marcia funebre: stanno giungendo gli Ebrei condannati a morte. Zaccaria benedice Fenena martire. Ma all'irrompere di Nabucco, cade l'idolo di Belo e i prigionieri sono liberati. Nabucco torna sul trono. Abigaille, avvelenatasi, chiede perdono a Fenena. Zaccaria predice a Nabucco il dominio su tutti i popoli della terra.

Mesopotamia, Piatto in oro con scene di caccia

Nabucco

Personaggi

NABUCCO, Re di Babilonia	*Baritono*
ISMAELE, nipote di Sedecia, Re di Gerusalemme	*Tenore*
ZACCARIA, Gran Pontefice degli Ebrei	*Basso*
ABIGAILLE, schiava, creduta figlia primogenita di Nabucco	*Soprano*
FENENA, figlia di Nabucco	*Soprano*
IL GRAN SACERDOTE DI BELO	*Basso*
ABDALLO, vecchio ufficiale del Re di Babilonia	*Tenore*
ANNA, sorella di Zaccaria	*Soprano*

Coro: Soldati babilonesi, Soldati ebrei, Leviti, Magi,Vergini ebree,
Donne babilonesi, Grandi del Regno di Babilonia, Popolo ecc.

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

Mesopotamia, Placca in oro

PARTE PRIMA
Gerusalemme

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

Scena I

Interno del tempio di Salomone.

Ebrei, Leviti e *Vergini ebree.*

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
Nemica falange s'acquieti il furor!
(tutti si prostrano a terra)

VERGINI
Gran Nume, che voli sull'ale dei venti
Che il folgor sprigioni dai nembi frementi,
Disperdi, distruggi d'Assiria le schiere,
Di David la figlia ritorna al gioir.
Peccammo!... Ma in cielo le nostre [preghiere
Ottengan pietade, perdono al fallir...

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

Scena II

Zaccaria tenendo per mano Fenena, Anna e *detti.*

ZACCARIA
Sperate, o figli! Iddio
Del suo poter die' segno;
Ei trasse in poter mio
Un prezïoso 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 die' vita;
Di Gedeone i cento
Invitti ei rese un dì...
Chi nell'estremo evento
Fidando in lui perì?

LEVITI
Qual rumore?

Scena III

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!

TUTTI
Pria la vita...

ZACCARIA
Forse fine
Porrà il cielo all'empio ardire:
Di Sïon sulle rovine
Lo stranier non poserà.
(consegnando Fenena ad Ismaele)
Questa prima fra le assire
A te fido!

TUTTI
O 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 dia morte allo stranier.
(Escono tutti, meno Fenena ed Ismaele.)

Scena IV

Ismaele e Fenena.

ISMAELE
Fenena! O mia diletta!

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

ISMAELE
Misera! Oh, come
Più bella or fulgi agli occhi miei d'allora
Che in Babilonia 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
Perseguitò!

FENENA
Deh! Che rimembri!...
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 V

Mentre fa per aprire una porta segreta, entra con la spada in mano Abigaille, seguita da alcuni Guerrieri babilonesi celati in ebraiche vesti.

ABIGAILLE
Guerrieri, è preso il tempio!...

ISMAELE, FENENA *(atterriti)*
Abigaille!...

ABIGAILLE
*(s'arresta innanzi ai due amanti,
indi con amaro sogghigno dice ad Ismaele:)*
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 s'avvicina ad Ismaele e gli dice sottovoce:)
Io t'amava!... Il regno e il core
Pel tuo core io dato avrei!
Una furia è questo amore,
Vita o morte ei ti può dar.
Ah, se m'ami, ancor potrei
Il tuo popolo salvar!

ISMAELE
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
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 VI

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

DONNE
Lo vedeste?... Fulminando
Egli irrompe nella folta.

VECCHI
Sanguinoso ergendo il brando
Egli giunge questa volta!

LEVITI *(che sorvengono)*
De' guerrieri invano il petto
S'offre scudo al tempio santo!

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

TUTTI
Oh, felice chi morì
Pria che fosse questo dì!

GUERRIERI *(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, sventura! Chi difende
Ora il tempio del Signor?

ABIGAILLE
(s'avanza co' suoi Guerrieri e grida:)
Viva Nabucco!...

VOCI *(nell'interno)*
Viva!

ZACCARIA
Chi il passo agli empi apriva?

ISMAELE
(*additando i Babilonesi travestiti*)
Mentita veste!...

ABIGAILLE
È vano
L'orgoglio... Il re s'avanza!

Scena VII

Irrompono nel tempio e si spargono per tutta la scena i Guerrieri babilonesi.

Nabucco presentasi sul limitare del Tempio, a cavallo.

ZACCARIA
Che tenti?... Oh trema, insano!
(opponendosi a Nabucco)
Questa è di Dio la stanza!

NABUCCO
Di Dio che parli?

ZACCARIA
(corre ad impadronirsi di Fenena, e alzando verso di lei un pugnale dice a Nabucco:)
Pria
Che tu profani il Tempio,
Della tua figlia scempio
Questo pugnal farà!

NABUCCO *(scende da cavallo)*
(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!

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

NABUCCO
O vinti, il capo a terra!
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!

NABUCCO
Ferma!

ZACCARIA *(per ferire)*
No, pera!...

ISMAELE
(ferma improvvisamente il pugnale, e libera Fenena, che si getta nelle braccia del padre)
Misera,
L'amor ti salverà!

NABUCCO *(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.

FENENA, ISMAELE, ANNA
Sciagurato, ardente affetto
suo
Sul ciglio un velo stese!
mio
lo
Ah, l'amor che sì accese
mi
Lui
d'obbrobrio coprirà!
Me
Deh, non venga maledetto
L'infelice, per pietà!

ZACCARIA, EBREI
Dalle genti sii reietto,
Dei fratelli traditore!
Il tuo nome maledetto
Fia l'obbrobrio d'ogni età!
"Oh, fuggite il maledetto,"
Terra e cielo griderà.

Mesopotamia, Tavoletta con scrittura cuneiforme

PARTE SECONDA
L'empio

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

Scena I

Appartamenti nella Reggia.

Abigaille esce con impeto, avendo una pergamena fra le mani.

ABIGAILLE
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,
Quall'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;
Chi del perduto incanto
Mi torna un giorno sol?

Scena II

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

ABIGAILLE
Chi s'avanza?

GRAN SACERDOTE *(agitato)*
Orrenda scena
S'è mostrata agli occhi miei!

ABIGAILLE
Oh! Che narri?

GRAN SACERDOTE
Empia è Fenena.
Manda liberi gli Ebrei;
Questa turba maledetta
Chi frenar omai potrà?
Il potere a te s'aspetta...

ABIGAILLE *(vivamente)*
Come?

GRAN SACERDOTE, CORO
Il tutto è pronto già.
Noi già sparso abbiamo fama
Come il Re cadesse in guerra...
Te regina il popol chiama
A salvar l'assira 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!...
Regie figlie qui verranno
L'umil schiava a supplicar.

GRAN SACERDOTE, CORO
E di Belo la vendetta
Con la tua saprà tuonar.

Scena III

Sala nella Reggia che risponde nel fondo ad altre sale; a destra una porta che conduce ad una galleria, a sinistra un'altra porta che comunica con gli appartamenti della Reggente. È la sera. La sala è illuminata da una lampada.

Zaccaria esce con un Levita che porta la Tavola della Legge.

ZACCARIA
Vieni, o Levita!... Il 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 dei 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,
Sovra gl'idoli spezzati
La tua Legge sorgerà.
(entra col Levita negli appartamenti di Fenena)

Scena IV

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

LEVITI
I.
Che si vuol?
II.
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 il baleno
Fulge il divino - marchio fatal!
Invano al labbro - presta il veleno,
Invano al core - vibra il pugnal!

ISMAELE *(con disperazione)*
Per amor del Dio vivente
Dall'anatema cessate!
Il furor mi fa demente!
Oh, la morte, per pietà!

Scena V

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

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

ISMAELE, FENENA
Oh, che narri...

ZACCARIA
Inni levate
All'Eterno!... È verità!

FENENA
Ma qual sorge tumulto!

ISMAELE, ZACCARIA, CORO
Oh ciel! Che fia?

Scena VI

Il vecchio Abdallo, tutto affannoso, e detti.

ABDALLO
Donna regal! Deh, fuggi!... Infausto grido
Annuncia 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...

TUTTI
Ferma! Oh sventura!

Scena VII

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 VIII

Nabucco, aprendosi co' suoi Guerrieri la via in mezzo allo scompiglio, si getta fra Abigaille e Fenena: prende la corona e postasela in fronte dice ad Abigaille:

NABUCCO *(terrore generale)*
Dal capo mio la prendi!

TUTTI
S'appressan gl'istanti
D'un'ira fatale;
Sui muti sembianti
Già piomba il terror!
Le folgori intorno
Già schiudono l'ale!...
Apprestano un giorno
Di lutto e squallor!

NABUCCO
S'oda or me... Babilonesi,
Getto a terra il vostro Dio.
Traditori egli vi 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, ANNA, EBREI
Ahi, stolto!...

GUERRIERI
Nabucco viva!

NABUCCO
Il volto
A terra omai chinate!
Me Nume, me adorate!

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

NABUCCO *(ai Guerrieri)*
E tanto ardisci? O fidi
A pie' del simulacro
Quel vecchio omai si guidi.
Ei pêra col suo popolo...

FENENA
Ebrea con lor morrò.

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

FENENA
Io sono ebrea!

NABUCCO *(prendendola pel braccio)*
Giù!... pròstrati!
Non son più Re, son Dio!

Rumoreggia il tuono, un fulmine scoppia sul capo del Re; Nabucco atterrito sente strapparsi la corona da una forza soprannaturale; la follia appare in tutti i suoi lineamenti. A tanto scompiglio succede un profondo silenzio.

TUTTI
Oh, come il cielo vindice
L'audace fulminò!

NABUCCO
Chi mi toglie il regio scettro?...
Qual m'incalza orrendo spettro?...
Chi pel crine, ohimè, m'afferra?
Chi mi stringe?... chi m'atterra?
O mia figlia!... E tu pur anco
Non soccorri al debil fianco?
Ah, fantasmi ho sol presenti...
Hanno acciar di fiamme ardenti!
E di sangue il ciel vermiglio
Sul mio capo si versò!
Ah, perché, perché dal 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'upupe vi dimoreranno.
Geremia LI

Scena I

Orti pensili.

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

CORO
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 tradì...
(presenta la sentenza ad Abigaille)

ABIGAILLE *(con finzione)*
Che mi chiedete!!...
Ma chi s'avanza?...

Scena II

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

ABIGAILLE
Qual audace infrange L'alto divieto
mio?... Nelle sue stanze
Si tragga il veglio!...

NABUCCO
Chi parlare ardisce
Ov'è Nabucco?

ABDALLO *(con devozione)*
Deh! Signor, mi segui.

NABUCCO
Ove condur mi vuoi! Lasciami! Questa
È del consiglio l'aula... Sta! Non vedi?
M'attendon essi... Il fianco
Perché mi reggi? Debil sono, è vero,
Ma guai se alcuno il sa!... Vo' che mi
creda
Sempre forte ciascun... Lascia... Ben io
Or troverò mio seggio...
(S'avvicina al trono e fa per salire,)
Chi è costei?
Oh, qual baldanza!

ABIGAILLE *(scendendo dal trono)*
Uscite, o fidi miei!

Si ritirano tutti.

Scena III

Nabucco ed Abigaille.

NABUCCO
Donna, chi sei?

Mesopotamia, Tavoletta con scrittura cuneiforme

ABIGAILLE
Custode
Del seggio tuo qui venni!...

NABUCCO
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...

NABUCCO
Che parli tu?

ABIGAILLE
Soscrivi.

NABUCCO
(Un rio pensier!...)

ABIGAILLE
Resisti?...
Sorgete, Ebrei giulivi!
Levate inni di gloria
Al vostro Iddio!...

NABUCCO
Che sento!...

ABIGAILLE
Preso da vil sgomento
Nabucco non è più!

NABUCCO
Menzogna! A morte, a morte
Tutto Israel sia tratto!
Porgi!...
(pone il suggello reale sulla pergamena, e la consegna ad Abigaille)

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

NABUCCO
Oh!... Ma Fenena?

ABIGAILLE
Perfida!
Si diede al falso Dio!...
Oh, pêra!...
(dà la pergamena a due Guardie, che tosto partono)

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

ABIGAILLE
Niun può salvarla!

NABUCCO *(coprendosi il viso)*
Orror!!!

ABIGAILLE
D'un'altra figlia...

NABUCCO
Pròstrati,
O schiava, al tuo signor!

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

NABUCCO *(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!

NABUCCO
(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 pie'.)

Odesi dentro un suono di trombe.

NABUCCO
Oh qual suono!...

ABIGAILLE
Di morte è suono
Per gli Ebrei che tu dannasti!

NABUCCO
Guardie, olà!... Tradito io sono!...
Guardie!...

Si presentano alcune Guardie.

ABIGAILLE
O stolto!... E ancor contrasti?
Queste guardie io le serbava
Per te solo, o prigionier!

NABUCCO
Prigionier?

ABIGAILLE
Si!... D'una schiava
Che disprezza il tuo poter!

NABUCCO
Deh, perdona, deh, 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!
Or vedran s'io deturpava
Dell'Assiria lo splendor!

Scena IV

Le sponde dell'Eufrate.

Ebrei incatenati e costretti al lavoro.

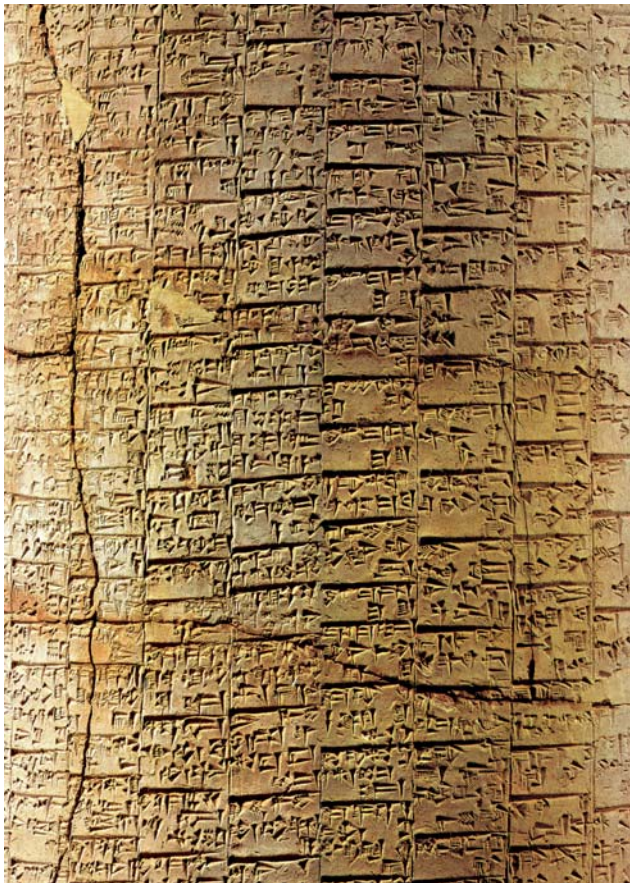
EBREI
Va', pensiero, sull'ale dorate;
Va', ti posa sui clivi, sui colli,
Ove olezzano tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal!
Del Giordano le rive saluta,
Di Sïonne le torri atterrate...
Oh, mia patria sì bella e perduta!
Oh, membranza sì cara e fatal!
Arpa d'or dei fatidici vati,
Perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella del tempo che fu!
O simile di Solima ai fati
Traggi un suono di crudo lamento,
O t'ispiri il Signore un concento
Che ne infonda al patire virtù!

Scena V

Zaccaria e detti.

ZACCARIA
Oh chi piange? Di femmine imbelli
Chi solleva lamenti all'Eterno?...
Oh, sorgete, angosciati fratelli,
Sul mio labbro favella il Signor.
Del futuro nel buio discerno...
Ecco rotta l'indegna catena!...
Piomba già sulla perfida arena
Del leone di Giuda il furor!
A posare sui cranî, 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!

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



Mesopotamia, Cilindro di Gudea

PARTE QUARTA
L'Idolo Infranto

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

Scena I

Appartamento nella Reggia, come nella parte seconda.

Nabucco seduto sopra un sedile, trovasi immerso in profondo sopore.

NABUCCO *(svegliandosi tutto ansante)*
Son pur queste mie membra!... Ah! Fra [le selve
Non scorreva anelante
Quasi fiera inseguita?
Ah, sogno ei fu... terribil sogno. Or ecco,
(voci dal di fuori)
Ecco il grido di guerra!... Oh, la mia [spada!...
Il mio destrier che alle battaglie anela
Quasi fanciulla a danze.
O prodi miei! Sïonne,
La superba cittade, ecco torreggia...
Sia nostra, cada in cenere!

VOCI *(al di fuori)*
Fenena!

NABUCCO
Oh, sulle labbra de' miei fidi il nome
Della figlia risuona!... Ecco! Ella scorre
(s'affaccia alla loggia)
Tra le file guerriere!... Ohimè! traveggo?
Perché le mani di catene ha cinte!...
Piange!...

VOCI *(al di fuori)*
Fenena a morte!

Il volto di Nabucco prende una nuova espressione. corre alle porte e, trovatele chiuse, grida:

NABUCCO
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!
Ah, Dio verace, onnipossente
Adorarti ognor saprò!
(s'alza e va per aprire con violenza la porta)
Porta fatal, oh t'aprirai!...

Scena II

Abdallo, Guerrieri babilonesi, e detti.

ABDALLO
Signore,
Ove corri?

NABUCCO
Mi lascia...

ABDALLO
Uscir tu brami,
Perché s'insulti alla tua mente offesa?

GUERRIERI
Oh, noi tutti qui siamo in tua difesa!

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

ABDALLO *(sorpreso e con gioia)*
Per conquistare il soglio
Eccolo, o re!...

NABUCCO
Salvar Fenena io voglio.

ABDALLO, GUERRIERI
Cadran, cadranno i perfidi,
Come locuste, al suolo!
Per te vedrem rifulgere
Sovra l'Assiria il sol!

NABUCCO
O prodi miei, seguitemi,
S'apre alla mente il giorno;
Ardo di fiamma insolita,
Re dell'Assiria io torno!
Di questo brando al fulmine;
Gli empi cadranno al suolo
Tutto vedrem rifulgere
Di mia corona al sol.

Scena III

Orti pensili, come nella parte terza.

Zaccaria, Anna, Fenena, i Sacerdoti di Belo, Magi, Ebrei, Guardie, Popolo. Il Sacerdote di Belo è sotto il peristilio del tempio, presso un'ara espiatoria, ai lati della quale stanno in piedi due sacrificatori armati di asce. Una musica cupa e lugubre annuncia l'arrivodi Fenena e degli Ebrei condannati a morte: giunta Fenena nel mezzo della scena, si ferma e si 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 *(c. s.)*
Viva Nabucco!

GRAN SACERDOTE
Si compia il rito.

Scena IV

Nabucco, accorrendo con ferro sguainato, seguito da Guerrieri e da Abdallo.

NABUCCO
Stolti, fermate! - L'idol funesto,
Guerrier, frangete - qual polve al suol!

L'idolo cade infranto da sé.

TUTTI
Divin prodigio!

NABUCCO
Ah, Torna Israello,
Torna alle gioie - del patrio suol!
Sorga al tuo Nome - tempio novello...
Ei solo è grande, - è forte Ei sol!
L'empio tiranno - Ei fe' demente
Del Re pentito - die' pace al sen...
D'Abigaille - turbò la mente,
Sì che l'iniqua - bevve il veleno!

Ei solo è grande, - è forte Ei sol.
Figlia, adoriamlo, - pròstrati al suol.

TUTTI *(inginocchiati)*
Immenso Jehovah,
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 Ultima

Entra Abigaille sorretta da due Guerrieri.

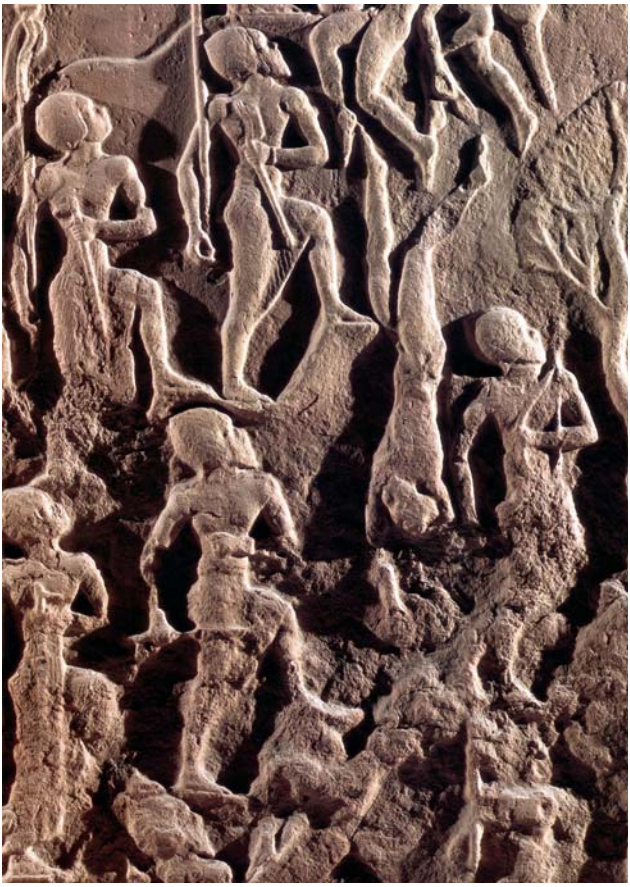
NABUCCO
Oh! chi vegg'io?

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... costor s'amavano...
(a Nabucco)
Fidan lor speme in te!...
Or... chi mi toglie al ferreo
Pondo del mio delitto!
Ah! tu dicesti, o popolo:
"Solleva Iddio l'afflitto."
Te chiamo... o Dio... te venero...
Non maledire a me
(cade e muore)

TUTTI
Cadde!

ZACCARIA
Servendo a Jehovah
Sarai de' regi il Re.



Mesopotamia, Stele di vittoria

Fedele d'Amico

«...quasi una parafrasi della Bibbia»

Alle scene Verdi era arrivato per la prima volta il 13 novembre 1839 con l'*Oberto, conte di San Bonifacio,* testo di Temistocle Solera, alla Scala. E felicemente; tanto che l'impresario, Bartolomeo Merelli, lo scritturò immediatamente per altre tre opere, da comporre nello spazio di due anni. Ma cominciò con un passo falso: pretese che la prima fosse buffa, su un libretto che il giovane esordiente avrebbe potuto scegliere tra alcuni di Felice Romani. Ora quel giovane, non solo era il compositore meno vocato al buffo che si potesse immaginare (circostanza, è vero, che solo l'avvenire avrebbe chiarito), ma meno che mai doveva sentirsi tale in quell'estate del '40, mortagli nel giugno la moglie, e dopo che i suoi due piccoli erano scomparsi nei due anni precedenti. Tuttavia dové fare di necessità virtù; e pur non trovando in quei testi nulla che lo attraesse, scelse quello che gli parve il «meno male», il quale s'intitolava *Il Finto Stanislao,* e debitamente potato (probabilmente da Solera) fu ribattezzato *Un giorno di regno* e, rapidissimamente musicato, andò in scena il 5 settembre: incontrando un insuccesso tanto clamoroso da arrestarne il cammino alla prima sera.
E forse fu colpa dell'esecuzione; giacché non solo a noi d'oggi quello spartito appare tutt'altro che degno d'una giustizia tanto sommaria, ma sta di fatto che nel '45 si rifece vivo al San Benedetto di Venezia, e nel '49 al San Carlo di Napoli, con esito lietissimo. Tale però non apparve, allora, a Verdi stesso; il quale dal rovescio trasse il partito; né più né meno, di cambiar mestiere. Partito della cui sincerità si può rispettosamente dubitare, data anche la contemporanea decisione di rimanere a Milano; ma comunque fermissimamente contrastato da Merelli il quale, nonostante il fiasco, non consentì a rompere la scrittura, e di lì a poco lo costrinse a leggersi un libretto di Temistocle Solera che Otto Nicolai, il futuro autore delle *Allegre comari di Windsor,* aveva rifiutato, intitolato *Nabucodonosor.* E Verdi lesse, e s'entusiamò. Ma era una testa dura, e ribadì il rifiuto riportando il manoscritto in teatro, all'impresario, il quale però la testa doveva averla dura altrettanto, perché glielo rinfilò direttamente in tasca, e spintolo energica-

mente fuori dal camerino girò la chiave nella toppa.

Passarono cinque mesi; e finalmente, fruttificato il seme, Verdi si mise al pianoforte e affrontò, per prima, l'ultima scena. cioè l'aria della morte di Abigaille. Stando a quanto ne raccontò più tardi lui stesso, in agosto l'opera era già compiuta: e il 9 marzo del successivo '42 andò in scena, alla Scala: con Giuseppina Strepponi Abigaille, il grande Giorgio Ronconi protagonista, e il poco meno grande Prosper Dérivis. Zaccaria. Con successo colossale. Se le repliche non furono più di otto, è soltanto perché si era in fine di stagione; ma il fatto che, ripresa il 13 agosto, l'opera entro l'anno ne contasse altre cinquantasette, battendo ogni record locale, parla chiaro. Innumerevoli teatri italiani la accolsero negli anni immediatamente successivi, e alcuni stranieri (fu in uno di questi, il San Giacomo di Corfù, che nel settembre '44 il nome del protagonista, e del titolo, divenne *Nabucco,* e definitivamente): dove però si trovò ben presto sopravanzata *dall'Ernani,* apparso alla Fenice di Venezia il 9 marzo '43, cioè esattamente un anno dopo.
Il libretto, Solera l'aveva assai liberamente tratto dall'omonimo dramma di Anicet-Bourgeois e Francis Cornue, andato in scena nel 1836 all'Ambigu-Comique di Parigi, e anche dal pure omonimo ballo che il coreografo Antonio Cortesi ne aveva derivato nel '38 per la Scala. Spesso ne è stata rilevata la somiglianza – che non è davvero identità – col Mosè di Rossini – , in entrambi i casi trattandosi dell'oppressione subita dal popolo ebreo – là guidato da Mosè, qui da Zaccaria – da parte, là dagli Egiziani guidati dal Faraone, qua dagli assiri guidati da Nabucodonosor, e seguita dalla sua liberazione. Anima inoltre il dramma in entrambi i casi, anche se in circostanze diverse, l'amore fra due giovani appartenenti ai campi opposti (che il genere melodrammatico soffra del complesso Romeo-Giulietta è ben noto, e in particolare è stato sottolineato da Massimo Mila): qui tra Ismaele nipote del re di Giudea e Fenena figlia di Nabucco re di Babilonia, la quale ben presto si fa israelita. Fra le differenze ne noteremo almeno tre. Diversamente dal Faraone di Rossini, personaggio di scarso spicco e impegnato esclusivamente nel dilemma fra liberare o no gli Ebrei che tiene assoggettati, Nabucco è personaggio eminentemente attivo, drammaturgicamente in primissimo piano: alla testa dei suoi invade Gerusalemme distruggendone il Tempio, quindi in un accesso di megalomania si proclama Dio e perciò, colpito dal fulmine, perde il senno; che riacquisterà solo quando si prostrerà al Dio d'Israele (caso

sostanzialmente ispirato dalla Bibbia). Inoltre il prodigio, nel testo di Solera, interviene solo due volte, nel fulmine che atterra Nabucco, e nel crollo del suo idolo, segnali rispettivamente del suo precipitare nell'insania, e del sortirne; e in entrambi i casi viene dal cielo, non da Zaccaria; mentre il Mosè di Rossini ha il miracolo talmente facile da potersi assimilare ad un prestigiatore. Zaccaria prega, conforta, profetizza e, una volta, terribilmente agisce: allorché per difendere Gerusalemme da Nabucco minaccia di pugnalarne la figlia, di cui ignora i rapporti con Ismaele (che appunto la salva *in extremis*) ma non fa miracoli.

Inoltre c'è un personaggio affatto nuovo. Abigaille, la creduta figlia primogenita di Nabucco che a un certo punto si scopre figlia di schiavi e, distrutto il documento che lo attesta, estorce al padre impazzito la firma alla condanna a morte di Fenena divenuta ebrea, e ne usurpa la corona facendolo arrestare; ma quando Nabucco rinsavisce è colta dai rimorsi e si dà il veleno, non senza aver chiesto il perdono di lui e di Fenena, e aver protestato anche lei sottomissione al Dio d'Israele.

Che cosa attrasse Verdi di tutto questo? Cominciamo col notare che cosa lo attrasse anzitutto, e possiamo farlo benissimo ricorrendo a quanto nel '79 raccontò lui stesso a Giulio Ricordi del suo primo contatto col mano scritto che Merelli gli aveva messo in mano. «Mi rincasai e con un gesto quasi violento, gettai il manoscritto sul tavolo, fermandomisi ritto in piedi davanti. II fascicolo cadendo sul tavolo stesso si era aperto: senza saper come, i miei occhi fissano la pagina che stava a me innanzi, e mi si affaccia questo verso: "Va', pensiero, sull'ali dorate". Scorro i versi seguenti e ne ricevo una grande impressione, tanto più che erano quasi una parafrasi della Bibbia, della 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 del Solera».

Dunque, ciò che fa nascere il *coup de foudre*, e induce Verdi a leggere il testo intero, non è una suggestione drammatica, l'apparizione d'un personaggio, il profilarsi d'un'azione, ma un'immagine puramente lirica: consegnata ad un verso o, che fa lo stesso, a quattro quartine, puramente liriche anch'esse. Le quali hanno la virtù di evocargli la Bibbia. Ora la Bibbia (cioè per eccellenza l'Antico testamento, il Nuovo essendo per lui rappresentato – forse senza che se ne renda

Mesopotamia, Statua di Gudea

conto – da Manzoni) era per lui un mondo di figure, di eventi, di situazioni, che dalla collocazione nel «libro per eccellenza» ricavavano una capacità unica di far risuonare i loro significati, ingigantiti, nell'anima popolare, perciò nella sua.
Per questo Verdi sente quei versi come «quasi una parafrasi della Bibbia»: della Bibbia in genere, cioè in quanto concepiti nel «tono» biblico, quello appunto a ribadire il quale, nel corso della composizione, al posto d'un duetto d'ano re inserì la «profezia» di Zaccaria ingiungendo a Solera di ricavarne dalla Bibbia il testo. Vero è che i commentatori si premurarono di precisare: parafrasi del salmo *Super flumina Babylonis*. Ma ben a torto, dei nove versetti di cui quel salmo è costituito uno soltanto – «In salicibus in medio ejus suspendimus organa nostra» – è echeggiato in *due* dei sedici versi di Solera, e in modo libero assai – "Arpa d'or dei fatidici vati, / perché muta dal salice pendi?" – : in tutto il resto i due testi non hanno in comune se non il rimpianto della patria perduta, ma nutrito, nel salmo, di scongiuri e vendicative maledizioni di cui in quelle soltanto nostalgiche quartine non è la minima traccia. (Anche se Verdi ne avrebbe recuperato qualcosa nella citata «profezia» interpolata più tardi, che appunto annuncia la futura rovina di Babilonia).
Il fatto è che non solo in quelle quartine, ma in tutto il libretto. Verdi scorgerà l'elemento biblico in un senso che né quelle né questo posseggono; e a suo modo ce lo comunicherà come un presupposto del tutto. Chi è infatti obiettiva mente, nel testo di Solera, quel Dio che risolve il conflitto fra ebrei e assiri in favore dei primi? Semplicemente un taumaturgo più potente di quello che protegge i secondi; i quali appunto a questo titolo si prostreranno in fine dinanzi a lui. Ma il Dio della Bibbia è esclusivo, è «colui che è» di fronte a dei puri simulacri, cui si contrappone come il vero – il solo vero – al falso. Donde una sua legge e una sua morale, date come le sole valide; e donde i suoi interventi sulle cose umane non già, obbligatoriamente, a difesa del «popolo eletto», bensì in suo favore o disfavore, rispettivamente a premio o condanna della sua fedeltà o infedeltà a Lui, cioè a un codice di valore assoluto.
Naturalmente, pretendere l'accertamento d'una tale identità da un libretto d'opera dell'epoca sarebbe ingenuo; e basti tornare a citare il Mosè, dove gli ebrei sono semplicemente un popolo cui ripetutamente viene promessa la libertà da qualcuno che puntualmente manca all'impegno, e solo per questo si guadagnano le nostre simpatie. Senonché i loro casi, per la musica dell'olimpico Rossini, sono essen-

zialmente oggetto di una distaccata e spettacolare «rappresentazione»; invece la musica del *Nabucco* è calda di partecipazione ad un mondo di tradizioni morali e sentimentali che di gran lunga scavalca i dati d'un determinato «libretto», e sta alle basi d'una memoria collettiva. Quale appunto la Bibbia, o meglio la sua immagine popolare.
«Popolare»: in che senso adoperiamo questa parola per Verdi? Nel senso che i suoi dati espressivi sono tutti registrati su un minimo comune denominatore che sorge, socialmente parlando, dal basso: in quel quarto stato che intende passioni e concetti etici in accezioni nette, non mai ambigue, e pre-borghesi; ma un denominatore tuttavia comune, *cioè* nient'affatto eversivo rispetto all'ethos borghese del tempo, giacché di questo ethos, non diversamente da Beethoven, Verdi scorge soltanto i valori positivi, liberatori, sdegnosamente ignorando le sue potenzialità evolutive: perciò «tutti» può adunare sotto la stessa bandiera. E questo vale lungo tutto l'enorme cammino del suo teatro tranne che, per certi aspetti o momenti, nella sua fase estrema; nella quale pure, tuttavia, è difficile trovare qualcosa che il pubblico del *Nabucco* e o dell'*Ernani* non possa accogliere.
Naturalmente i mezzi stilistici e formali che Verdi lungo mezzo secolo adotta, trasforma, inventa, sono innumerevoli, e ognuno è prescelto in funzione del caso specifico, non in base a deterministiche evoluzioni che ne privilegiano irreversibilmente via via alcuni definitivamente scomunicandone altri. Eppure il fatto che il predominio del medium corale si dia appunto nel primo, cronologicamente, dei suoi capolavori, ha tutta l'aria di avere un senso preciso; giacché, come Mario Apollonio ha osservato, funzione del coro in Verdi è di istituire un «giudizio sopra ciascuna vicenda, chiamandola al cospetto di un tribunale popolare».
Nel *Nabucco* il coro ha cinque pezzi in proprio, e partecipa a tutti quelli dei solisti, esclusi soltanto il Terzettino Abigaille-Fenena-Ismaele nella parte prima (Solera-Verdi usano il termine «parte» in luogo di «atto»), la Preghiera di Zaccaria nella seconda e il Duetto Abigaille-Nabucco nella terza. Ma lo spettatore lo sente onnipresente, come il codice morale e sentimentale a cui misurare ogni punto della vicenda: davvero il «tribunale popolare» di Apollonio. E questa presenza, là dove (come quasi sempre) è quella degli ebrei, si prolunga nel personaggio di Zaccaria, loro guida e portavoce. Il che Verdi esprime con straordinaria eloquenza nei modi non convenzionali con cui il coro raccoglie dalla sua voce una melodia, ad esempio nella cavatina "D'Egitto là sui lidi", nella parte prima, o meglio ancora nella

Profezia della terza, in cui ne riprende non già la melodia iniziale ma il tema marziale in cui a un certo punto essa sbocca ("niuna pietra"), e prima ancora che sia terminata, cioè quasi togliendo al profeta la parola di bocca. Ancora più raffinato perché celato, ma tuttavia innegabile, è il rapporto che emerge dalla Preghiera della parte seconda, "Tu sul labbro dei veggenti", con l'orchestra ridotta a sei violoncelli divisi: nella sezione introduttiva la voce solista, per due battute priva di sostegno. nelle dieci successive è contrappuntata da una sola voce strumentale, nel basso, dal che si crea una sorta di spazio desertico; ma un calore improvviso s'accende alla tredicesima, con l'aprirsi della melodia vera e propria, nell'alveo dei sei violoncelli contemporaneamente entrati in gioco, a costituire un tessuto omofonico. E l'effetto è doppiamente «corale»: sia per la natura maestosamente innodica della stupenda melodia, sia per il fatto che dalle sei voci timbricamente omogenee del sommesso sostegno strumentale sembra vaporare il fantasma d'un coro a bocca chiusa.

Non è difficile, a questo punto, intendere quali succhi nutrano l'irresistibile attrattiva che da centoquarantaquattro anni esercita, come pochi altri della storia dell'opera, quel «Coro di schiavi ebrei» che apre il quadro «sulle sponde dell'Eufrate», conclusivo della parte terza, e che, trascinante anche a considerarlo in sé, lo è dieci volte tanto a coglierlo in loco. Rossini lo definì «una grande aria cantata da soprani, contralti, tenori e bassi»; ma conviene intendersi: la definizione vale sì a chiarire che la *tournure,* l'ampiezza della sua melodia sono ben insolite rispetto alla comune scrittura dei cori d'opera del tempo. Non per questo il suo carattere espressivo è quello d'un'aria solistica, ma appunto del suo contrario; giacché, per dirla con il più illustre degli studiosi verdiani «la tristezza che gli è sottesa è quella di tutto un popolo, non di un individuale eroe o eroina. II suo ampio fluttuare, l'impressione di mille voci è qualcosa d'inerente alla melodia stessa, anche a cantarla a solo, o a suonarla su uno strumento». Eppure delle sue quattro quartine le prime due – cioè la metà – sono intonate. sottovoce, in ottava, e così i due ultimi versi, e la successiva «coda»; accordale è solo l'esplosione «fortissimo» nel tono della dominante, sul primo verso della terza quartina ("arpa d'or dei fatidici vati") e poi sul terzo: «colpo di genio», questo, osserva lo stesso studioso, in virtù del quale abbiamo l'impressione d'un balzo verso il registro acuto, più alto di quanto le note non definiscano.
È il momento di stasi, nel cuore dell'opera. Il popolo che la vicen-

da ha messo in moto, e scosso e percosso, siede ora a ricordare. a guardarsi dentro e la realtà vissuta e quella sperata, il lamento e la preghiera, accettano di adunarsi ad un passo comune e costante, pacato e virile: secondo pulsazioni dichiaratamente elementari. Come la coscienza d'una collettività che si vuole tale senza riserve. È qui la morale del primo capolavoro di Verdi, e insieme la categoria etica in riferimento alla quale tutto il mondo dei Verdi futuro vorrà misurare i suoi innumerevoli valori. E ricordiamo la predestinazione. Fu cadendogli lo sguardo sul primo verso di questo coro, l'abbiamo visto, che Verdi fu colto dalla tentazione di diventare Verdi.

Naturalmente, fuori del *Nabucco* "Va', pensiero sull'ali dorate", dato e assolutamente non concesso che sarebbe potuto nascere come pezzo autonomo, non avrebbe il significato che ha, di espansione lirica repleta di dramma. Il che ci mette fortemente in sospetto contro la tendenza, diffusissima, a scorgere in quest'opera non tanto un'opera quanto una sequenza di quattro situazioni distinte, ciascuna valida per sé e «difatti» provvista ciascuna di un titolo. In verità il *Nabucco* è indubbiamente un dramma seguito e coerentissimo: anche se la sua molla non è certo quella, relativamente poco rilevante, dell'ennesimo caso Romeo-Giulietta (il che non impedisce alla breve ma incantevole parte di Fenena – in pratica, un intervento nel citato Terzettino della parte prima, e un'aria dell'ultima, quando è tratta a morte – di abbozzare il ritratto di una fragile creatura femminile, tuttavia intrepida). A muovere il dramma ci sono comunque due personaggi, certo meno caratterizzati di un Rigoletto o di una Violetta, ma non per questo riducibili a tipi: Nabucco e Abigaille.

Nabucco ha certamente una sua vicenda: dall'ambizione alla caduta nella follia a cui il Dio d'Israele lo condanna, e di lì alla conversione; il tutto attraversato dall'ansia per le sorti della figlia. E questa vicenda non ripete il suo interesse semplicemente, né principalmente, dal fatto tuttavia innegabile che la musica vi mette in campo numerose locuzioni che fruttificheranno ampiamente nel Verdi futuro, quanto dalla pietà, più propriamente cristiana cioè neo anzi veterotestamentaria, con cui Verdi ci presenta la degradazione del personaggio e il suo anelito a sortirne; il che non manca di punti di contatto, come Arruga notò parecchi anni fa, col *Saul* di Alfieri.

Ancora più importante Abigaille: personaggio per vari aspetti alquanto nuovo. Abigaille ama Ismaele ma invano, e questo scatena la sua gelosia verso Fenena; più tardi, scoperta la sua identità di schiava insorgerà contro Nabucco, e tenterà duello che oggi si chiamerebbe il

suo colpo di stato finché convertitosi Nabucco al Dio d'Israele, sarà uccisa dai rimorsi, ma pur invocando il perdono. Ora tutto questo è seguito da Verdi con sensibilità notevolissi ma, in certi punti capillare: come nella sua aria della parte seconda dove, nell'andante, sono istantanei ma indubitabili abbandoni amorosi che impediscono allo spettatore di identificarla senz'altro come il «vilain». La sua novità rispetto a Donizetti (e a fortiori a Bellini), e invece imparentata con alcune trovate di Mercadante, sta in violenze vocali, spesso assai spinte. Già la sua sarcastica prima entrata, sul registro basso, è parecchio eloquente; e tipici saranno in questo senso i frequentissimi salti d'ottava dall'alto in basso, tanto frequenti da fungere quasi da Leitmotiv. E nei momenti di ripiegamento amoroso intona vocalizzi di tipo belcantistico: ma altrove, cioè quasi sempre, le sue colorature sono esplosioni iraconde. Così soprattutto nel grande concertato della parte prima, dove con maestria assoluta Verdi fa spiccare di tra l'intrico delle voci la vocalità di lei e quella di Nabucco tra loro diverse ma soprattutto diverse da quelle di tutti gli altri. e così ci indirizza a identificare due «personaggi».

Abigaille fu alla Scala, come sappiamo, la Strepponi e questo ci stupisce perché la Strepponi era voce delicata – aveva debuttato nell'*Elisir d'amore*, opera rimasta tra le sue favorite – e immaginarla in questo decisissimo preannuncio del soprano drammatico d'agilità ci riesce davvero difficile. Difatti la critica la trattò maluccio (vero è che anche a prescindere da quanto sopra la sua voce era già in decadenza); e per una ragione o per l'altra, sta di fatto che la sua aria finale fu soppressa dopo la prima sera (ma il fatto che rimase soppressa, a quanto pare, per tutto il secolo e oltre, fa pensare che la ragione fosse «altra»).
Ci si è domandato come mai Verdi potesse commettere un tale errore: di immaginare una tale parte per colei. Si è ipotizzato così, da Budden e poi da altri, che così non fosse: nella stessa stagione, infatti, era scritturata anche Sofia Loewe, forse Verdi pensò a lei, e la Strepponi fu un ripiego dell'ultim'ora. Poco importa. La Strepponi ebbe poi, oltre ad altri dispiaceri, miglior fortuna nella vita. E anche Abigaille.

Mesopotamia, Tavoletta in argilla

Luigi Baldacci

Alle radici del genio

Fa uno strano effetto incontrare Temistocle Solera in un racconto di Leonardo Sciascia. È quanto accade nei *Pugnalatori*. Trattandosi di una storia vera – una tenebrosa congiura eversiva d'ispirazione borbonica in una Palermo appena ammessa al regno di Vittorio Emanuele II – il Solera deve essere entrato in scena di sua iniziativa, evocato dai fatti, senza che probabilmente Sciascia lo abbia riconosciuto. Sul "Giornale Officiale" del 15 gennaio 1863 si leggeva appunto quanto segue: «Il Questore, trovandosi in compagnia dell'Ispettore di Questura signor cavaliere Temistocle Solera per oggetti di servizio, fatto conscio del caso, si metteva immediatamente sulle tracce dell'assassino». Era avvenuto un altro ferimento, ad opera degli oscuri pugnalatori, e il Solera era stato quasi testimone oculare. Bisognava riaprire il fascicolo che aveva indotto Guido Giacosa, Sostituto Procuratore del Re, a mandare in Corte d'Assise un buon numero d'imputati; ma evidentemente non erano tutti e forse non erano quelli giusti.
Guido Giacosa, Temistocle Solera: la storia della librettistica italiana s'intreccia a questo episodio di terrorismo e infatti Guido fu il padre di Giuseppe che, oltre ad essere scrittore e uomo di teatro in proprio, avrebbe abbinato il proprio nome a quello di Illica in alcuni libretti di Puccini. Nel '63 Solera non poteva dirsi vecchio: era nato a Ferrara nel 1815 e pertanto aveva quarantotto anni. Ma aveva ormai cambiato mestiere. La grande svolta nella sua vita, più che avventurosa, romanzesca, era avvenuta nel 1845, quando stava lavorando al libretto dell'*Attila*. Accetta l'allettante offerta di dirigere il Teatro Reale di Madrid e pianta in tronco l'opera di Verdi. In Spagna gli si apre una carriera luminosa, e di direttore artistico e di play-boy. Diventa addirittura amico della Regina: e gli sarebbe dovuto bastare. Invece, anziché far dimenticare a Verdi la sua mala azione, quando esce il libretto di *Attila*, fortunosamente portato a termine dal compiacentissimo Piave, Solera si adonta in una lettera di amaro sarcasmo inviata al Maestro, lo giudica una parodia. La misura è colma e i ponti con Verdi saranno rotti per sempre. Quando, tornato in Italia, si rimette a

fare il librettista, le occasioni della sua prima gioventù sono sfumate. Entra nella diplomazia segreta, si sposta dall'Egitto a Parigi tra esperienze miste di poliziotto e uomo d'affari. Morirà a Milano, povero, nel 1878.
Ma il Solera, prima di essere librettista e poi favorito di Isabella II e poi ancora organizzatore di potere poliziesco, era stato musicista; e la stessa sorte toccò più tardi ad Angelo Zanardini, mediocre compositore e in seguito librettista pessimo; tuttavia se non come compositori, certo come librettisti, sia Solera che Zanardini, lasciarono in qualche modo un'orma nel proprio tempo. Come musicista, alcuni successi del Solera, appartengono agli anni della prima collaborazione con Verdi: la cantata *La melodia*, le opere *Ildegonda, Il contadino d'Agliate*. Giovanissimo, aveva anche esordito come poeta in proprio. Si potrebbe dire che, da vero dilettante, sapeva far tutto e tutto male. Una traccia occulta di questa sua attività di operista si riflette proprio nell'*Attila*, nell'originale di Zacharias Werner, la protagonista si chiama appunto Ildegonda, ma Solera, per non far ombra all'Ildegonda sua, mutò quel nome in Odabella.
La collaborazione con Verdi comincia al tempo dell'*Oberto*. C'è in proposito la narrazione di Folchetto in appendice al *Giuseppe Verdi. Vita Aneddotica* di Arthur Pougin. E per quanto si convenga che il testo di Folchetto sia da usare con estrema cautela per tutte quelle informazioni di tempi e di fatti che si attribuiscono a Verdi – tramite il signor Giulio Ricordi che avrebbe fatto tesoro di tali notizie autobiografiche – i materiali offerti valgono almeno un'analisi. Un certo maestro Masini, bene impressionato dal talento di Verdi che aveva diretto, in situazione di emergenza, la *Creazione* di Haydn al Teatro Filodrammatico, gli consegnò un libretto da musicare per lo stesso teatro, un libretto appunto, «che poi in parte modificato da Solera, diventò l'*Oberto conte di San Bonifacio*». Il libretto primitivo di Antonio Piazza, doveva intitolarsi Rochester e molto più tardi Verdi lo ricorderà col titolo di Lord Hamilton. Si è discusso molto in proposito. Resta il fatto che l'entrata in scena del Solera coincise col determinante interessamento da parte dell'impresario Merelli al lavoro di Verdi. Si trattò di un'azione di sblocco nei confronti dell'*impasse* librettistica dalla quale il giovane Maestro non riusciva a cavare le gambe: ma occorre anche dire che fu qualcosa di più che un intervento meccanico: Solera colse, certamente per ispirazione celeste, quello che sarebbe stato il nucleo fondamentale della drammaturgia verdiana: il rapporto tra il padre e i figli.

E se il Piave sarà il vero collaboratore di Verdi, sul piano concreto della «parola scenica», Solera resta il suo primo ispiratore, colui che tocca, inavvertitamente, la corda che più a lungo doveva risonare nel teatro verdiano. *Oberto* è il primo dramma, nella storia di Verdi, che inventa la formula contro il padre, una struttura profonda alla quale Verdi sarebbe tornato appunto con *Nabucco*, dopo la parentesi di *Un giorno di regno*. *Nabucco* riprende il discorso appena iniziato con l'*Oberto*, ma con una coscienza ormai matura, tanto che Verdi concluderà nelle dichiarazioni autobiografiche raccolte da Folchetto. «Con quest'opera si può dire veramente che ebbe principio la mia carriera artistica».

Con tutto ciò il racconto di Folchetto – riferito in prima persona, come se fosse Verdi stesso a parlare – accentua, nella vicenda di Nabucco, gli elementi fatalistici e leggendari, anziché la volontà di Verdi. Questi, scoraggiato dal far musica, prostrato dalle sventure familiari, una sera d'inverno del 1840-41, incontra Merelli, il quale, parlando del più e del meno, si lagna con lui che Nicolai non volesse musicare uno splendido libretto del Solera. Verdi, cortesemente, mette a disposizione di Merelli un altro libretto che avrebbe dovuto musicare lui, *Il Proscritto*, e che non gli aveva ispirato neppure una nota. Merelli lo ringrazia, ma ha in mente un'altra idea. Invita Verdi a leggere il libretto rifiutato dal Nicolai, *Nabucco*. Verdi resiste. Merelli insiste. Alla fine Verdi si mette in tasca il manoscritto:

«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 sapere come, i miei occhi fissano la pagina che stava a me innanzi, e mi si affaccia questo verso "Va', pensiero, sull'ali dorate". Scorro i versi seguenti e ne ricevo una grande impressione, tanto più che erano quasi una parafrasi della Bibbia, nella cui lettura mi dilettavo sempre». A questo punto il gioco era fatto. Ma si capisce che la testimonianza di Verdi-Folchetto non regge qui all'analisi critica. Siamo alla mitologia e non alla storia.

Si comincia invece a entrare nella storia quando Verdi – seguiamo sempre Folchetto – decide di avanzare le sue pretese nei confronti del librettista-musicista che proprio in quel giro di tempo, tra il 40 e il 41, riusciva a far rappresentare due opere sue: un collega, pertanto, che in più scriveva versi, e non un amanuense cosa sarà più tardi il Piave: «Ricordo una scena comica ch'ebbi con Solera poco tempo prima:

nel terzo atto esso aveva fatto un duettino amoroso tra Fenena ed Ismaele: a me non piaceva perché raffreddava l'azione e mi sembrava togliesse un po' alla grandiosità biblica... gli suggerii allora di fare una profezia per il profeta Zaccaria».
Solera resiste. Verdi chiude la camera a chiave e gli dice che non lo avrebbe fatto uscire se non avesse scritto quella scena. Solera s'infuria: poi si rabbonisce e Bibbia alla mano, in un quarto d'ora «la profezia era scritta».
Anche qui verità e leggenda si fondono insieme in flagrante contraddizione. Ma la verità ha uno spicco singolare. Il Solera non concepiva un'opera nella quale il tenore (Ismaele) fosse così duramente sacrificato. Non ha un'aria di sortita; nel primo atto sta per cantare un duetto con Fenena, ma non riesce ad andare al di là del recitativo, e infatti l'intervento di Abigaille trasforma quell'eventuale duetto in terzetto. Altre occasioni di farsi sentire a Ismaele non restano. Ma Verdi taglia il filo di quell'amorazzo melodrammatico, che certamente avrebbe avuto una ripresa, uno sviluppo in Rossini: dal punto di vista drammaturgico *Nabucco* è un *Mosè* che ha varcato la linea del fuoco del romanticismo. E Massimo Mila, a proposito della profezia di Zaccaria, avanza un'ipotesi che mi sembra una certezza: «A meno che le immagini siano fornite testualmente dalla Bibbia (e il libro di Geremia non ne fornisce che qualche suggerimento abbastanza pallido), è difficile che un poeta, anche melodrammatico, arrivi a tali estremi di colore, se non c'è sotto una volontà musicale: in questo caso il lampeggiamento sinistro (e un po' dozzinale) delle quaranta biscrome degli archi, e sopratutto l'acciaccatura ostinata di oboi e corni (il gufo!) sopra la lugubre discesa cromatica di violini e fagotti in da maggiore». Si può concludere che col *Nabucco* Verdi è già, oltre che musicista, drammaturgo, sia per la chiarezza della prospettiva ideologica, sia per la collaborazione col librettista. *Nabucco* invera, per la seconda volta, dopo l'*Oberto*, il tema paterno: sia pure in modo alquanto atipico rispetto al rapporto diretto e lineare dell'*Oberto*, che sarà poi di altri drammi verdiani, compreso *Rigoletto*. E l'atipicità sta appunto in questo: che, nonostante l'intuizione di fondo consista nel contrasto tra le ambizioni scellerate di una supposta figlia e l'autorità di un padre, Verdi è stato coinvolto nel carattere corale del dramma di popolo e ciò fa sì che si respinga in secondo piano quello dei personaggi (il che non avviene affatto coi *Lombardi alla prima Crociata*). Già abbiamo parlato del taglio brusco imposto alla vicenda amorosa fra Fenena e Ismaele; ma c'è una spia anche più interessante; fin dalle

repliche scaligere del '42 Verdi eliminò il ritorno in scena di Abigaille morente alla fine della quarta parte, onde accentuare la coralità dell'insieme. Aveva capito insomma che la vera novità del *Nabucco* era nel primo atto e, più che nella coralità pura e semplice, nella drammaticità di scrittura delle parti corali. Forse avrebbe voluto che tutta l'opera assumesse quella tinta; ma dovette fatalmente sottostare a un compromesso. Lo stesso "Va', pensiero" è una pagina statica: il coro canta, non agisce come nel primo atto.

Già abbiamo accennato a Rossini; *Nabucco* è si, come ha dimostrato Petrobelli, un'opera esemplata sul *Mosè* fino alla possibilità di minuti raffronti, ma aggiungiamo, con implicita una tensione tutta verdiana a tradire e non già a replicare il modello, eliminando ogni autonomia vocalistica e decorativa. Questa tensione, che è pure il segno della novità di Verdi, doveva però fare i conti con un libretto che in sostanza, e nonostante gli aggiustamenti ottenuti a forza, era stato consegnato bell'e fatto. L'organismo musicale di Verdi funziona nella misura in cui funziona l'organismo poetico e drammatico del Solera che, nel complesso, non è una cattiva cosa. Il poeta vi è sempre dignitoso, non raramente efficace, come nella profezia del terzo atto. È aggiornato: vale a dire che ha letto Manzoni e si è opportunamente dimenticato di Metastasio.

Per *Nabucco* Solera aveva fatto ricorso al gran serbatoio della librettistica italiana: il teatro contemporaneo francese. In questo caso si trattava di un dramma del 1836, firmato da una coppia oggi oscurissima – Bourgeois e Cornu – ma accolto allora dal favore popolare, tanto che era servito alla Scala nel '38, come canovaccio per un 'ballo storico' di Antonio Cortesi. La prima stampa del libretto – Milano, Per Gaspare Truffi, MDCCCXLII – s'intitolava *Nabucodonosor* e recava sul frontespizio il nome del Solera, ma non quello di Verdi che appariva solo in calce all'elenco dei personaggi con la corrispettiva distribuzione. Prima di quella fatidica serata del 9 marzo 1842 il nome di Verdi non fa ancora richiamo. Apparirà per la prima volta in frontespizio nel libretto dei *Lombardi*; ma c'era già stato appunto il *Nabucco* a consacrare Verdi – vivo e attivo ancora Donizetti – come l'uomo di punta del teatro musicale italiano.

Mesopotamia, Testa reale

Esteban Buch

Un elettroshock per Nabucco

Questo Nabucco è veramente un uomo strano. Certamente nevrotico e megalomane, vive al contempo le disgrazie di re Lear e le angosce degne di un papa attirato dalla Mecca. Ripudia il Dio del suo popolo solo perché è indignato dal tradimento del suo Gran Sacerdote, in altre parole come un nietzscheano puro che non fa differenza tra il piano trascendentale e il potere secolare della Chiesa. Nel frattempo combatte una guerra di distruzione contro un popolo che odia con tutta l'anima, pur rivolgendosi continuamente al Dio di questo stesso popolo, che, nel fondo del cuore, capisce fin dall'inizio, essere il solo vero. Questo dialogo a senso unico, non è in verità così intimo, come è suggerito dal coro degli Ebrei che, nella prima scena, descrive l'aggressore che con il gladio in mano urla come un forsennato: «Il Dio d'Israello si cela per tema!». In seguito Nabucco deduce che la sua vittoria è la prova che il Dio di cui si parla è morto sul campo di battaglia e ne conclude che, evidentemente, il posto dell'Onnipotente è ormai libero e si proclama Dio: «V'è un sol Nume... il vostro Re!». Di fronte ai due Gran Sacerdoti scandalizzati, che si trovano improvvisamente nella posizione, come dire, di alleati oggettivi, di fronte allo stupore della figlia Fenena che, grazie all'amore, ha già capito da che parte tira il vento dell'eternità, Nabucco accelera e raggiunge l'onnipotenza: «Giù!... Prostrati! / Non son più re, son Dio!». Errore: avrebbe fatto meglio a cumulare i due titoli, perché, perdendo il secondo, li perderà entrambi.

A questo punto, per provargli che non è morto, mentre lui, Nabucco, non è che un povero pazzo orgoglioso, interviene Dio in persona. Lo scatenarsi di un fulmine che dall'aldilà gli toglie dal capo la corona non è, seppur nel suo linguaggio rudimentale, che il messaggio divino. La cosa più curiosa di questo passaggio alla fine del secondo atto, è che Verdi ha scelto di non permettere a Nabucco di mettersi la corona sulla testa, ma di farla cadere con una di quelle discese cro-

matiche di cui, in caso di panico, il compositore ha il segreto. Questo gesto tecnico implica il collassare uno nell'altro di due momenti drammaticamente distinti: l'incoronazione blasfema e la punizione divina, privando così l'opera, in un colpo solo, di ciò che avrebbe costituito il suo apice drammaturgico: la messa in scena di un Re che si crede Dio. Forse, dal punto di vista visivo, è un peccato, ma da un punto di vista metafisico è proprio il nodo focale dell'opera: l'idea, cioè, che questo spettacolo, per quanto sia desiderabile o derisorio, molto semplicemente non può essere. Senza alcuna transizione, il libretto dice: «la follia appare in tutti i suoi lineamenti». Questa indicazione fa riflettere, appunto perché, se la follia fosse consistita nel credersi Dio, il fulmine avrebbe dovuto piuttosto riportare alla ragione il re. In ogni caso la terapia divina è un elettrochoc ante litteram. A meno che la "forza sovrannaturale" in questione non provenga dalla coscienza dell'interessato, e cioè da quello che viene talvolta definito il Superego. Ed è per questo motivo che Nabucco diventa simpatico, cioè debole: «Ah, perché sul ciglio / Una lagrima spuntò?». Quest'attimo di sconforto morale, arricchito dalla perdita di punti fermi, che rivela, forse, dei sintomi di depressione, e durato per un attimo, permette ad Abigaille di strappargli l'ordine di sterminare gli Ebrei. Ecco cosa si può, talvolta, ottenere da un despota triste. «M'ange un pensier» mormora Nabucco, che esita prima di firmare: ma il vago e passeggero scrupolo di fronte alla Soluzione Finale è al contempo tenue e cruciale, perché prelude al momento in cui egli ritorna alla ragione, che si risveglia solo quando si rende conto che sua figlia, in quanto ebrea, è direttamente minacciata.

Tutto ciò non presenta troppe difficoltà se si parte dalla *doxa* giudeo-cristiana che vuole che Jehova sia contemporaneamente il solo Dio buono e il solo che esiste, mentre Baal accumula due difetti: quello di essere contemporaneamente cattivo e di non esistere. Da questo punto di vista Nabucodonosor è sempre uno strumento nelle mani di Jehova, quindi, per compiere la Sua volontà, non c'è alcun bisogno che l'interessato ne sia al corrente: «Io ho fatto la terra – ed è Jehova che parla di nuovo per bocca del profeta Geremia – l'uomo e gli animali che sono sulla terra, con grande potenza e con braccio potente e li dò a chi mi piace. / Ora ho consegnato tutte quelle regioni in potere di Nabucodonosor re di Babilonia, mio servo; a lui ho consegnato perfino le bestie selvatiche perché lo servano. / Tutte le nazioni saranno soggette a lui, a suo figlio e al nipote, finché anche per

il suo paese non verrà il momento. Allora molte nazioni e re potenti lo assoggetteranno./ La nazione o il regno che non si assoggetterà a lui, Nabucodonosor, re di Babilonia, e che non sottoporrà il collo al giogo del re di Babilonia, io li punirò con la spada, la fame e la peste, dice il Signore, finché non li avrò consegnati in suo potere.» (*Geremia* XXVII: 5-8). Quando si parla della crudeltà di Dio nell'Antico Testamento, si dovrebbero aggiungere, all'elenco dei Suoi sintomi, i danni psichici che procura nei cattivi manipolati all'unico scopo di castigare i buoni. Si tratta, di fatto, di una struttura che non può non rendere completamente pazzo il povero Nabucco: quando egli riduce gli Ebrei in schiavitù lo fa, infatti, perché non siano ridotti in schiavitù; quando massacra gli Ebrei, lo fa per salvarli. Ecco la lezione che l'opera di Verdi assume perfettamente, nel mettere al centro lo spettacolo di un uomo – e si cita qui un'altra possibile interpretazione del suo sogno – braccato dalla sua ragione. Letto in quest'ottica, si capisce ora bene il comportamento del re, che sceglie l'unica via d'uscita che gli resta in questa situazione, e cioè la conversione. Quella conversione che certamente cercava fin dall'inizio e fino alla grandezza assoluta del suo ultimo assolo: «Torna Israello, / Torna alle gioie - del patrio suol! / Sorga al tuo Nume – tempio novello. / Ei solo è grande, – è forte Ei sol». La strana traiettoria di questo sovrano che si prosterna davanti al Dio di coloro che ha sconfitto, non è senza precedenti nell'Antico Testamento: «Il re comandò che Daniele fosse tirato fuori dalla fossa. [...] / Quindi, per ordine del re, fatti venire quegli uomini che avevano accusato Daniele, furono gettati nella fossa [...] i leoni furono loro addosso e stritolarono tutte le loro ossa. / Allora il re Dario scrisse [...] / In tutto l'impero a me soggetto si onori e si tema il Dio di Daniele, perché egli è il Dio vivente, che dura in eterno; [...] / egli ha liberato Daniele dalle fauci dei leoni.» (*Daniele*, XIV: 24-28). Ma questa conversione è allo stesso tempo abbastanza legata a quella di San Paolo, effetti speciali compresi. In ogni caso Nabucco è proiettato oltre lo spazio simbolico dell'Antico Testamento, poiché la conversione stessa si espone e si cala nelle mani dei suoi veri maestri, dei suoi veri creatori e dunque dei suoi veri dèi, una squadra di allegri cattolici ferrati di teatro e di musica nel cuore stesso dell'Ottocento italiano. Un mondo in cui, malgrado tutti gli atei, tutti gli infedeli e tutti i blasfemi, Dio resta una premessa e l'opera lirica uno dei luoghi in cui la sua cupa grandezza assume una forma drammaturgica accessibile a tutti. E il grande merito di Giuseppe Verdi è quello di averne

Mesopotamia, Targa di buon auspicio

tratte tutte le conseguenze espressive, grazie a ciò che si può definire, come lo si fa per i Giardini Pensili di Nabucodonosor, la sua notevole padronanza tecnica nel gestire i flussi emotivi di cui il personaggio centrale è al contempo depositario e operatore.

In quanto fulcro dell'azione, egli è molto solo. Si sono viste talvolta, nei cori verdiani di quest'epoca, le premesse dell'apparizione del popolo in qualità di attore a parte intera, apparizione che corrisponde all'ascesa della consapevolezza di una cittadinanza intesa nel senso moderno e democratico. Nel *Nabucco* tuttavia queste premesse non si traducono in insiemi cui si possa attribuire un vero e proprio ruolo di motore dell'azione, essi hanno piuttosto la missione di agire e commentare le iniziative individuali dei personaggi. Detto questo ci sono ben due momenti in cui qualcosa di quest'ordine accade, anche se nessuno degli episodi è veramente glorioso per quanto riguarda la chiaroveggenza della massa. Il primo è la scena che oppone, nel secondo atto, i Leviti a Ismaele, in cui la reazione del gruppo sigla, temporaneamente, la sorte del personaggio: «Maledetto del Signor!» risponde il coro all'eroe che tenta di mobilitarli attorno al loro capo, il Gran Sacerdote. Ma l'intervento di Anna, la sorella di Zaccaria, che spiega che si deve perdonarlo perché ha salvato un'ebrea, annulla immediatamente le conseguenze di questa azione, che è peraltro una semplice espressione d'obbedienza al leader. Il secondo episodio, certamente il più importante, è il "Va', Pensiero", in cui il coro che rappresenta il popolo ebreo prende un'iniziativa importantissima, l'iniziativa cioè di non prendere nessuna iniziativa. Vediamo cosa succede: gli Ebrei prigionieri cantano, all'unisono, uno tra i cori più laceranti che esistano, liberando così, nell'impossibilità di liberare i loro corpi, il loro animo. Evasione mentale del prigioniero, godimento dell'oggetto immaginario, il pensiero accarezza ciò che la mano non può toccare, e ciò che accarezza è il corpo della patria, il corpo fisico della patria: «Va', ti posa sui clivi, sui colli...». È così che, grazie al combustibile che formano le immagini del ricordo, dal fondo di ogni cella del mondo, i prigionieri fanno all'amore con le loro spose e le loro amanti – e anche questa è una tecnica. La perfezione di questo coro è quella degli amori immaginari con un essere amato assente. Detto questo, chiunque gioisca pensando a qualcun altro assente, sa bene, a meno che non sia in uno stato di allucinazione psicotica, che l'oggetto resta, irrimediabilmente, altrove, e che reale è solo il desiderio che lo ispira. Ma non è sempre facile rassegnarsi. Lo dice la seconda parte

del coro, e per dirlo le quattro voci abbandonano l'unisono e tornano ad essere vere sezioni di coro d'opera; è qui che intervengono le trombe in fortissimo, la cui violenza può apparire incongrua, soprattutto mentre si parla del silenzio: «Arpa d'or dei fatidici vati, / Perché muta dal salice pendi?» Il pensiero, da solo, non basta. Occorre una parola, meglio, un canto, che trasformando il passato in suoni, porti il lamento verso il regime estetico che solo permette di sopportare le sofferenze dell'esilio e della prigionia. Il profeta Zaccaria insorge contro tutto questo: «Oh chi piange? Di femmine imbelli chi solleva lamenti all'Eterno?» Basta piangere sull'oggetto perduto, dice in sostanza il profeta, è giunta l'ora di passare all'azione per ritrovarlo. Ci si può divertire a scoprire che ciò implica una condanna contro il canto corale visto come musicoterapia comunitaria, che per forza di cose è a sua volta espressa col canto. In ogni caso la validità dell'argomento anti-corale è confermato dal ritorno del coro, «Sì, fia rotta l'indegna catena», una pratica rallegrante e dilatoria per ritardare ancora il momento di spezzarle, queste indegne catene. Fatto salvo che in questo momento Zaccaria non fa che rispondere, lui stesso, al desiderio del coro, diventando così ipso facto "il fatidico vate" in questione. La cosa più straordinaria è che quello che il profeta propone agli Ebrei in cambio dei loro ricordi patriottico ed erotici non è che il godimento, ancora più intenso, di un cataclisma vieppiù immaginario, un cataclisma di là da venire piuttosto che passato, e cioè la distruzione di Babilonia da parte degli Ebrei; distruzione che non avrà mai luogo, almeno in quest'opera. Solo allora tutto sarà assenza di suono, di canto, e quindi di dolore: «Un silenzio fatal regnerà!» In nome di Dio, naturalmente, perché, come avviene in ogni profezia, Dio non dice mai niente, ma fa parlare tutti al posto suo. Come ha mostrato Roger Parker, esistono parecchie continuità motiviche fra "Va', pensiero" e l'assolo di Zaccaria che lo segue, continuità che sono al contempo delle rielaborazioni e quindi delle contro-argomentazioni, al punto che, secondo lui: «"Va', pensiero" si definisce essenzialmente attraverso una serie di assenze». In effetti il "Va', pensiero" termina proprio su una corona seguita da una pausa, ma le parole di Zaccaria che seguono e, più ancora, la reazione del coro, cioè il personaggio collettivo degli Ebrei che reagiscono alla profezia, modificano l'impatto del primo coro, al punto da terminare in una negazione radicale di quella che era stata la posizione iniziale del popolo. Peter Stamatov ha rilevato, per capire l'emergere di un «attivismo interpretativo» a favore delle letture politiche dell'opera di Verdi, il carattere modulare

delle strutture drammatiche, e il fatto che l'opera verdiana, malgrado tutto il talento mostrato dal compositore per trasgredire questo principio, resta essenzialmente una serie di scene separate da intervalli che favoriscono gli interventi del pubblico e anche il fatto che il suono è spesso molto forte e garantisce così l'impatto emozionale dell'opera. Il fatto è che Verdi sapeva fare il suo mestiere. In ogni caso, è proprio perché il "Va', pensiero" ha un inizio e una fine, che è stato possibile isolarlo per regalargli una vita sociale e politica autonoma; ed è anche perché esso dispiega tutta la gamma dinamica ed emozionale, dal sognante e introspettivo pianissimo, fino al fortissimo del coro rafforzato dalla protesi degli ottoni, che è parso, talvolta, potesse riassumere l'esperienza di un intero popolo.

Mesopotamia, Piatto in ceramica

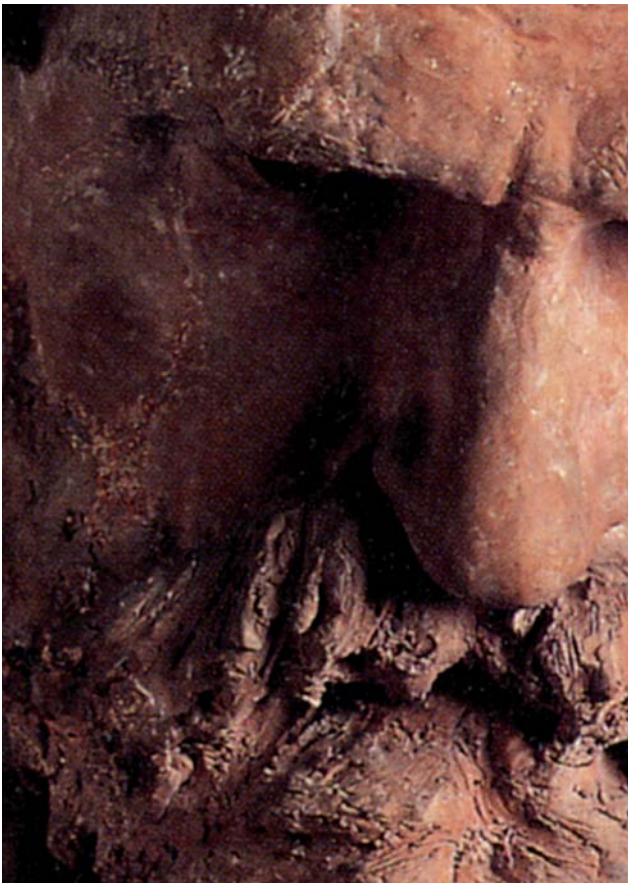
Piero Mioli

Discografia

Se è vero che la discografia di un'opera si modella sulla fortuna teatrale della stessa, nella sua scarsità quantitativa la discografia di *Nabucco* dimostra che l'opera non è un numero stabile del repertorio lirico, nonostante l'immensa popolarità del coro famoso. Il 20 dicembre 1949 andò in scena al San Carlo di Napoli un *Nabucco* che una trentina e passa d'anni dopo la Fonit Cetra ha saggiamente riversato in disco. Protagonista era il titanico Gino Bechi, baritono dalla voce eccellente, dal timbro marcato e personale, dall'interpretazione vigorosa, ancorché non molto incline a rappresentare personaggi complessi come Nabucco. E deuteragonista era Maria Callas, ufficialmente non impegnata dal disco in questa parte: il colore scuro e nobile della voce, la grinta degli attacchi, la possanza del registro grave, l'incessante partecipazione emotiva fanno della sua Abigaílle un fenomeno unico, appena esemplato dallo scherno di "Che son io qui?... Peggior che schiava", dalla ferocia di "Colei, che il solo mio ben contende", dallo straniante finale, immediatamente facilitato dall'esperienza catartica di chi fu Norma tante fortunate volte.
Dopo un'edizione ufficiale del 1951 dove accanto al protagonista Paolo Silveri emergeva la teatralitità di Caterina Mancini, quasi tre lustri dovevano passare prima che l'opera salisse ancora agli onori del disco. Intanto il panorama vocale era irrimediabilmente mutato. La Decca non poteva più contare sull'aurea Anita Cerquetti – presente comunque in una selezione curata dalla Longanesi – né sul bronzeo Ettore Bastianini – e accostò la giovanissima Elena Suliotis a un veterano come Tito Gobbi. Da decenni Gobbi cantava Verdi, ma siccome l'acuta intelligenza espressiva lo portava a preferire le parti protagonistiche, l'approccio con questo protagonista era pur sempre necessario e fatale. Fu grazie all'indelebile, naturale, forte marchio timbrico, e a un'analisi psicologica degna del teatro di prosa che l'antico Simone, Jago, Falstaff riuscì a disegnare il massimo Nabucco del disco: donde la minaccia di "Fremin gl'insani", l'aggressività di "Mio furor non più costretto", l'ira di "Chi mi toglie il regio scettro?", lo scatto nar-

rativo di "Son pur queste mie membra!", l'afflato epico di "Dio di Giuda". D'origine teatrale, gagliardamente teatrale è la registrazione del *Nabucco* che nel 1966 inaugurò la stagione della Scala, guidato in orchestra da un direttore operistico come Gianandrea Gavazzeni e in palcoscenico da un protagonista come Giangiacomo Guelfi. Di cui, scena a parte, si ricorderanno i suoni magnificamente ampi e pastosi di "Tremin gl'insani", l'interpretazione incredibilmente analitica assegnata al finale secondo – con quell'arte grande che rende espressiva anche un'acciaccatura –, la regale fierezza che nel duettone del terzo atto s'accompagna al più arcano dei vaneggiamenti, la varietà degli accenti che coloriscono la scena e aria del quarto atto.
Nel 1978, per la Emi, un appassionato direttore verdiano come Riccardo Muti incise *Nabucco* con Matteo Manuguerra. Renata Scotto, Nicolai Ghiaurov, Veriano Luchetti, Elena Obraztsova, l'Ambrosian Opera Chorus e la Philharmonia Orchestra. Notevole la prova del basso, il cui timbro leggendario produsse cantabili magnifici, ad esempio rispettando perfettamente le indicazioni di Grandioso e di Dolce che si trovano nella cavatina, e comunque anche nei recitativi e negli ariosi. E notevolissimo il contributo di Muti. Encomiabile per la devozione alla causa del melodramma italiano, Muti si rivela interprete verdiano di alto livello anche nella realtà dì una lettura che riunisce mille eccellenti particolari sotto l'egida di una visione unitaria e infallibile. Rispettando pienamente le indicazioni della partitura, il direttore sembra ispirarsi a un gusto più vocale che strumentale della voce esibendo l'articolazione recitativa, la sospensione ariosa, l'impulso cabalettistico, insomma la varietà teatrale. Ecco allora, nella sinfonia, la maestosità dell'inizio, l'andamento vocale dell'Andantino, la vorticosità ritmica del resto. Dopo, si possono segnalare le sferzate orchestrali che accompagnano la cabaletta del basso, la discorsività dell'introduzione al terzetto, il vortice inaspettato del finale primo, le semicrome puntate dall'orchestra che sembrano imitare il pianto allorquando il soprano canta «Piangeva all'altrui pianto», il ripristino dell'Allegro nel momento della follia del baritono. Il grande coro, infine, è reso con un senso della poesia che diventa libertà fantastica; il fortissimo di "arpa d'oro", per esempio, è anticipato dalla terza alla prima battuta; e certo colore scuro che spesso appesantisce l'esecuzione cede il posto a un dolcissimo colore chiaro che è davvero capace di rendere il significato suggestivo del testo. come se la nostalgia declinasse ogni responsabilità contingente e accettasse soltanto la definizione e la qualifica del canto puro.

Molto più recente l'edizione proposta dalla Deutsche Grammophon, che nel 1983 affidò a Giuseppe Sinopoli i ragguardevoli complessi strumentali e corali della Deutsche Oper di Berlino e le voci di Piero Cappuccilli, Ghena Dimitrova, Evgenij Nesterenko, Lucia Valentini Terrani. Autentico baritono verdiano, Cappuccilli sale sopra il pentagramma con liquida facilità e affronta i cantabili con sensibilità per le legature e i portamenti, per i contrasti dinamici e l'omogeneità dell'emissione. Voce sontuosa, ampia ma non aspra, tecnicamente agguerrita sia nell'emissione che nell'agilità, la Dimitrova sembra quasi risolvere il personaggio d'Abigaille facendo leva sulle qualità vocali, riuscendo perfino a tramutare la voce torrenziale in fonte espressiva. Quanto a Sinopoli l'esito è notevole: il suo è un *Nabucco* opposto a quello di Muti perché giocato sulla potenza, sullo strumentalismo, sulla contrapposizione granitica dei blocchi sonori.
Una semplice menzione per l'altro *Nabucco* diretto da Muti in edizione critica, quello che aprì la Stagione Lirica della Scala nel 1986 e passò poi al video. Superlativo il direttore, come sempre: eccellente il soprano, una Dimitrova controllata e quasi sacrificata, più che notevole il protagonista, Renato Bruson. Dopo il Nabucco epico e drammatico di Gobbi e Guelfi, dopo quello lirico e cantabile di Cappuccilli, Bruson rinviene facilmente una terza via, la sua strada consumata che consiste nel far correre la pregnanza espressiva dei baritoni precedenti e una nuova eleganza vocale ispirata all'antica figura del basso cantante.



Sant'Agata, Villa Verdi, busto di Verdi

Giuseppe Verdi

Cronologia a cura di Gildo Salerno

1813
10 ottobre: Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce alle Roncole, frazione di Busseto, in provincia di Parma; i suoi genitori, Carlo Verdi (1785-1867) e Luigia Uttini (1787-1851), piccoli commercianti, vi gestiscono un'osteria con spaccio di vini e merci di vario genere.

1817
Prime lezioni di musica e cultura generale con Pietro Baistrocchi, organista della locale chiesa di San Michele.

1820
Il padre gli regala una spinetta, che l'accordatore Stefano Cavalletti, l'anno seguente, riparerà gratuitamente, vista la «buona disposizione del giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo strumento».

1823
Sollecitato da don Baistrocchi e Antonio Barezzi, il padre acconsente che Verdi si trasferisca a Busseto per continuare gli studi. In autunno, benché non abbia ancora undici anni, il giovane è iscritto al ginnasio: il gesuita don Pietro Seletti gli impartisce lezioni di italiano, latino, retorica. Conosce Antonio Barezzi, ricco grossista locale (e fornitore dello spaccio di Carlo Verdi), buon dilettante di musica e presidente-mecenate della Filarmonica di Busseto.

1825
Morto don Baistrocchi, Verdi lo sostituisce come organista, lavorando alle Roncole nei giorni di festa. Gli studi umanistici passano in secondo piano, e il giovane riprende quelli musicali con Ferdinando Provesi (1770-1833), maestro di cappella della collegiata di San Bartolomeo e direttore della scuola di musica, nonché della Società Filarmonica municipale di Busseto.

1828
Più che l'allievo, è ormai l'assistente di Provesi. Primi saggi di composizione: tra l'altro, una sinfonia per *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, destinata alla banda di Busseto.

1829
Concorre senza successo al posto di organista nella vicina Soragna. In compenso è sempre più attivo nella vita musicale di Busseto come interprete e compositore: suona spesso l'organo della collegiata in sostituzione di Provesi, ammalato, dirige i concerti della Filarmonica, e sempre per la Filarmonica o per concerti privati scrive una gran quantità di marce, sinfonie, concerti, musica vocale sacra e profana; lavori che disconoscerà in età matura, salvando solo uno *Stabat Mater*.

1831
Maggio: Verdi va a vivere in casa Barezzi, come professore di canto e pianoforte della figlia maggiore Margherita (1814-40); tra i due giovani nasce presto un'intesa sentimentale. È sempre il Barezzi che promuove il trasferimento di Verdi a Milano, per continuare gli studi al conservatorio, e che anticipa la somma necessaria, in attesa che il giovane riceva la borsa di studio quadriennale del Monte di Pietà, disponibile solo dopo un anno di prova.

1832
In giugno, all'esame di ammissione al Conservatorio di Milano, Verdi è respinto per superati limiti di età, per essere cittadino straniero e per l'impostazione pianistica non ortodossa. L'appoggio costante di Barezzi gli consente però di restare a Milano e continuare gli studi privatamente con Vincenzo Lavigna (1776-1836), maestro sostituto alla Scala, che gli impone un duro tirocinio contrappuntistico, congiunto all'analisi di partiture vecchie e nuove, nonché la frequentazione assidua dei teatri.

1834
Introdotto dal Lavigna nell'ambiente musicale e aristocratico milanese, segue le attività della Società Filarmonica, diretta da Pietro Massini. Il caso lo fa debuttare, come maestro al cembalo, nell'esecuzione della *Creazione* di Haydn. A Busseto, in seguito alla morte di Provesi (1833), le autorità ecclesiastiche e comunali si disputano la nomina

del successore (organista della collegiata e al contempo maestro di musica della Scuola Civica); con un colpo di mano, la Curia nomina senza concorso Giovanni Ferrari. Per non deludere gli amici bussetani che lo sostengono, Verdi rinuncia a un posto sicuro di organista a Monza e si appella a Maria Luigia Duchessa di Parma per ottenere la nomina a Busseto.

1835
Termina il periodo di studio con Lavigna. Dirige *Cenerentola* di Rossini, per la Filarmonica milanese.

1836
In febbraio Verdi vince il concorso per maestro di musica alla Scuola Civica di Busseto, ma lo stipendio è dimezzato, per la decisione di separare le cariche di maestro e di organista. Verdi assume comunque l'incarico e riprende a comporre e a dirigere per la Filarmonica. Per mantenere il contatto, ben più prezioso, con Milano, su commissione della Società Filarmonica di Pietro Massini compone, in aprile, una cantata in onore dell'Imperatore d'Austria. Lavora altresì alla sua prima opera, indicata variamente come *Lord Hamilton* o *Rocester* (non è ancor chiaro se fosse lo stesso dramma), su libretto del milanese Antonio Piazza. Il 4 maggio sposa Margherita Barezzi e si reca in viaggio di nozze a Milano.

1837
Falliti i tentativi di rappresentare l'opera al Teatro Ducale di Parma, Verdi la sottopone a revisione, nella speranza di darla al Teatro alla Scala di Milano, con l'appoggio di Massini (diventerà *Oberto, conte di San Bonifacio*, con libretto riveduto da Temistocle Solera). Il 26 marzo nasce la sua primogenita, Virginia Maria Luigia.

1838
L'11 luglio nasce il secondo figlio, Icilio Romano. Il 12 agosto muore la figlia Virginia. L'editore Giovanni Canti pubblica le sue *Sei romanze per canto e pianoforte*. In ottobre, considerando saldati i debiti di riconoscenza, Verdi rassegna le dimissioni dal posto di maestro di cappella a Busseto, ormai deciso a tentare la carriera di compositore teatrale a Milano.

Sant'Agata, Villa Verdi, busto di Verdi

1839
In febbraio Verdi si trasferisce a Milano con la famiglia. Il 22 ottobre muore anche il figlio Icilio. Il 17 novembre, grazie anche ai buoni uffici di Giuseppina Strepponi, affermato soprano interprete dell'opera, l'*Oberto* viene rappresentato al Teatro alla Scala. Il successo è buono, e l'impresario Bartolomeo Merelli propone a Verdi un contratto per tre nuove opere.

1840
Il 18 giugno muore, per encefalite, la moglie Margherita. Il 5 settembre, al Teatro alla Scala, va in scena la sua nuova opera, *Un giorno di regno*, su un vecchio libretto comico (1818) di Felice Romani, *Il finto Stanislao*: un fiasco completo.

1841
Periodo di grande sconforto personale e crisi creativa. Inizia tuttavia a comporre *Nabucco*, su libretto di Solera, per rispettare il contratto con Merelli; lenta ma costante rigenerazione stilistica.

1842
Giuseppina Strepponi vince le prudenze di Merelli e fa includere *Nabucco* in cartellone come sua opera di debutto nella nuova stagione. Il 9 marzo l'opera trionfa alla Scala e Verdi si ritrova a essere il compositore del momento. Il successo gli apre le porte dei salotti milanesi, in particolare quello del letterato Andrea Maffei e di sua moglie Clara, che resteranno suoi amici per la vita. A Bologna, dove si reca per ascoltare lo *Stabat Mater* di Gioachino Rossini, vi conosce quest'ultimo e Gaetano Donizetti.

1843
L'11 febbraio, nuovo trionfo scaligero (ma più di pubblico che di critica) per *I Lombardi alla prima crociata*, ancora su libretto del Solera. Viaggio a Vienna per la rappresentazione di *Nabucco* al Teatro di Porta Carinzia. Il conte Mocenigo, presidente del Teatro La Fenice, gli commissiona un'opera per la stagione veneziana 1844. Inizia la collaborazione, e l'amicizia, con Francesco Maria Piave, poeta per La Fenice.

1844
Ernani va in scena alla Fenice di Venezia il 9 marzo, con successo inizialmente moderato (per la cattiva esecuzione dei cantanti). Il 3 novembre, al Teatro Argentina di Roma, debuttano felicemente (ma Verdi lo definirà «un mezzo fiasco») *I due Foscari* (libretto di Piave). È ormai abbastanza agiato da investire parte dei suoi guadagni, acquistando il podere Plugàr, alle Roncole di Busseto.

1845
Per rispettare il contratto con Merelli, trascurato per gli impegni e la cattiva salute, scrive in meno d'un mese (senza la strumentazione e i ritocchi, riservati ai giorni delle prove) *Giovanna d'Arco* (libretto del Solera), ben accolta alla Scala il 15 febbraio. Proseguendo su questa linea di buon professionismo, debutta a Napoli con un'opera molto tradizionale, *Alzira*, su libretto di Salvadore Cammarano, che conquista la difficile piazza del Teatro San Carlo il 12 agosto, ma cade irreparabilmente alla Scala il 16 gennaio 1847. Insoddisfatto di come vi vengono rappresentate le sue opere, decide di non far più debuttare alla Scala suoi lavori nuovi. Acquista il palazzo Dordoni a Busseto.

1846
Dopo un rapido declino vocale, Giuseppina Strepponi abbandona le scene con un'ultima recita di *Nabucco* a Modena e si trasferisce a Parigi, dove apre una scuola di canto. I coniugi Maffei si separano legalmente e di comune accordo; Verdi, ormai integrato nella buona società di Milano, è testimone per Clara, ma mantiene l'amicizia con entrambi. Gravemente malato, resta a Venezia per strumentare e seguire le prove di *Attila* (libretto di Solera, completato da Piave), che va in scena il 17 marzo alla Fenice con esito contrastato: il successo cresce con le repliche, e con la sempre più decisa associazione della musica di Verdi alle istanze risorgimentali. Verdi si prende un periodo di riposo, e passa il mese di luglio a Recoaro con Andrea Maffei, a discutere progetti di drammi tratti da Schiller e Shakespeare, che si concreteranno nelle due opere seguenti.

1847
Il 14 marzo, al Teatro della Pergola di Firenze (la "piazza" forse più aperta agli influssi d'oltralpe), va in scena *Macbeth*, su libretto di Piave, dopo un lungo, inusuale periodo di meticolosa preparazione musicale e scenica. Sconcerto degli intellettuali risorgimentali. Verdi

torna invece al professionismo con *I Masnadieri* (libretto del Maffei), che debuttano allo Her Majesty's Theatre di Londra il 22 luglio, con successo di stima. A Londra conosce Giuseppe Mazzini. Di ritorno fa una lunga tappa a Parigi, dove il 26 novembre all'Opéra va in scena *Jérusalem*, rifacimento francese dei *Lombardi* (libretto riveduto da Royer e Vaëz), con successo mediocre. Rivede Giuseppina Strepponi, alla quale si lega sentimentalmente.

1848

Lunga sosta a Parigi, interrotta in aprile per far ritorno in Italia a permutare il podere di Plugàr con quello di Sant'Agata, presso Villanova d'Arda, nel piacentino, molto più vasto e dotato di residenza. A Parigi segue con entusiasmo i moti rivoluzionari; invia a Mazzini l'inno patriottico *Suona la tromba*, su testo di Mameli. Durante l'estate inizia la convivenza con la Strepponi. Al Teatro Grande di Trieste va in scena il 25 ottobre, senza la presenza di Verdi, la sua nuova opera *Il corsaro* (libretto di Piave, da Byron), promessa all'editore Lucca.

1849

In gennaio, Verdi torna in Italia, al Teatro Argentina di Roma, per mettere in scena *La battaglia di Legnano* (libretto di Salvadore Cammarano), scritta nel pieno dell'entusiasmo risorgimentale. Alla prima del 27 sono presenti Mazzini e Garibaldi. Torna poi a Parigi, dove invita anche il suocero Barezzi, e vi rimane fino al 29 luglio. Le responsabilità della Francia nella caduta della Repubblica romana spingono Verdi e la Strepponi a lasciare definitivamente Parigi per l'Italia. Dopo varie tappe, la coppia si stabilisce a Busseto, al piano nobile di palazzo Dordoni, dove Verdi termina di comporre *Luisa Miller* (libretto di Cammarano, da Schiller), che va in scena al San Carlo di Napoli l'8 dicembre, con gran successo.

1850

Dopo molte difficoltà e inevitabili compromessi con la censura, ostile al soggetto contemporaneo sui casi di un pastore protestante che perdona la consorte adultera, il 16 novembre *Stiffelio* (libretto di Piave) debutta al Teatro Grande di Trieste con mediocre successo.

1851

Altre difficoltà con la censura intralciano il lavoro di Verdi e Piave per la nuova opera, *Rigoletto* (da Hugo), che tuttavia trionfa presso il

pubblico della Fenice di Venezia l'11 marzo. Il 30 giugno muore la madre, Luigia Uttini. Tra la primavera e l'estate Verdi e la Strepponi si trasferiscono da Busseto alla villa di Sant'Agata, rimessa a nuovo. In dicembre la coppia riparte per Parigi, per sottrarsi ai pettegolezzi e alla curiosità dei bussetani circa la loro unione. Chiarimento affettuoso con Barezzi.

1852
Comincia le trattative con Roqueplan, direttore dell'Opéra, per scrivere un'opera per Parigi, librettista Scribe. Verdi è insignito della Legion d'Onore. Il 17 luglio muore improvvisamente Salvadore Cammarano, lasciando incompiuto il libretto del *Trovatore*, al quale il musicista sta lavorando; il suo collaboratore Leone Emanuele Bardare completa il terzo atto e scrive il quarto.

1853
Gran successo del *Trovatore* al Teatro Apollo di Roma, il 19 gennaio. Alla Fenice di Venezia cade invece clamorosamente, il 6 marzo, *La Traviata* (libretto di Piave, da Dumas figlio). Alla metà di ottobre, dopo la primavera e l'estate a Sant'Agata, Verdi torna a Parigi con la Strepponi, per seguire più da vicino il lavoro di Scribe su *Les vêpres siciliennes* (*I vespri siciliani*).

1854
La Traviata, con alcune modifiche, ottiene un grande successo il 6 maggio al Teatro San Benedetto di Venezia.

1855
Alla fine di un lungo e stressante periodo di prove (e di scontri con le maldisposte maestranze dell'Opéra), *Les Vêpres siciliennes* vanno finalmente in scena il 13 giugno, con grande successo di pubblico e di critica (più di cinquanta repliche). L'evento è collegato all'Esposizione universale, con cui Napoleone III presenta al mondo la nuova Parigi trasformata dal prefetto Haussmann.

1857
Il 12 gennaio si rappresenta all'Opéra *Le trouvère*, rifacimento francese (con aggiunta di balletto) del *Trovatore*. Verdi si divide tra Parigi (per combattere la pirateria editoriale e difendere i suoi diritti d'autore) e Sant'Agata, dove si impegna nella conduzione dell'azienda agricola.

Abbandona il progetto di un'opera su *Re Lear*, per cui aveva chiesto un libretto al poeta Antonio Somma. Alla Fenice di Venezia va in scena il 12 marzo *Simon Boccanegra*, altra sfida al gusto tradizionalista del pubblico, su libretto di Piave: è un fiasco. La ripresa dell'opera a Reggio Emilia, nel maggio, ha invece successo. Il 16 agosto *Aroldo*, improbabile normalizzazione dello scomodo *Stiffelio* (trasformato da Piave da pastore protestante in crociato), viene rappresentato con grande successo al Teatro Nuovo di Rimini. In questa occasione Verdi conosce il direttore d'orchestra Angelo Mariani, che sarà per un certo tempo l'interprete preferito delle sue opere.

1858

Si reca a Napoli per mettere in scena *Una vendetta in domino* (libretto di Antonio Somma), ma tali e tanti sono i rilievi della censura locale che rinuncia a rappresentare l'opera.

1859

Le novità di *Simon Boccanegra* continuano a sconcertare il pubblico, e l'opera cade decisamente alla Scala in gennaio. Dopo alcuni compromessi con le autorità papaline, la *Vendetta in domino*, ribattezzata *Un ballo in maschera*, è accolta con entusiasmo il 17 febbraio al Teatro Apollo di Roma. Il 29 agosto, con cerimonia strettamente privata, Verdi sposa Giuseppina Strepponi a Collonges-sous-Salève, in Savoia. Il 4 settembre è eletto dai bussetani loro rappresentante all'assemblea delle Province Parmensi; il 14 è a Torino con una delegazione, per incontrare Vittorio Emanuele II e presentargli i risultati del plebiscito sull'annessione al Piemonte; il 17 ha un colloquio a Leri con Cavour.

1861

Il 18 gennaio incontra nuovamente Cavour, che ne vince le resistenze ad accettare la candidatura a deputato del nuovo parlamento nazionale. Il 6 febbraio, dopo un ballottaggio, è eletto, e il 19 partecipa alla prima seduta del parlamento. Nel mese di novembre, con Giuseppina, parte per Pietroburgo per seguire l'allestimento della sua nuova opera, *La forza del destino* (libretto di Piave); la rappresentazione viene però rinviata, per la presenza di una compagnia inadeguata. Verdi e la moglie lasciano Pietroburgo e si recano a Parigi, dove si tratterranno per un mese.

Sant'Agata, Villa Verdi, busto di Verdi

1862
A Parigi, in primavera, conosce Arrigo Boito. Per l'Esposizione di Londra compone su testo di Boito l'*Inno delle nazioni*, che viene eseguito il 24 maggio all'Her Majesty's Theatre. Il 10 novembre va in scena al Teatro Imperiale di Pietroburgo *La forza del destino*. Il successo è buono, e lo zar Alessandro premia Verdi con l'Ordine di San Stanislao.

1863
L'11 febbraio, a Madrid, presenzia alla prima esecuzione in Spagna della *Forza del destino*. Visita diverse città spagnole, e l'Escurial, «luogo severo e terribile come il feroce tiranno che l'aveva costruito». L'11 novembre, in un banchetto successivo alla prima dei *Profughi fiamminghi* di Franco Faccio, Arrigo Boito declama una sua ode sulla rigenerazione dell'arte italiana in decadenza. Diffusa sui giornali, l'ode offende profondamente Verdi, sempre più teso tra il proprio continuo rinnovamento stilistico, l'attaccamento alla tradizione e le turbolenze culturali del momento. La ruggine con Boito durerà fino al 1879.

1865
Al Théâtre Lyrique di Parigi si rappresenta il 21 aprile la nuova versione, profondamente riveduta, di *Macbeth*. L'esito – 14 repliche – non soddisfa Verdi, punto per di più dal rimprovero di alcuni critici, di non aver compreso Shakespeare. In agosto rinuncia alla carica di deputato. Tornato a Parigi con Giuseppina, tratta con l'Opéra per una riduzione del *Don Carlos* di Schiller. Il libretto, morto Joseph Méry, sarà ultimato da Camille Du Locle.

1866
La composizione di *Don Carlos* procede con straordinaria rapidità, nonostante la partecipazione emotiva di Verdi alle vicende della Terza guerra di indipendenza italiana. Sollecitato da Giuseppina, accetta di prendere in affitto un appartamento a Genova, in palazzo Sauli (dal 1874 in palazzo Doria), per trascorrervi i mesi invernali, lontano dall'insalubre clima di Sant'Agata e dalle chiacchiere dei bussetani. In settembre comincia le prove di *Don Carlos* a Parigi.

1867
Muore il padre, Carlo Verdi, il 14 gennaio. I coniugi Verdi cominciano a prendersi cura di Filomena (detta Maria), una lontana parente che viveva nella casa paterna; in seguito l'adotteranno, e sarà la loro erede. L'11 marzo viene rappresentato all'Opéra di Parigi, in presenza della coppia imperiale, *Don Carlos*. Verdi è costretto fin dalla prima a praticare dei tagli nell'imponente partitura, per venire incontro alle abitudini del pubblico parigino; ciononostante, l'esito non è soddisfacente. Tra le amarezze, resta pungente l'etichetta di «wagneriana» applicata all'opera dalla critica francese. Clara Maffei e Giuseppina si accordano per fargli incontrare Alessandro Manzoni, per il quale nutre una sconfinata ammirazione. Il 21 luglio muore, tra le braccia di Verdi, Antonio Barezzi. Angelo Mariani affronta la partitura del *Don Carlo*, in versione italiana, e la porta al trionfo, a Bologna, il 27 ottobre. Protagonista femminile è un giovane soprano boemo, Teresa Stolz. In dicembre, Francesco Maria Piave è colpito da apoplessia: Verdi lo aiuterà economicamente per tutti i nove anni che gli restano da vivere.

1868
Il 30 giugno incontra finalmente Alessandro Manzoni. Viene inaugurato a Busseto, il 15 agosto, il Teatro Verdi. Il 13 novembre muore Rossini: Verdi, per commemorare il grande musicista, lancia l'idea di un Requiem le cui parti saranno attribuite per sorteggio ad altrettanti musicisti italiani. Comincia a comporre il *Libera me Domine*. Il progetto fallisce, e Verdi ne accusa, tra gli altri, Mariani.

1869
Il 27 febbraio il Teatro alla Scala mette in scena la versione riveduta della *Forza del destino*, protagonista femminile Teresa Stolz. È un trionfo, e il compositore riconquista e si riconcilia con la piazza milanese. Cominciano a circolare le voci, alimentate anche da Mariani, di un legame tra Verdi e la Stolz.

1871
Rottura definitiva con Mariani, che il 1° novembre dirige a Bologna il *Lohengrin* wagneriano, prima volta in Italia. All'Opera del Cairo va in scena il 24 dicembre, con gran successo, *Aida* (libretto di Antonio Ghislanzoni), commissionata dal Kedivè d'Egitto, Ismail Pascià, per incrementare il prestigio del teatro, eretto in occasione dei festeggiamenti per l'apertura del Canale di Suez (1869).

1872
L'8 febbraio *Aida* viene rappresentata, in prima esecuzione italiana, alla Scala di Milano, ancora con la Stolz protagonista. Verdi, che ha preparato minuziosamente lo spettacolo, adottando peraltro il "golfo mistico" di Wagner e imponendo la sua volontà in ogni dettaglio, trionfa contro tutti, wagneriani, critica, avanguardia.

1873
Compone il Quartetto per archi in mi minore, che resterà inedito e non eseguito pubblicamente fino al 9 dicembre 1875, al Conservatorio di Milano. Riprende il progetto di una *Messa da Requiem*, stavolta per onorare la memoria di Alessandro Manzoni, morto a Milano il 22 maggio. Il 13 giugno muore di cancro Angelo Mariani.

1874
Il 22 maggio, in occasione del primo anniversario della morte del Manzoni, dirige personalmente il *Requiem* nella chiesa di San Marco a Milano, con enorme successo. È nominato senatore.

1875
Tour di capitali europee per dirigervi il *Requiem*: Parigi, tra aprile e maggio, Londra il 15 maggio, Vienna l'11 giugno.

1879
Caute manovre di Giulio Ricordi e Clara Maffei per riappacificare Verdi con Boito. Ai primi di luglio, Ricordi avanza la proposta di *Otello*. Nonostante le resistenze di Verdi, Boito si mette al lavoro: il 18 novembre Verdi riceve da Boito il libretto dell'opera.

1880
Vengono eseguite alla Scala, il 18 aprile, due sue nuove composizioni: *Pater noster* e *Ave Maria*, su parafrasi di brani della *Divina Commedia* di Dante.

1881
Al Teatro alla Scala va in scena il 24 marzo, finalmente con grande successo, l'edizione riveduta di *Simon Boccanegra*. È il primo vero banco di prova, pienamente soddisfacente, della collaborazione con Arrigo Boito, il quale modifica in più punti il vecchio libretto di Piave, aggiungendo, per il Finale del primo atto, la Scena del Consiglio.

1884
Il 10 gennaio viene rappresentato alla Scala *Don Carlo* ridotto in quattro atti e con numerose modifiche.

1886
Un'ultima versione di *Don Carlo*, in italiano e nuovamente in cinque atti, va in scena al Teatro Municipale di Modena il 26 dicembre.

1887
Dopo lunga gestazione, *Otello* debutta al Teatro alla Scala, il 5 febbraio, con enorme successo.

1888
Il 6 novembre si inaugura l'ospedale di Villanova d'Arda, fatto costruire e poi mantenuto dal Maestro.

1889
Continua lo studio del contrappunto e della polifonia italiana rinascimentale. Compone le *Laudi alla Vergine Maria*. Durante l'estate, a Montecatini, Boito invia a Verdi una traccia del libretto di *Falstaff*. Il Maestro acquista a Milano il terreno per la costruzione della Casa di riposo per musicisti.

1892
Lavora alla composizione di *Falstaff*: sarà l'ultima delle sue opere.

1893
Il 9 febbraio *Falstaff* va in scena alla Scala, tra l'entusiasmo incredulo e commosso di pubblico e critica.

1894
Otello viene rappresentato a Parigi, con l'aggiunta del balletto.

1895-97
Compone lo *Stabat Mater* e il *Te Deum*. Il 14 novembre 1897 muore a Sant'Agata Giuseppina Strepponi.

1898
All'Opéra di Parigi, prima esecuzione dei *Quattro pezzi sacri* (*Ave Maria*, *Stabat Mater*, *Laudi alla Vergine Maria* e *Te Deum*), senza l'*Ave Maria*.

1900
Viene inaugurata il 16 dicembre a Milano la Casa di riposo per musicisti, realizzata per iniziativa (e con l'impegno economico) del Maestro («l'opera mia più bella»), su progetto di Camillo Boito.

1901
Il 27 gennaio Verdi muore all'Hôtel Milan di Milano, sua residenza invernale già da diversi anni, per una trombosi cerebrale, dopo quasi sei giorni di agonia. I funerali, per sua volontà in forma semplicissima e senza seguito (palese) di alcuno, avvengono il 30 gennaio, per la sepoltura provvisoria al Cimitero Monumentale. Il 26 febbraio seguente, tuttavia, la traslazione delle salme di Verdi e di Giuseppina Strepponi nella cripta della Casa di riposo per musicisti fornisce il pretesto a esequie solenni, con la partecipazione di migliaia di persone e l'esecuzione di "Va', pensiero" da parte del coro della Scala diretto da Arturo Toscanini.

Sommario

La trama dell'opera 7

Nabucco, libretto 11

Fedele d'Amico, *«…quasi una parafrasi della Bibbia»* 33

Luigi Baldacci, *Alle radici del genio* 43

Esteban Buch, *Un elettroshock per Nabucco* 49

Piero Mioli, *Discografia* 57

Giuseppe Verdi, Cronologia a cura di Gildo Salerno 61

festival VERDI

Parma e le terre di Verdi
1-28 ottobre 2009

FONDAZIONE CARIPARMA · COMUNE DI PARMA · PROVINCIA DI PARMA · FONDAZIONE MONTE DI PARMA

TEATRO REGIO DI PARMA · MiBAC MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI

Cattedrale di Parma, 1, 3 ottobre, ore 20.00

Messa da Requiem

Maestro concertatore e direttore LORIN MAAZEL

Teatro Regio di Parma, 2, 8, 11, 13, 16 ottobre
Teatro Comunale Luciano Pavarotti di Modena, 23, 25 ottobre

I due Foscari

Maestro concertatore e direttore DONATO RENZETTI
Regia JOSEPH FRANCONI LEE

Teatro Regio di Parma, 12, 14, 18, 24, 28 ottobre

Nabucco

Maestro concertatore e direttore MICHELE MARIOTTI
Regia DANIELE ABBADO *ripresa da* Caroline Lang

Maestro del coro Martino Faggiani
ORCHESTRA E CORO
DEL TEATRO REGIO DI PARMA

Teatro Regio di Parma, 17 ottobre ore 20.00

Filarmonica Arturo Toscanini

Direttore DARRELL ANG

Teatro Regio di Parma, 21 ottobre ore 20.00

Orchestra del Teatro Regio di Parma

Direttori BRUNO BARTOLETTI, DONATO RENZETTI

Auditorium Niccolò Paganini, 6, 15, 23, 25, 27 ottobre, ore 20.30

Filarmonica Arturo Toscanini

Dal Concorso Internazionale di Direzione d'Orchestra
Arturo Toscanini - Premio Giuseppe Sinopoli

Klangforum Wien, Nicolas Hodges, Ensemble Recherche, Österreichisches Ensemble für Neue Musik

In collaborazione con la XIX rassegna internazionale
Traiettorie - Fondazione Prometeo

Insigne Chiesa Collegiata di San Bartolomeo Apostolo, Busseto
28 settembre – anteprima, 4 ottobre, ore 20.30

Messa da Requiem

Teatro Giuseppe Verdi di Busseto
7, 9, 10, 12, 14, 15, 22, 26 ottobre, ore 20.30

Recital e Concerti

Teatro Due, Parma, dal 13 al 22 ottobre

Pocket Shakespeare

Produzione FONDAZIONE TEATRO DUE / TEATRO FESTIVAL 2009

Teatro al Parco, Parma, 24 ottobre ore 21.00

Notte Shakespeare in tre mosse

Produzione TEATRO DELLE BRICIOLE SOLARES
FONDAZIONE DELLE ARTI

Teatro Lenz, Parma, dal 17 al 22 ottobre

Natura Dèi Teatri

Produzione LENZ RIFRAZIONI

Collana a cura dell'Ufficio stampa del Teatro Regio di Parma

Edizione a cura di Alessandro Taverna
Collaborazione di Giuseppe Martini

Progetto grafico Cantadori Design Office - Parma
Fotografia di copertina di Luca Fregoso

Alle radici del genio di Luigi Baldacci è tratto dal volume *La musica in italiano*, Rizzoli
Il saggio di Esteban Buch è un estratto da *Nabucco tecnocrate*
Un ringraziamento a iTeatri di Reggio Emilia

Finito di stampare nel mese di ottobre 2009
da Grafiche Step editrice s.c. - Parma

Fondazione Teatro Regio di Parma
Via Garibaldi 16/A, 43100 Parma
Tel. 0521 039399 - Fax 0521 504224
biglietteria@teatroregioparma.org