

TEATRO ALLA SCALA



NABUCODONOSOR

GIUSEPPE VERDI

STAGIONE D'OPERA 25/26

Si ringrazia Fondazione Monte di Lombardia
per il progetto di accessibilità culturale dedicato alle scuole



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

FONDAZIONE MONTE DI LOMBARDIA

per la musica, la cultura, l'arte.



Piazza della Scala, Milano 1800.

La Fondazione Monte di Lombardia, che da sempre si impegna a promuovere progetti nell'ambito culturale, sostiene e incoraggia studenti e studentesse ad avvicinarsi al mondo della danza e dell'opera lirica.

Il coinvolgimento delle giovani generazioni rappresenta, infatti, il futuro del teatro e la condivisione dei valori di arte e cultura, imprescindibili all'interno della società contemporanea, oltre che lo stimolo verso un pensiero critico e un'occasione di confronto e di crescita.

La Fondazione Monte di Lombardia è un ente di origine bancaria di diritto privato senza scopo di lucro, costituito nel 1992, che raccoglie l'eredità storica dei Monti di Pietà di Milano e Pavia. La Fondazione persegue esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico e territoriale,

sostenendo progetti nei settori di arte e cultura, educazione, istruzione e formazione, volontariato, solidarietà, sviluppo sociale, salute pubblica, medicina preventiva e riabilitativa, ricerca scientifica e tecnologica.

Il settore culturale rappresenta una delle principali aree di intervento della Fondazione, che negli anni ha sostenuto numerose iniziative di collaborazione con le principali istituzioni culturali di Pavia e Milano, contribuendo così a generare valore da destinare alla collettività.



FONDAZIONE
MONTE DI LOMBARDIA

CALENDARIO

PRIMA RAPPRESENTAZIONE

Sabato, 16 maggio 2026 | Ore 20

Abbonamento Prime Opera

REPLICHE

Martedì, 19 maggio

Turno A | Ore 20

Venerdì, 22 maggio

Turno C | Ore 20

Martedì, 26 maggio

Turno B | Ore 20

Venerdì, 29 maggio

Turno D | Ore 20

Domenica, 31 maggio

Turno N | Ore 14:30

Giovedì, 4 giugno

Fuori Abbonamento | Ore 20

Sabato, 6 giugno

Fuori Abbonamento | Ore 20

Martedì, 9 giugno

Fuori Abbonamento | Ore 20

Un'ora prima dell'inizio di ogni recita, presso il Ridotto dei Palchi "A. Toscanini", si terrà una conferenza introduttiva all'opera tenuta da Raffaele Mellace.

SOMMARIO

- 6** L'opera in breve
Emilio Sala
- 9** Il soggetto
Emilio Sala
- 12** La musica
Alessandro Roccatagliati
- 18** Giuseppe Verdi
Raffaele Mellace
- 23** In video
Laura Cosso

TEATRO ALLA SCALA

Fondazione di diritto privato

ALBO DEI FONDATORI

FONDATORI DI DIRITTO



FONDATORI PUBBLICI PERMANENTI



FONDATORI PERMANENTI



FONDATORI SOSTENITORI



EssilorLuxottica

GIORGIO ARMANI



FONDATORI EMERITI



TEATRO ALLA SCALA



Fondazione di diritto privato

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente

Giuseppe Sala
Sindaco di Milano

Consiglieri

Giovanni Bazoli
Barbara Berlusconi
Diana Bracco

Giacomo Campora

Claudio Descalzi

Marcello Foa

Melania Rizzoli

Fortunato Ortombina

SOVRINTENDENTE E DIRETTORE ARTISTICO

Fortunato Ortombina

DIRETTORE MUSICALE

Riccardo Chailly

DIRETTORE

DEL CORPO DI BALLO

Frédéric Olivieri

DIRETTORE DEL CORO

Alberto Malazzi

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Presidente

Gianluca Albo

Membri effettivi

Lucia Calabrese

Antonio Cattaneo



GIUSEPPE VERDI

L'OPERA IN BREVE

Emilio Sala

«Con questa opera si può dire veramente che ebbe principio la mia carriera artistica.» Così Verdi scrisse a Giulio Ricordi nel 1879 in una ben nota lettera autobiografia che contribuì non poco al “mito” del *Nabucco* come “prima” opera del venturo “vate del Risorgimento”.

La scena chiave è scolpita nell'immaginario popolare e riguarda la genesi dell'opera a partire dal pezzo che ne diverrà il simbolo principale. La sappiamo a memoria (anche per ragioni cinematografico-televisive): l'impresario Bartolomeo Merelli consegna a un Verdi frustrato e disperato il libretto di Temistocle Solera pregandolo e quasi obbligandolo a prenderlo in considerazione. «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” ». Il resto va da sé. Quel coro sarebbe diventato una sorta di *idolum*, di monumento nazionale e non è un caso che sia stato intonato dalla folla commossa al funerale del maestro nel 1901. Eppure, se leggiamo il libro di Roger Parker («*L'arpa d'or dei fatidici vati*». *The Verdian patriotic chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997), ci accorgiamo che lo straordinario investimento simbolico di quel brano (e di tutta l'opera) è una “costruzione” storicamente assai significativa,

si, ma abbastanza tardiva, una “mitizzazione” sulla quale converrebbe tornare (oggi) abdicando agli schemi di lettura trãditi e per molti versi perenti. D'altronde non si dovrebbe mai dimenticare il *caveat* di Pierluigi Petrobelli che già nel 1971 sottolineava come «il modo in cui Verdi stesso volle che si considerassero la sua persona e la sua opera» ha fin troppo «determinato l'indirizzo ed il tipo di ricerca sulla sua produzione e sulla sua figura umana». Andare oltre l'«immagine stereotipata» (cito sempre Petrobelli) che il compositore «volle che i posteri avessero di lui» è quello che sta cercando di fare la musicologia internazionale degli ultimi decenni e che non sempre (mi sia permesso di dire) corrisponde a ciò che avviene, in sede esecutiva e rappresentativa, nei nostri teatri.

In primis, va messo in evidenza un fatto che ha molte conseguenze sul piano interpretativo e ricettivo: il coro “Va' pensiero” non è un numero a sé, ma fa parte di un pezzo che comprende anche la successiva profezia di Zaccaria e che Verdi intitolò (appunto) nella partitura autografa “Coro e profezia”, unendo esplicitamente i due momenti. Parker ha mostrato molto bene

come queste due sezioni siano strettamente interrelate sia a livello letterario sia a livello musicale. Si potrebbe aggiungere un confronto con la famosa preghiera del *Mosè* di Rossini, opera con la quale il *Nabucco* intrattiene un rapporto piuttosto evidente. Non solo le sestine iniziali di note ribattute e la presenza dell'arpa; anche a livello situazionale ci troviamo di fronte a una collettività sbandata e passiva che un'individualità energica e profetica riporta sulla "retta via". La consuetudine a pensare il coro "Va' pensiero" come un brano autonomo (da bisare ritualmente) è diventata un tutt'uno con l'idea (perlomeno problematica) che esso esprima il sentimento degli italiani dell'epoca - il loro "grido di dolore" per la "perdita" della patria, allora sotto il giogo della dominazione straniera. In realtà, il "Va' pensiero", più che al sentimento rivoluzionario degli italiani del '48, sembra meglio adattarsi alla delusione piena di nostalgia che si diffuse alla fine del secolo nell'Italia post-unitaria... Oggi, nell'epoca delle "edizioni critiche", riproporre il *Nabucco* significa anche (re)integrare il "Va' pensiero" nel contesto formale ed espressivo dell'opera di cui fa parte, significa assegnargli una funzione drammaturgica più che non simbolica o politica. E tale funzione drammaturgica è, come abbiamo visto più sopra, assai ambivalente, essendo i lamenti nostalgici del coro duramente stigmatizzati dal profeta Zaccaria ("Oh chi piange?... di femmine imbelli/chi solleva lamenti all'Eterno?"). In questa prospettiva si capisce meglio anche il modo in cui la melodia del "Va' pensiero" è anticipata strumentalmente nella Sinfonia. Essa, del tutto priva di respiro corale e innodico, è eseguita con un atteggiamento

quasi esitante dagli strumenti a fiato e risulta incastonata nell'*Allegro* aggressivo e violento il cui tema scopriremo essere quello del coro di riprovazione ("Il maledetto non ha fratelli"). Se abbandonassimo la retorica dell'"italianità" di Verdi e ci concentrassimo sulla drammaturgia musicale delle sue opere, ci accorgeremmo che il compositore di cui crediamo di sapere tutto è ancora - invece - tutto da (ri)scoprire.

Emilio Sala (1959) insegna Drammaturgia e Storiografia musicale presso l'Università Statale di Milano. Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani. È membro del board dell'Edizione critica delle opere di Giuseppe Verdi, del Comitato scientifico della Fondazione Rossini e dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini. Il suo ultimo libro *Opera, neutro plurale* è stato pubblicato dall'editore il Saggiatore nel 2024.

IN APERTURA

Giuseppe Verdi con lo spartito di Nabucco. Incisione di Luigi de Vegni da un disegno di G. Turchi, 1842 (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

SOTTO

L'impresario Bartolomeo Merelli in un ritratto del 1840-1842 circa, olio su tela (Milano, Museo Teatrale alla Scala).



IL SOGGETTO

Emilio Sala

PARTE PRIMA

Interno del Tempio di Gerusalemme.

Nabucodonosor, potente re di Babilonia, è alle porte della città: i Leviti e il popolo, in ginocchio, piangono sulla sorte degli Ebrei sconfitti. Ma il Gran pontefice Zaccaria, conducendo Fenena, figlia di Nabucodonosor, prigioniera, infonde coraggio ai fedeli: il dio d'Israele li proteggerà e Fenena sarà un ostaggio prezioso nelle loro mani. Così l'affida in custodia al giovane Ismaele, nipote del re di Gerusalemme, prima di uscire alla testa del popolo per tentare l'estrema difesa della città. Ismaele, che Fenena, innamorata, ha salvato un giorno dalla prigione quando si trovava ambasciatore di Giuda in Babilonia, promette alla fanciulla di ricambiare l'atto generoso di un tempo, ma questa l'esorta a compiere il proprio dovere, a non rischiare l'esecrazione del suo popolo per renderle la libertà. Mentre Ismaele fa per trascinarla via attraverso una porta segreta, irrompe nel tempio Abigaille (da tutti ritenuta figlia primogenita di Nabucodonosor) a capo di un gruppo di guerrieri babilonesi travestiti da ebrei. Abigaille, innamorata anch'Essa di Ismaele dai giorni in cui l'ha conosciuto in Babilonia, odia ferocemente Fenena e già medita di accusarla di tradimento presso il padre per averla sorpresa in fuga con un condottiero ebreo.

Potrebbe accordare il suo perdono, confida a Ismaele che rifiuta sdegnato, soltanto se il giovane rinunciava a Fenena per lei. Accorrono frattanto a rifugiarsi nel tempio Leviti, popolo e guerrieri ebrei, che annunciano, terrorizzati, l'arrivo travolgente di Nabucodonosor alla testa delle schiere assire. Salutato da Abigaille, il re si presenta

poco dopo, terribile, sulla soglia del tempio, a cavallo: Zaccaria l'affronta, minacciando l'ira divina per la sua empietà, e quando Nabucodonosor gli chiede con irrisione di quale forza disponga il suo dio, il sacerdote s'impadronisce di Fenena e alza su di lei il pugnale. Rapido s'intromette Ismaele e ferma il braccio di Zaccaria, restituendo Fenena al padre. Ora che Nabucodonosor è di nuovo padrone della situazione, la sua furia divampa tremenda: mentre esorta le sue truppe al saccheggio e al massacro, Zaccaria e il popolo maledicono Ismaele.

PARTE SECONDA

Quadro primo

Appartamenti nella reggia di Babilonia.

Abigaille ha appreso da un documento che Nabucodonosor teneva celato di non essere la figlia primogenita del re ma una schiava allevata a corte che gli assiri credono erede al trono. Inoltre Nabucodonosor, lontano dalla capitale per proseguire la sua guerra contro gli Ebrei, ha nominato reggente Fenena, sua figlia legittima, verso la quale Abigaille nutre un odio geloso. Suo alleato, in questa contesa, è il Gran Sacerdote di Belo che, accompagnato dai magi e dai Grandi del regno, viene a informarla, indignato, che Fenena, innamorata di Ismaele, manda liberi tutti gli Ebrei prigionieri. È il momento, le suggerisce, di impadronirsi del regno: è già stata diffusa la falsa voce che Nabucodonosor è caduto in guerra; il popolo babilonese, che crede in lei, la acclamerà regina. Abigaille esulta e, in un delirante sogno di potenza, pensa alla vendetta su Fenena e su Nabucodonosor stesso, e a interi popoli vinti e umiliati sotto lo scettro di una schiava.

Quadro secondo

Sala nella reggia che comunica da una parte con una galleria e dall'altra con gli appartamenti della reggente.

Zaccaria, seguito da un Levita, si appresta a portare le tavole della Legge a Fenena, prossima a convertirsi alla religione ebraica. Il «miracolo» viene annunciato da Ismaele agli altri Leviti che si stanno radunando nella sala, i quali rifiutano di ascoltare colui che credono un traditore e lo respingono con sdegno. Ma Zaccaria ritorna, accompagnato dalla sorella Anna e da Fenena, e dichiara pubblicamente che l'amore di Ismaele per la figlia di Nabucodonosor ha realmente convertito un'infedele alla religione di Abramo: gli Ebrei saranno dunque protetti dalla reggente e Ismaele merita il perdono. Sopraggiunge intanto Abdallo, vecchio ufficiale di Nabucodonosor fedele alla reggente, che, annunciando la morte del re e il proposito di Abigaille di impadronirsi del potere, esorta Fenena a fuggire. Costei decide invece di accorrere fra i ribelli per difendere il legittimo trono, ma è arrestata sulla soglia da Abigaille, scortata dai magi, dal Gran Sacerdote e da una folla di Babilonesi. Mentre Abigaille le ingiunge di consegnarle la corona, compare Nabucodonosor fra i suoi guerrieri, circondato di terribile maestà: afferra la corona, se la pone sul capo e, maledicendo Belo, che ha reso traditori i Babilonesi, e irridendo all'inerte dio degli Ebrei, impone a tutti di prostrarsi e di adorare in lui l'unica divina autorità. Sdegnato per l'atto sacrilego, Zaccaria minaccia il castigo celeste a Nabucodonosor che, furente per tanto ardire, ordina che il sacerdote sia arrestato e mandato a morte con il suo popolo. Quando Fenena dichiara con fierezza di essere lei stessa ebrea e di voler morire coi suoi

fratelli, il padre l'afferra e la costringe a inginocchiarsi, proclamando solennemente, con temeraria tracotanza: «Non son più re, son dio». In quell'istante scoppia un fulmine sul capo di Nabucodonosor che, atterrito, sente strapparsi la corona dal capo da una forza soprannaturale: quindi, angosciato e smarrito, immaginando intorno fantasmi vendicatori con spade di fuoco, chiede soccorso a Fenena mentre le forze gli vengono meno. Abigaille, sprezzante, raccoglie la corona di Nabucodonosor, decisa a continuare, in sua vece, la lotta contro gli Ebrei.

PARTE TERZA

Quadro primo

Orti pensili nella reggia di Babilonia.

I magi, i ministri, il popolo sono raccolti intorno a una grande statua d'oro di Belo. Abigaille è sul trono. Il Gran Sacerdote le presenta la sentenza di morte per i prigionieri ebrei e per Fenena. Entra Nabucodonosor, l'aspetto malato, le vesti dimesse, e le guardie cedono rispettosamente il passo. Abigaille ordina che sia ricondotto nelle sue stanze ma Nabucodonosor, con un residuo d'orgoglio, tenta di salire al trono. Allora Abigaille fa uscire i presenti per avere col re un confronto decisivo: ella regna in suo nome - gli dice - chiamata dal popolo mentre lui giaceva infermo, e quello stesso popolo, ora, grida morte agli Ebrei. Nabucodonosor acconsente ad apporre il suggello reale sulla pergamena consegnata dal Gran Sacerdote ad Abigaille, ma subito si ricrede, pensando alla sorte di Fenena. Abigaille è irremovibile, fa partire le guardie con la sentenza già sottoscritta dal re e dice, altera, a Nabucodonosor che, se muore Fenena, gli resta pur sempre un'altra figlia. Nabucodonosor, incollerito, le risponde che non è che una schiava

ma Abigaille, traendo dal seno il documento sottratto che attesta la sua nascita servile, lo straccia davanti al re, il quale, debole e malfermo, non sa più reagire: chiama le guardie ma queste - gli dice trionfante Abigaille - non sono più ai suoi ordini, hanno soltanto l'incarico di scortarlo, prigioniero, nelle sue stanze.

Mentre Nabucodonosor, senza più orgoglio, implora la salvezza di Fenena, disposto per questa a rinunciare definitivamente al trono, Abigaille rifiuta sprezzante ogni pietà, rinfacciando al vecchio la determinazione, con quel documento segreto che lei ha sottratto e distrutto, di volerla umiliare pubblicamente come schiava: inutile ormai ogni tardivo pentimento.

Quadro secondo

Le sponde dell'Eufrate.

Gli Ebrei, prigionieri, piangono sulla loro sorte infelice e invocano la sognata patria lontana: Zaccaria ne rimprovera la rassegnazione e li esorta ad aver fede nella riscossa, quando, spezzate le catene del servaggio, il leone di Giuda piomberà come folgore sugli empi Babilonesi.

PARTE QUARTA

Quadro primo

Appartamento nella reggia.

Nabucodonosor si desta da un profondo sopore, immaginando di guidare come un tempo i suoi eserciti alla distruzione di Gerusalemme. Sentendo risuonare ripetutamente dall'esterno il nome di Fenena, si affaccia alla loggia e vede la figlia incatenata tra le file dei guerrieri condotta a morte. Disperato per l'impotenza ad agire, implora il perdono dal dio degli Ebrei, giurando di rinnegare i riti sacrileghi e di ricostruire il Tempio di Gerusalemme pur di ritrovare l'antico vigore, ora

che la sua mente è stata illuminata dalla verità. Mentre fa per aprire con violenza la porta, è fermato da Abdallo e dalle guardie fedeli che lo scongiurano di non uscire e di non volersi esporre all'umiliazione in mezzo alla folla che lo ritiene pazzo. Ergendosi con fierezza, Nabucodonosor ordina ad Abdallo, che obbedisce con gioia, di seguirlo: quale re dell'Assiria, sgominerà i traditori, salverà Fenena e libererà il popolo ebraico dalla prigionia.

Quadro secondo

Orti pensili.

Il Gran Sacerdote di Belo è sotto il peristilio del tempio, presso un'ara espiatoria ai lati della quale stanno due sacrificatori armati di asce. Una musica cupa e lugubre annuncia l'arrivo di Fenena e degli Ebrei condannati al patibolo. Mentre Zaccaria benedice la fanciulla che sta per conquistare la palma del martirio e salirà al cielo, irrompe Nabucodonosor con la spada sguainata: l'idolo di Belo cade infranto e, di fronte al prodigio, tutti i presenti cadono in ginocchio inneggiando al dio d'Israele. In quel momento viene accompagnata morente davanti al re, da due guerrieri che la sorreggono, Abigaille, che s'è avvelenata: prima di spirare chiede perdono a Fenena per il male che le ha fatto e prega Nabucodonosor di unire in matrimonio la fanciulla con Ismaele. A conclusione del dramma, Zaccaria, consolatorio (e contro ogni verità storica), predice a Nabucodonosor, premio per la fedeltà a Jehovah che lo proteggerà, il dominio su tutti i regni del mondo.

Handwritten musical score on aged paper, featuring four staves of music with lyrics in Italian. The lyrics are:

la pueri...
legato...
torna...
de...

A. 6223
COLLEZIONI
CASATI

MS. MV6208

MUSEI
STATALI
FIRENZE

LA MUSICA

Alessandro Roccatagliati

Due consuetudini costruttive d'epoca si fondono nella Sinfonia d'apertura: concepirla in due parti, la prima d'andamento lento, la seconda ben più serratamente rapida; e basarla su temi musicali tratti dal corpo del dramma (visto che la si scriveva per ultima). Sintomatico che Verdi scelga quei motivi derivandoli da cori nevralgici dell'opera: un'incalzante maledizione (fa da architrave tornando tre volte), un lamento di popolo ("Va' pensiero" trasfigurato in metro diverso), un vigoroso cospirare di dignitari. Quasi a voler subito richiamare la dimensione anzitutto collettiva della vicenda su cui si apre il sipario. In scena troviamo infatti, ammassata nel tempio, la popolazione ebraica tutta di Gerusalemme. Terrore, fede e resilienza morale, dinanzi alla minaccia delle schiere d'occupazione babilonesi in arrivo, si esprimono in un polittico corale imponente e innovativo. Quattro quadri sonori caratterizzati innervano via via lo smarrimento generale per gli echi bellici incombenti (batterie di trombe incalzanti e rapide folate all'acuto), la sollecitazione alla preghiera da parte dei Leviti custodi (piana litania su un incedere d'ottoni di colore sacrale), la preghiera stessa da parte delle donne (eterea sul tessuto di arpe screziato d'archi e poi legni), fino alla granitica fermezza d'insieme nella difesa del "trono davidico" dall'"assiro stranier". A sostenere ulteriormente gli animi è Zaccaria, gran sacerdote (basso), con la successiva Scena e Aria di consueta fattura quadripartita, nei cui due principali brani canori egli prima sollecita con nobiltà la speranza, ma poi finisce, al rinnovato annuncio di Nabucodonosor invasore, per incitare a combatterlo in nome di Dio. Sono entrambi brani - cantabile e cabaletta nel gergo tecnico d'allora - dove il popolo-coro è

tutt'altro che inerte, nelle sue sostanziose reazioni in musica alle sollecitazioni emotive del sacerdote. Con effetto perdurante d'affresco di comunità.

Pubblico e privato si mischiano invece allorché, restati soli, Ismaele tenore e Fenena mezzosoprano (lei prigioniera e ostaggio, figlia com'è del re assiro nemico, è in consegna a lui) aprono la scena seguente - pensata in forma di Terzettino - evocando un amore che perdura da passate loro vicissitudini in Babilonia. È sentimento che prorompe subitaneo, nella struggente frase ariosa del giovane ebreo che impreziosisce la loro conversazione recitativa iniziale ("Come più bella or fulgi agli occhi miei"). Ma a stroncarlo e dileggiarlo piomba a sorpresa Abigaille, primo soprano, sorellastra e acerrima rivale di Fenena (sia nell'aver concupito a suo tempo Ismaele, sia soprattutto per il potere dinastico da ereditare). Tempra e ferocia non le mancano: risuonano immediate nel piglio vocale con cui abborda il confronto, tra scoscesi salti di registro e ascese all'acuto. E in sostanza domina l'intero brano canoro concertato a tre - nell'attaccarlo più suadente seppur sempre volitiva, e poi nei virtuosistici scarti d'espressione - col tenore subito melodicamente come irretito da lei, ma poi ben presto fuso in consonante sintonia con Fenena sua amata. È però di nuovo la popolazione israelita ad invadere scomposta il tempio, sospinta di gruppo in gruppo corale, Zaccaria tra loro, dalle tumultuose ondate ritmiche dell'orchestra arrebbante, al pari delle bellurie esterne descritte. Finché atteso e annunciatisimo - anche da un ampio brano strumentale basato sulla banda in avvicinamento, con le sue truppe che dilagano in scena - Nabucodonosor fa irruzione. Torreggia minaccio-

so, vocalmente e dall'alto del suo cavallo (così lo vide Solera); ma Zaccaria lo minaccia di pugnare a morte sua figlia Fenena, e il re assiro finge di ammansirsi, scendendo a terra. Lo sconcerto generale che aleggia, ciascun astante con taciti sentimenti propri, assume lì la grande forma musicale del Concertato di finale, ad azione bloccata e con le emozioni dei personaggi vocalmente intrecciate e sovrapposte. Il che si dà con successione e modalità significative, sul piano teatrale: attacca il brano il re, con ampia frase tanto fascinosa quanto pugnace; e nel prosiegua lui e Abigaille si distinguono, rispetto all'omogeneità degli altri, in forza di sobbollenti e minacciose agilità canore che spiccano. Quando l'azione riprende (tempo di mezzo) Zaccaria passerebbe a sanguinose vie di fatto, ma è Ismaele a salvare l'amata, a tradimento della sua gente. Del tutto sfrenato, il monarca può dunque scatenare i suoi in quella sorta di pogrom immaginato in musica che è la poderosa stretta conclusiva a soli, coro e orchestra travolgenti.

In Babilonia, tempo dopo. Abigaille, ambiziosissima, smania: soffre la propria condizione, mentre Fenena sta fungendo da reggente di Nabucodonosor lontano. Ma il suo destino svolta, nella Scena e Aria che qui le tocca: ha fatto sua e può distruggere la prova delle sue umili origini, quindi via libera ad indole e vendette sue. Così, la rabbia schiuma nell'agitata pagina orchestrale d'apertura come nel recitativo iniziale, intessuto d'impeto e suoni sempre più fiammeggianti, fino al vertiginoso sprofondo di due ottave al grave sulla parola "sdegno". Effimera, nel cantabile di cullante e regolare melodia in forma lirica, sopravviene l'esitazione del ricordo dell'Abigaille amorosa che fu.

Ma non appena i fanatici maggiorenti babilonesi, sacerdote di Belo in testa, sopraggiungono e la sobillano quale possibile regina (denunciando Fenena che ha liberato i prigionieri ebrei), l'ex-schiava subito si proietta mentalmente ad accaparrarsi il potere: "Salgo già del trono aurato" è pura brama sfrenata trasfusa in cabalettistica prepotenza canora. All'interno della Reggia l'affrancato Zaccaria medita ora da missionario, verso gli Assiri. È attitudine che musicalmente prende anzitutto la foggia, nello strumentale, d'una trama cameristica pacata e soave, timbricamente poggiata su sei violoncelli soli. E che poi si dipana, su quel medesimo sostrato, in un canto di basso inizialmente scarno, quasi ieratico; pronto però ad innalzarsi a melodia spianata e splendidamente fervida là dove l'invocazione a Dio lascia spazio all'immagine di nuovi proseliti dediti a "canti [...] sacri". L'odio settario non è però un'esclusiva dei Babilonesi. Integralisti e ostili verso il correligionario Ismaele che li appella "fratelli", i Leviti militanti non esitano a scagliargli contro in quanto "maledetto". In un furentissimo coro cui Verdi sa conferire - è il primo suo di questo peculiare carattere - una sulfurea aggressività d'impulso ritmico, favorita sia dai vorticosi staccati in orchestra sia dalla dinamica prevalente in pianissimo, "sottovoce". E là dove questa momentaneamente si squarcia, vuoi per le vampate in *fortissimo* dell'ensemble canoro maschile, vuoi nell'agitata e costernata frase di risposta del tenore solo, l'impatto assai peculiare del brano non fa che esaltarsi. Ma lo scontro per il potere ora si prende tutto lo spazio. Sparsa la falsa diceria della morte del re, Abigaille piomba a furor di popolo e strapperebbe a Fenena la corona, non fosse che Nabucodonosor stesso appare - del

IN APERTURA E IN BASSO
Giuseppe Verdi. "Va' pensiero", spartito autografo
(Milano, Museo Teatrale alla Scala).

The image displays a page of handwritten musical notation for the opera "Va' pensiero" by Giuseppe Verdi. The score is written on aged, yellowed paper and consists of three systems of music. Each system includes a vocal line (likely for the tenor) and a piano accompaniment line. The lyrics are written in Italian and are partially obscured by the musical notation. The first system begins with the lyrics "Non del furo - re in - ti per - dei numi del pal - ceo panti - le muniti nel pette - re". The second system continues with "ca - bi si parca del d'eg - gio che qui a si - mile di sol - ta - ti forti Ang - giu - panti: con - do - lanti o - ti". The third system starts with "spi - ri - ti d'ip - se un coe - li - to da - mi - sta - ja al pa - tite - ni - ti da - mi - sta - ja al pa - tite - ni - ti". The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings. The paper shows signs of age, including foxing and some staining.

tutto inatteso - e la toglie di mano ad ambedue per porla sul proprio capo. Il “terrore generale” assume l’espressione di prassi del pezzo polivocale concertato, su un unico testo verbale tremebondo (“S’appressan gli istanti”) che tutti accomuna e che le quattro voci principali via via aggregate intonano con melodia a canone, con l’ultima entrata tematica di Zaccaria e cori a far da sfondo. Tutt’altro che di prassi, invece, quanto segue. Lo sprezzo furente del sovrano verso ambedue le fazioni religiose lo sospinge fino alla megalomane bestemmia sacrilega: si proclama lui stesso Dio. E immediatamente un fulmine lo colpisce, generando sì un “silenzio generale” (l’orchestra che risuona sola lo evidenzia), ma non un’ulteriore reazione canora di massa al colpo di scena massimamente potente, bensì la teatralizzazione musicale dell’uscita di senno di Nabucodonosor. Ossia un a solo del baritono che alterna due volte due melodie memorabili ma espressivamente agli antipodi - terrore da inconoscibile / implorazione di pietoso soccorso - prima di perdere i sensi. E con essi la corona, che Abigaille coglie rapida da terra sul troncarsi lì per lì dell’azione, a sorprendente effetto (mancando la tradizionale stretta).

Il semplice coro che apre la Parte III, inneggiante ad Abigaille ora regina, preceduto e punteggiato dalla “banda assira” udita nel Finale primo, è funzionale a stabilire una generica atmosfera lieta e superficiale da ambiente pubblico. Ben comprensibile dunque che quando Verdi si vide commissiati quattro brani orchestrali aggiuntivi da balletto, per un allestimento dell’opera in traduzione e stile francese nel 1848 a Bruxelles (non a caso il

libretto la denominò *grand opera*), volle collocarli appena dopo il coro stesso. Ascoltarne e vederne coreografati oggi i tre brani sopravvissuti e di recente ritrovati, nel loro piglio espressivo comunque pulsante ed estroverso, dà conto di un’adattabilità teatrale dell’opera che nulla ne inficia. Tra tante situazioni di segno collettivo, il dramma dà spazio all’unico duetto là dove il re depresso e mentalmente infermo si presenta debole al confronto con la crudele usurpatrice. Abigaille maramaldeggia, tra trappole e umiliazioni inflitte l’una via l’altra, con piglio vocale talvolta mellifluido, ben più spesso brutale. Così, quando quelle frodi e vessazioni (firma estorta di condanna a morte per Ebrei e Fenena, distruggere in faccia al re la carta che la delegittimava, farlo imprigionare) conducono ai brani di canto tipicamente a due, la distanza emotiva abissale tra loro si riversa tutta in invenzioni vocal-strumentali ben dissimili per indole e piglio: lui pateticamente dolente nella fragilità, lei spietata dominatrice nei gesti canori funambolici e impervi. Fuggevolissimi, perciò, i consuetudinari passi a voci in parallelo.

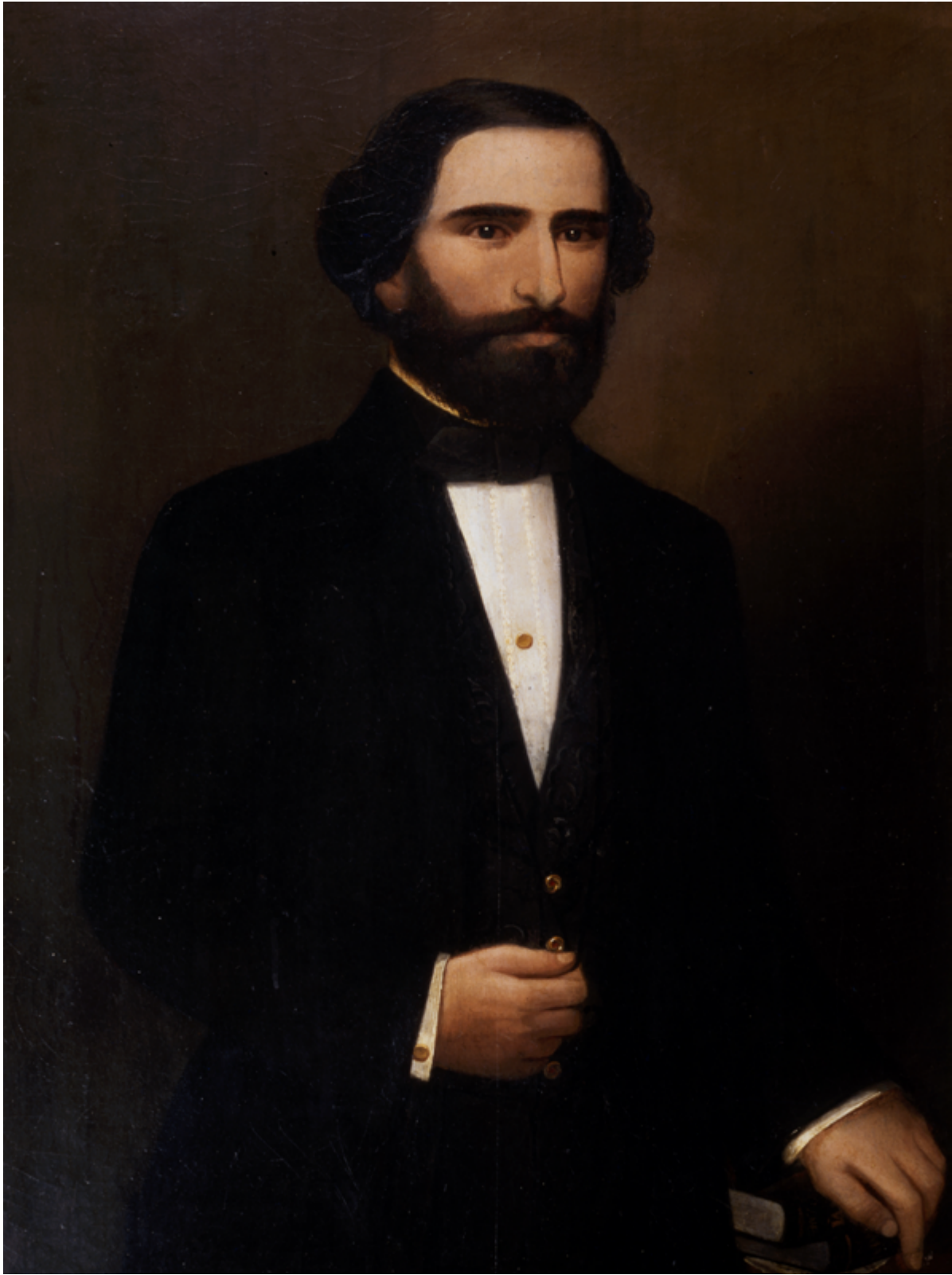
Il celeberrimo tra i cori verdiani, “Va’ pensiero”, per funzione e concezione originaria è il primo pannello nostalgico e scoraggiato di un dittico drammatico sul popolo ebreo prigioniero, la cui seconda, inscindibile tavola ribalta però il clima grazie alla “Profezia” di Zaccaria che rianima speranza e forza nelle sue genti. Le due pagine sono complementari, e di bellezza analoga nel suggellare potentemente insieme una fine atto. La mitografia verdiana e risorgimentale ha poi condotto sugli altari dell’apprezzamento universale soprattutto quel disteso coro in forma lirica espansa che tanta suggestione trae dall’anda-

mento vocale squadratamente solenne, animato però sottopelle dagli accompagnamenti a terzine e sestine acefale. Non è da meno, tuttavia, l'intensità drammatico-musicale del successivo canto galvanizzatore da profeta, che nel predire la distruzione di Babilonia innalza infine, in unione col coro, un inno alla fiducia nel futuro.

All'ultimo aprirsi di sipario l'arco emozionale che Nabucodonosor attraversa nella sua Scena e Aria è amplissimo. Lui ancor confusamente dormiente all'inizio, è l'orchestra a evocarne i sogni qua e là rammemoranti (citazioni sonore da antecedenti); ma anche destatosi, dapprima non sa distinguere che la banda funebre e il corteo colti dalla finestra stanno accompagnando la figlia al patibolo. Solo un urlo da aguzzini gli apre occhi e mente sulla realtà, compresa la sua di recluso, e immediata gli sgorga dall'animo la preghiera di perdono rivolta al "Dio di Giuda" (è il cantabile). Rinsavito così del tutto, in soccorso della figlia è pronto a riprendere armi e attitudine condottiera; che ambedue è come se risonassero nell'impetuosa e squillante cabaletta su cui, coi suoi, si lancia nell'impresa. Essa avrà successo, presso quelle are sacrificali che nella scena ultima vengono subito popolate di Ebrei condannati e astanti, mentre risuona un ulteriore, lugubre andamento di banda. Ma precede l'irruzione liberatoria di Nabucodonosor un'altra gemma musicale: il fidente addio alla vita di Fenena che si vede martire, nell'intensa, concentrata melodia "Oh dischiuso è il firmamento". La liberazione più alta sta tuttavia, a vittoria propiziata pure dal segno divino dell'"idolo" che cade "infranto da sé", nel canto generale di ringraziamento innalzato - a voci sole senza accompa-

gnamenti - verso l'"Immenso Jehova". Brano corale che, nella tradizione esecutiva, spesso funse da gloriosa conclusione dell'opera; quando invece l'ultima alzata d'ingegno Verdi la dedicò all'aria di Abigail pensata nel 1842 come epilogo. Dove, morente poiché suicida, l'amazzone è divenuta infine donna, e pentita: lo dicono, in musica, il canto fratto, dolce e sommesso; i colori tenui di violoncello e corno inglese che l'accompagnano; e quell'arabescante flauto che pare per un momento aprire anche per lei la via del perdono celeste.

Alessandro Roccatagliati (1960), professore ordinario presso l'Università di Ferrara, dirige il Comitato scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani e la rivista "Studi verdiani". Condiregge l'Edizione critica delle opere di Vincenzo Bellini e la rivista "Il Saggiatore musicale". Insignito del Premio internazionale Latina di Studi musicali, ha dedicato le sue ricerche soprattutto all'opera italiana dell'Ottocento, prestando di volta in volta attenzione alla drammaturgia di Verdi, Bellini, Rossini e Donizetti. Suoi saggi di drammaturgia musicale sono dedicati anche a opere di Gluck, Paisiello, Meyerbeer, Halévy, Janáček, Berio. Tra le sue pubblicazioni: *"Rigoletto" di Giuseppe Verdi* (1991), *Felice Romani librettista* (1996), l'edizione critica della *Sonnambula* di Bellini (2009), il manuale *Musica e società. I: Dal 1640 al 1830* (2019).



NABUCODONOSOR

GIUSEPPE VERDI

Raffaele Mellace

Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre 1813 alle Roncole, frazione di Busseto, nell'allora Regno d'Italia, da Carlo Verdi e Luigia Uttini, locandieri. Avviato agli studi da don Pietro Baistrocchi, organista della locale chiesa di S. Michele, dagli otto anni inizia a sostituirlo all'organo. Iscritto al ginnasio di Busseto, diventa allievo di Ferdinando Provesi, organista della Collegiata di S. Bartolomeo, maestro della banda e direttore della Società filarmonica. Ormai assistente di Provesi, si trasferisce presso Antonio Barezzi, facoltoso commerciante, musicista dilettante e presidente della Società filarmonica. Nel 1832 il Monte di Pietà gli concede, su garanzia e con il concorso di Barezzi, "padre, e benefattore, ed amico", una borsa per studiare a Milano. Respinto all'ammissione al Conservatorio, segue un corso privato di composizione con Vincenzo Lavigna, di formazione napoletana, maestro al cembalo del Teatro alla Scala, che Verdi prende a frequentare assiduamente. Introdottosi negli ambienti aristocratici milanesi, in rapporti con la Società filarmonica di Pietro Massini, dirige *La creazione* di Haydn ed assiste Massini nella *Cenerentola* di Rossini. Nel 1835 conclude gli studi con Lavigna e rientra a Busseto, dove fallisce nella successione a Provesi. Su incoraggiamento di Massini mette mano a una prima opera, che tenta invano di far rappresentare a Parma. Nominato a Busseto maestro di musica per l'istruzione della gioventù (unica carica mai ricoperta), il 4 maggio 1836 sposa Margherita Barezzi, figlia di Antonio. Alla coppia nascono il 26 marzo 1837 Virginia Maria Luigia, che vivrà solo sedici mesi, e l'11 luglio 1838 Icilio Romano Carlo Antonio. Quell'anno stesso escono a Milano le *Sei romanze*, prima opera a stampa verdiana. Licen-

ziatosi da Busseto, il 6 febbraio 1839 parte con la famiglia per Milano. Il 22 ottobre muore Icilio. Il 17 novembre l'*Oberto, conte di S. Bonifacio* inaugura al Teatro alla Scala la carriera operistica di Verdi, cui l'impresario Merelli offre subito un contratto per altre tre opere. Inizia a collaborare con l'editore Ricordi e conosce il soprano Giuseppina Strepponi. Il 18 giugno 1840 muore di meningite Margherita. Il 5 settembre cade dopo un'unica recita *Un giorno di regno, ossia Il finto Stanislao*.

Spinto da Merelli a riprendere la carriera operistica dopo una crisi profonda, il 9 marzo 1842 mette in scena alla Scala *Nabucodonosor* (dal 1844 abbreviato in *Nabucco*), che nella stagione autunnale regge per 57 recite. Frequenta il salotto di Clara Maffei. L'11 febbraio 1843 debuttano con successo alla Scala *I Lombardi alla prima crociata*. Dirige a Vienna la sua prima opera fuori d'Italia, il *Nabucco*, che entro il 1844 sarà in cartellone in quasi 60 teatri. Il 9 marzo 1844 debutta con una prima novità alla Fenice, l'*Ernani*, avvio della collaborazione con il librettista Francesco Maria Piave. Il 3 novembre presenta al Teatro Argentina la prima commissione romana: *I due Foscari*. Il 15 febbraio 1845 va in scena alla Scala la *Giovanna d'Arco*, il 12 agosto al S. Carlo di Napoli l'*Alzira*. Nel biennio 1845-46 la salute precaria renderà problematico ottemperare ai ritmi serrati di lavoro ("anni di galera"). Acquista dei terreni alle Roncole, poi Palazzo Dordoni-Cavalli a Busseto. Esce una seconda raccolta di *Sei romanze*. Il 17 marzo 1846 è alla Fenice con l'*Attila*, il cui problematico allestimento scaligero lo allontanerà a lungo dalla sala del Piermarini. Il 14 marzo 1847 presenta alla Pergola di Firenze il *Macbeth*. Il 22 luglio dirige a Londra davanti alla regina Vittoria *I masnadieri*, prima commissione estera. Si trasferi-

sce a Parigi dove resta, salvo viaggi, fino al 1849; vi allestisce il 26 novembre la *Jérusalem* e intraprende una relazione con la Strepconi. Nel 1848 acquista la tenuta di Sant'Agata, scrive per Mazzini l'*Inno popolare* su testo di Goffredo Mameli e porta in scena al Teatro Grande di Trieste, il 25 ottobre, *Il corsaro*. Il 27 gennaio 1849 dirige al Teatro Argentina di Roma, durante la Repubblica romana, *La battaglia di Legnano*, per la quale firma con Ricordi un contratto innovativo in termini di diritti d'autore. L'8 dicembre 1849 la *Luisa Miller* va in scena al S. Carlo di Napoli, il 16 novembre 1850 al Teatro Grande di Trieste lo *Stiffelio*, il 26 dicembre alla Scala la *Gerusalemme*, versione italiana della *Jérusalem*.

Dopo strenue trattative con le autorità che l'avevano proibito, il *Rigoletto* può debuttare alla Fenice l'11 marzo 1851. Si trasferisce con Giuseppina a Sant'Agata. Insignito della "Légion d'honneur" della Repubblica francese, il 19 gennaio trionfa con *Il trovatore* al Teatro Apollo di Roma. Il 6 marzo *La traviata* cade alla Fenice, ma risorge, rivista, il 6 maggio 1854 al Teatro di San Benedetto di Venezia. Nel corso d'un lungo soggiorno parigino (1853-57), il 13 giugno 1855 *Les vêpres siciliennes* s'impongono all'Opéra alla presenza di Napoleone III, che ospita Verdi a Compiègne. Il 12 gennaio 1857 va in scena sempre all'Opéra *Le Trouvère*, versione francese del *Trovatore*, il 12 marzo alla Fenice il *Simon Boccanegra*, il 16 agosto al Teatro Nuovo di Rimini l'*Aroldo*, rifacimento dello *Stiffelio*. Sulle mura delle città italiane inizia a comparire lo slogan "Viva V.E.R.D.I.", riferimento cifrato a Vittorio Emanuele re d'Italia. Si oppone alle modifiche radicali imposte dalla censura borbonica alla nuova opera per il S. Carlo, la cui impresa lo trascina in tribunale. Composta la vicenda giudi-

ziaria, ritira da Napoli l'opera, che resterà per quasi trent'anni l'ultima scritta per un teatro italiano, per proporla il 17 febbraio 1859 al Teatro Apollo di Roma col titolo di *Un ballo in maschera*. Il 29 agosto sposa in forma strettamente privata Giuseppina a Collongessous-Salève, in Alta Savoia. Contribuisce all'acquisto di armi e alle collette per feriti, vedove e orfani della Seconda guerra d'indipendenza. È nominato rappresentante di Busseto nell'Assemblea delle Province parmensi. Ricevuto da Vittorio Emanuele II a Torino, incontra Cavour a Leri. Abramo Basevi pubblica lo *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*. Il 10 gennaio 1861 Cavour invita Verdi a rappresentare la circoscrizione di Borgo San Donnino al nuovo Parlamento, ai cui lavori partecipa dal mese di febbraio. Con la morte di Cavour il 6 giugno Verdi considera di fatto conclusa la propria esperienza parlamentare.

Si reca a Pietroburgo, ma l'allestimento della *Forza del destino* commissionatagli dal Teatro Imperiale è rinviato d'un anno, al 10 dicembre 1862. Conosce a Parigi Arrigo Boito che gli scrive il testo dell'*Inno delle nazioni*, eseguito il 24 maggio a Londra per l'Esposizione universale. Il 21 aprile 1865 va in scena al Théâtre Lyrique di Parigi la nuova versione del *Macbeth*.

Nell'estate 1866 affitta a Genova il piano nobile di Palazzo Sauli Pallavicino, che i Verdi abiteranno fino al 1874. L'11 marzo 1867 va in scena all'Opéra il *Don Carlos*. I Verdi adottano Filomena, figlia orfana d'un cugino del compositore, cui viene dato il nome di Maria. Verdi la istituirà sua erede universale. Nel 1868 incontra Alessandro Manzoni e fa la conoscenza di Teresa Stolz, Leonora nella seconda versione della *Forza del destino*, in scena alla Scala dal 27 febbraio 1869. L'infatuazione di Verdi per la

IN APERTURA

Ritratto di Giuseppe Verdi realizzato da Torriani intorno al 1842, olio su tela (Milano, Museo Teatrale alla Scala).

cantante provocherà una seria crisi nei rapporti con Giuseppina. Compone nell'agosto il *Libera me* per il progetto, poi abortito, d'una messa commemorativa di Rossini. Assiste a Bologna alla "prima" italiana del *Lohengrin* diretta da Angelo Mariani. Il 24 dicembre 1871 va in scena al Cairo l'*Aida*.

L'8 febbraio 1872 presenta alla Scala la "prima" europea dell'*Aida*. Da allora in avanti nei soggiorni milanesi alloggia al Grand Hotel et de Milan. Il 1° aprile 1873 il *Quartetto* per archi viene eseguito in forma privata all'Albergo delle Crocelle di Napoli, dove Verdi e Giuseppina posano per Vincenzo Gemito. Il 22 maggio 1874, nel primo anniversario della morte di Manzoni, dirige nella Basilica di San Marco di Milano e subito dopo alla Scala la *Messa da Requiem*. A Genova i Verdi si trasferiscono nel Palazzo del Principe. L'8 dicembre viene nominato senatore. Nel 1875 dirige alla Royal Albert Hall di Londra la *Messa da Requiem* e all'Opera di Vienna la *Messa* e l'*Aida*. Il 18 aprile 1880 Franco Faccio dirige alla Scala il *Pater Noster* e l'*Ave Maria* volgarizzati da Dante. Il 24 marzo 1881 va in scena alla Scala la seconda versione del *Simon Boccanegra*, il 10 gennaio 1884 quella in quattro atti del *Don Carlo*. Nel 1886 viene ritratto a Parigi da Boldini. Il 5 febbraio 1887 presenta alla Scala l'*Otello*. Nel novembre 1888 viene inaugurato a Villanova d'Arda un ospedale fondato e finanziato da Verdi, che nel 1889 acquista a Milano il terreno su cui farà edificare la Casa di Riposo per Musicisti, terminata nel 1899. Il 9 febbraio 1893 il *Falstaff* va in scena alla Scala. Nell'autunno 1894 è per l'ultima volta a Parigi per la "prima" francese dell'*Otello*. Il 28 giugno 1895 viene eseguita al Conservatorio di Parma l'*Ave Maria*. *Scala enigmatica, armonizzata*. Il 14 novembre 1897 muore Giuseppina. Il 7 aprile

1898 i *Quattro pezzi sacri* vengono proposti senza l'*Ave Maria* all'Opéra, il 13 novembre integralmente nella Grande sala del Musikverein di Vienna. Il 5 maggio 1900 si trasferisce a Milano. Colpito da un ictus il 21 gennaio 1901 non riprenderà più conoscenza. Muore nella notte del 27 gennaio al Grand Hotel et de Milan. Il 30 gennaio la salma è tumulata al Cimitero Monumentale, dove si trova già Giuseppina. Il 26 febbraio i due feretri vengono traslati alla Casa di Riposo per Musicisti, accompagnati da una folla immensa. Alla partenza del corteo Toscanini dirige novecento coristi nel "Va' pensiero".

Raffaele Mellace (1969) è professore ordinario di Musicologia e Storia della musica presso l'Università di Genova, di cui ha presieduto la Scuola di Scienze Umanistiche. Docente nel Master in Arts Management dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, è condirettore della rivista "Il Saggiatore musicale" e presidente della Società Bachiana Italiana. Collabora regolarmente con "Il Sole 24 Ore". Socio effettivo dell'Accademia Ligure di Scienze e Lettere, insignito del "Carlo Maria Martini International Award" e dello "Johann Adolf Hasse Preis", si è occupato di opera dal Settecento a oggi, di letteratura e musica nel Novecento italiano, della civiltà musicale del Settecento, di Bach, Hasse, Metastasio, Verdi e Montemezzi su cui ha scritto libri e articoli di rilevanza internazionale. Ha pubblicato con l'editore Carocci i volumi *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi* (2017²), *Il racconto della musica europea. Da Bach a Debussy* (2019³) e *La voce di Bach* (2022). Per Oxford University Press *Succeeding Puccini: The Operatic Career of Italo Montemezzi, 1875-1952* (2025, con David Chandler; ed. it. *Opera tra due mondi*, il Saggiatore 2025). Ha curato F. M. Piave, *La forza del destino* (Teatro alla Scala - il Saggiatore 2025) e Q. Principe, *Un wagneriano alla Scala* (LIM 2025). È Responsabile scientifico e editoriale del Teatro alla Scala.

GIUSEPPE VERDI LE OPERE

OBERTO, CONTE DI S. BONIFACIO

Dramma in due atti
di Antonio Piazza e Temistocle Solera
Milano, Teatro alla Scala,
17 novembre 1839

UN GIORNO DI REGNO (IL FINTO STANISLAO)

Melodramma giocoso in due atti
di Felice Romani, Milano, Teatro alla
Scala, 5 settembre 1840

NABUCODONOSOR (NABUCCO)

Dramma lirico in quattro parti
di Temistocle Solera
Milano, Teatro alla Scala,
9 marzo 1842

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

Dramma lirico in quattro atti
di Temistocle Solera
Milano, Teatro alla Scala,
11 febbraio 1843

ERNANI

Dramma lirico in quattro atti
di Francesco Maria Piave
Venezia, Teatro La Fenice,
9 marzo 1844

I DUE FOSCARI

Tragedia lirica in tre atti
di Francesco Maria Piave
Roma, Teatro Argentina,
3 novembre 1844

GIOVANNA D'ARCO

Dramma lirico in un prologo e tre atti
di Temistocle Solera
Milano, Teatro alla Scala,
15 febbraio 1845

ALZIRA

Tragedia lirica in un prologo e due atti
di Salvatore Cammarano
Napoli, Teatro di San Carlo,
12 agosto 1845

ATTILA

Dramma lirico in un prologo e tre atti
di Temistocle Solera
Venezia, Teatro La Fenice,
17 marzo 1846

MACBETH (PRIMA VERSIONE)

Melodramma in quattro atti
di Francesco Maria Piave e
Andrea Maffei
Firenze, Teatro della Pergola,
14 marzo 1847

I MASNADIERI

Melodramma in quattro parti
di Andrea Maffei, Londra, Her
Majesty's Theatre, 22 luglio 1847

JÉRUSALEM (RIFACIMENTO DEI LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA)

Opéra di Alphonse Royer e Gustave Vaëz
Parigi, Opéra (Académie Royale
de Musique), 26 novembre 1847

IL CORSARO

Melodramma tragico in tre atti
di Francesco Maria Piave
Trieste, Teatro Grande,
25 ottobre 1848

LA BATTAGLIA DI LEGNANO

Tragedia lirica in quattro atti
di Salvatore Cammarano
Roma, Teatro Argentina,
27 gennaio 1849

LUISA MILLER

Melodramma tragico in tre atti
di Salvatore Cammarano
Napoli, Teatro di San Carlo,
8 dicembre 1849

STIFFELIO

Dramma lirico in tre atti
di Francesco Maria Piave
Trieste, Teatro Grande,
16 novembre 1850

GERUSALEMME

Versione italiana della *Jérusalem*,
traduzione di C. Bassi
Milano, Teatro alla Scala,
26 dicembre 1850

RIGOLETTO

Melodramma in tre atti
di Francesco Maria Piave
Venezia, Teatro La Fenice,
11 marzo 1851

IL TROVATORE

Dramma in quattro parti
di Salvatore Cammarano
e Leone Emanuele Bardare
Roma, Teatro Apollo, 19 gennaio 1853

LA TRAVIATA (PRIMA VERSIONE)

Opera in tre atti
di Francesco Maria Piave
Venezia, Teatro La Fenice, 6 marzo 1853

LA TRAVIATA (SECONDA VERSIONE)

Venezia, Teatro San Benedetto,
6 maggio 1854

LES VÊPRES SICILIENNES

Opéra in cinque atti
di Eugène Scribe e Charles Duveyrier

Parigi, **Opéra** (Académie Impériale de Musique), 13 giugno 1855

GIOVANNA DE GUZMAN (I VESPRI SICILIANI)

Dramma in cinque atti
di **Eugenio Caimi**,
traduzione italiana delle *Vêpres Siciliennes*
Parma, **Teatro Regio**, 26 dicembre 1855
Milano, **Teatro alla Scala**,
4 febbraio 1856

LE TROUVÈRE

Opéra in quattro atti,
traduzione francese del *Trovatore*
di **Émilien Pacini**
Parigi, **Opéra** (Académie Impériale
de Musique), 12 gennaio 1857

SIMON BOCCANEGRA (PRIMA VERSIONE)

Melodramma in un prologo e tre atti
di **Francesco Maria Piave**
e **Giuseppe Montanelli**
Venezia, **Teatro La Fenice**,
12 marzo 1857

AROLDI (RIFACIMENTO DELLO STIFFELIO)

Dramma lirico in quattro atti
di **Francesco Maria Piave**
Rimini, **Teatro Nuovo**, 16 agosto 1857

UN BALLO IN MASCHERA

Melodramma in tre atti
di **Antonio Somma**
Roma, **Teatro Apollo**, 17 febbraio 1859

LA FORZA DEL DESTINO (PRIMA VERSIONE)

Opera in quattro atti
di **Francesco Maria Piave**
San Pietroburgo, **Teatro Imperiale**,
10 novembre 1862

MACBETH (SECONDA VERSIONE)

Opéra in quattro atti,
traduzione francese di **Charles Louis**
Étienne Nùtter e **Alexandre Beaumont**
Parigi, **Théâtre Lyrique Impérial**,
21 aprile 1865
Milano, **Teatro alla Scala**,
28 gennaio 1874
(traduzione in italiano)

DON CARLOS (PRIMA VERSIONE)

Opéra in cinque atti
di **Joseph Méry** e **Camille du Locle**
Parigi, **Opéra** (Académie Impériale
de Musique), 11 marzo 1867
Bologna, **Teatro Comunale**,
27 ottobre 1867 (traduzione italiana
di **Achille de Lauzières**)

LA FORZA DEL DESTINO (SECONDA VERSIONE)

Revisione di **Antonio Ghislanzoni**
Milano, **Teatro alla Scala**,
27 febbraio 1869

AIDA

Opera in quattro atti
di **Antonio Ghislanzoni**
Il Cairo, **Teatro dell'Opera**,
24 dicembre 1871
Milano, **Teatro alla Scala**,
8 febbraio 1872 (versione rivista)
Parigi, **Opéra**, 22 marzo 1880
(versione francese rivista)

DON CARLO

(versione italiana rivista del *Don Carlos*)
Opera in cinque atti,
traduzione italiana di **Achille**
de Lauzières e **Antonio Ghislanzoni**
Napoli, **Teatro San Carlo**,
2 dicembre 1872

SIMON BOCCANEGRA (SECONDA VERSIONE)

Revisione di **Arrigo Boito**
Milano, **Teatro alla Scala**,
24 marzo 1881

DON CARLO (NUOVA VERSIONE ITALIANA)

Opera in quattro atti,
traduzione italiana di **Achille**
de Lauzières e **Angelo Zanardini**
Milano, **Teatro alla Scala**,
10 gennaio 1884

DON CARLO (TERZA VERSIONE ITALIANA)

Opera in cinque atti,
traduzione italiana di **Achille**
de Lauzières e **Angelo Zanardini**
Modena, **Teatro Comunale**,
29 dicembre 1886

OTELLO

Dramma lirico in quattro atti
di **Arrigo Boito**
Milano, **Teatro alla Scala**,
5 febbraio 1887
Parigi, **Opéra**, 12 ottobre 1894
(versione francese rivista
di **Arrigo Boito** e **Camille du Locle**)

FALSTAFF

Commedia lirica in tre atti
di **Arrigo Boito**
Milano, **Teatro alla Scala**,
9 febbraio 1893
Roma, **Teatro Costanzi**,
15 aprile 1893 (versione rivista)
Parigi, **Opéra Comique**,
18 aprile 1894 (versione francese
rivista
di **Arrigo Boito** e **Paul Solange**)

IN VIDEO

Laura Cosso

Siamo nel marzo del 1842. Al Teatro alla Scala, tra il pubblico spuntano divise austriache in ogni dove, ci sono giovani aristocratici, famiglie blasonate, ma anche il gotha della borghesia milanese. Va in scena *Nabucodonosor* e chissà quanti capiscono di trovarsi di fronte a qualcosa di nuovo, alla «potenza di linguaggio, intensità, vitalità della melodia» (avrebbe detto Julian Budden) al servizio di un dramma che eleggeva a protagonista una comunità intera, una voce collettiva che parlava di oppressione, esilio, sofferenza, riscatto. Furono questi gli aspetti a cui venne tributato un successo impensato, mentre solo in seguito e intorno al cuore pulsante dell'opera, il coro "Va pensiero", si sarebbe cominciato a costruire il mito di un *Nabucodonosor* risorgimentale. Sono fatti che conosciamo bene, anche se ormai è impossibile distinguere l'opera dalla storia della sua ricezione, da un colore patriottico che ne ha impregnato ogni fibra, come un'inscalfibile aura di leggenda.

Torniamo però al 1842, alla prima di *Nabucodonosor* e a quel nuovo stile verdiano che subito si impose. Qui non siamo di fronte a un mito, ma a un dato oggettivo: un dato che, ancora oggi, qualunque siano le scelte interpretative, bisogna saper restituire. E per farlo, quasi quarant'anni or sono, c'è voluto un direttore come Riccardo Muti, un coro e un'orchestra come quelli della Scala che, oltreché eccellenti, l'idioma verdiano ce l'hanno nei cromosomi, e una schiera di solisti capace di reggere una scrittura vocale perigliosa. Per tutte queste ragioni, il video scaligero del 1987 è una pietra miliare nella storia rappresentativa dell'opera. Tempi seratissimi, pulsazione ritmica, elettrizzante energia drammatica: c'è tutto questo nella direzione di Muti, ma calato entro una visione complessiva

di grande elasticità, che mai perde di vista i momenti di abbandono e sa valorizzare ogni dettaglio strumentale. Giova poi a questa edizione il rapporto tra Muti e Renato Bruson, interprete che non solo ha fatto di Nabucodonosor il proprio cavallo di battaglia, ma che, nell'affrontare la complessità del personaggio, ha puntato più sulla morbidezza che sulla protervia: aristocratico nel momento dell'*hybris*, umanissimo nella follia. Abigail è restituita dall'imponente cavata di Ghena Dimitrova, che percorre senza tema gli estremi opposti dell'acuto e del grave a rendere la psicologia contorta del personaggio; mentre il fiume in piena della vocalità di Paata Burchuladze restituisce uno Zaccaria monolitico e fanatico, come in effetti è, pur a scapito di qualche sfumatura. Immenso il coro scaligero, e superbamente diretto, con l'apice nel "Va' pensiero". Firmata da Roberto De Simone, la regia immerge l'opera nell'ambientazione di una Assiria immaginaria, giocata sulle sfumature tra l'azzurro e l'oro.¹

Dieci anni prima del *Nabucco* scaligero, al Maggio Musicale Fiorentino del 1977, Muti aveva diretto l'opera lavorando fianco a fianco con Luca Ronconi. Non è difficile ipotizzare che direttore e regista si siano trovati in sintonia sull'idea di una dimensione corale prevalente, di una storia che riguarda una intera comunità; anche se poi per Ronconi la comunità era principalmente quella della borghesia ottocentesca, presente in scena come pubblico che assiste alle vicende di Assiri ed Ebrei, prima che i due piani si incrocino e l'ambientazione ottocentesca finisca col prevalere. Lo spettacolo segna una tappa importante nella storia della regia lirica italiana. L'intento è quello di ripensare criticamente il *Nabucco* attraverso la lente del pubblico

che per la prima volta lo vide, mostrando le incrostazioni che la retorica risorgimentale vi avrebbe depositato. Un'operazione di grande attualità, visto che ancora oggi si dibatte sul tema, ma del tutto diversa dal recente kolossal storico firmato da Arnaud Bernard per l'Arena di Verona (2017). In tal caso, il regista ambienta l'opera nel 1848, durante le Cinque Giornate di Milano, trasforma gli Ebrei in patrioti italiani contro gli occupanti austriaci e pone al centro del palcoscenico una riproduzione del Teatro alla Scala, intorno a cui avvengono gli scontri e dentro al quale il pubblico assiste alla messa in scena dell'ultima parte dell'opera, prima di esplodere in un entusiasmo antiaustriaco (come in *Senso* di Visconti). Insomma, del tutto in sintonia con la bacchetta di Daniel Oren, impegnata a comunicare l'impeto del Verdi giovanile, Arnaud sposa in pieno l'ottica risorgimental-patriottica che ha accompagnato a lungo la fortuna di *Nabucodonosor*, e con una adesione che è l'esatto contrario del distanziamento critico di Ronconi. Però, non c'è che dire, lo spettacolo funziona, specie nel mettere insieme due mitografie fondamentali della nostra cultura: quella del *Nabucodonosor* risorgimentale con quella del Teatro alla Scala come simbolo dell'opera italiana e, per estensione, dell'identità nazionale.²

Naturalmente, in quanto titolo tra i più rappresentati all'Arena di Verona, *Nabucodonosor* conta diverse videoregistrazioni che provengono da quel palcoscenico, a cominciare dal DVD del 1981, con la stessa coppia Bruson-Dimitrova del successivo spettacolo scaligero, cui seguì il video del 1992, reso prezioso dalla statura di Piero Cappuccilli, per arrivare a quello 2007, dove la regia di Denis Krief puntava su architetture di essenziale simbo-

lismo, pur rispettando la consueta ambientazione biblica.

Nel frattempo, però, qualcuno aveva tentato altre strade. Ad esempio il regista Günter Krämer, a Vienna nel 2001, con una messinscena che oggi mostra tutti gli anni che ha, ma che, all'epoca, si fece notare per la trasposizione novecentesca e alcune scelte shock: basti citare il "Va pensiero" coi coristi prima sdraiati a terra, a formare un grande cimitero, poi in piedi per mostrare, tenendole appoggiate al petto, le foto delle vittime dell'Olocausto. Meno efficace l'idea di puntare sui conflitti familiari (il rapporto padre/figlia, la gelosia di Abigaille), sebbene, in questo intento, Krämer trovi sponda sia nella bella direzione di Fabio Luisi, che acuisce il contrasto tra i passi impetuosi e le confessioni dei singoli, sia nella presenza di un interprete come Leo Nucci: baritono per eccellenza verdiano per colore, accento, scolpitura della parola e ricchezza di inflessioni che disegnano al meglio la parabola di Nabucodonosor, anche in rapporto alla potente, temibile Abigaille di Maria Guleghina e a uno Zaccaria cui Giacomo Prestia regala un surplus di sensibilità.³

La carta dell'ambientazione contemporanea è stata poi raccolta da Daniele Abbado fin dalla sua prima regia di *Nabucodonosor*, riproposta al Regio di Parma nel 2009, che distingue i personaggi biblici in costumi tradizionali dal coro di Ebrei novecenteschi, così da alludere agli orrori della Shoah. Sulla scena incombe un'enorme parete che rimanda al Muro del pianto ma, a rompere ogni staticità, interviene il temperamento dei protagonisti: vulcanica, addirittura, l'Abigaille di Dimitra Theodossiou e pur controllata nell'emissione, capace di valorizzare ogni accento; sempre superbo

il Nabucodonosor di Leo Nucci, affrontato con una giovinezza vocale che ha del miracoloso. Sul podio c'è Michele Mariotti, in una prova maiuscola: un "Va' pensiero" che s'inarca dal sussurro al fulgore epico (eccellente il coro), duttilità del canto che si respira ovunque, mordente inarrestabile dell'azione.⁴

Di nuovo alla firma di Daniele Abbado si affida la produzione che, dopo il debutto alla Scala nel 2013, è videoregistrata a Londra con un Plácido Domingo in una nuova tappa del suo percorso da baritono verdiano. Risultato: un protagonista dal timbro tenorile, ma con carisma e comunicatività da vendere, al cui fianco c'è un'imperdibile Ljudmila Monastyrska: Abigaille dalla voce potente e bellissima, con la giusta tempra nell'esprimere la sete di potere che la divora, e toccanti morbidezze a restituirne la fragilità. La bacchetta di Nicola Luisotti tiene in pugno l'intero arco drammatico con nessuna retorica ma un'intensità asciutta fatta di varietà di colori e tempi sostenuti. Dal canto suo, Daniele Abbado agisce per sottrazione: via ogni cimelio archeologico, abiti moderni, il palcoscenico un deserto di sabbia, monoliti grigi che alludono al Memoriale della Shoah a Berlino. La sobrietà come forma di riparo dall'orrore.⁵

Del resto è chiaro che, dietro le vicende bibliche, Verdi tratta temi che parlano ancora all'oggi e che, proprio grazie alla loro universalità, possono essere calati nella concretezza storica. Non è dunque un caso se, nel corso della sua fortuna rappresentativa, un'opera dalle implicazioni politiche così forti come *Nabucodonosor* abbia potuto reggere sulle proprie spalle tanto l'epopea della mitografia risorgimentale che, all'opposto, le tragiche denunce delle attualizzazioni novecentesche. Per non

parlare delle letture collocate in un futuro distopico, come è avvenuto in questi ultimissimi anni.

Un non-luogo futuristico, tecnologico, indefinito nella sua astrazione, polarizzato tra generici oppressori e oppressi, è l'ambientazione prescelta lo scorso anno da Stefano Poda per la sua iper-coreografata messinscena all'Arena di Verona (2025): una produzione diretta da Pinchas Steinberg che ha visto alternarsi interpreti di grande rilievo, tra cui i formidabili Anna Netrebko e Francesco Meli prescelti per il nuovo *Nabucodonosor* scaligero.⁶

Tutt'altro che generico, ma focalizzato sulle figure contemporanee dell'esilio, è invece lo spettacolo ideato da Stefano Ricci e Gianni Forte per Parma, nel 2019. Spettacolo importante, nella sostanza fedele alla drammaturgia verdiana e in sintonia con la direzione di Francesco Ivan Ciampa che sa restituire il "nuovo" stile del giovane Verdi. In un mondo di devastazioni, una nave-prigione percorre i mari per rastrellare profughi da ridurre a schiavi, senza memoria e senza storia: requisite le loro opere d'arte, distrutte le loro biblioteche. Lo spettacolo inizia con le immagini della nave-sarcofago, dei soldati senza volto, dei naufraghi impauriti e privati del giubbotto salvagente. Nabucodonosor ha l'impassibile, inquietante ferocia di Amartǔvshin Enkhbat: magnificenza sonora, bellezza timbrica e morbidezza di fraseggio al servizio di un personaggio di cui nulla trapela, persino nel momento di follia, quando la sua interiorità è oggettivata attraverso i personaggi cenciosi che attraversano la scena. Quanto ad Abigaille, la recitazione straniata la rende ancor più cinica, come mostra Saioa Hernández: tracotanza scenica, vocalità incisiva come una lama, potenza sonora senza sbavature nell'affrontare virtuosismi e salti intervallari. Il fatto è che il teatro post-drammati-

co di Ricci-Forte rifugge ogni realismo psicologico, fino a inchiodare i cantanti sulla scena, puntando su un altissimo livello di simbolizzazione. Solo così può inglobare oggetti del quotidiano (i giubbotti salvagente) senza cadere nel reportage televisivo, riuscire a creare pantomime scioccanti lavorando sulla pura stilizzazione (la morte per annegamento) e, soprattutto, moltiplicare gli interrogativi. Ecco infatti Zaccaria (un grandissimo Michele Pertusi) perdere ogni aura di guida spirituale per farsi personaggio ambiguo, funzionale alle dinamiche di potere; ed ecco soprattutto il finale (apertura del fondale, luce bianco accecante, solisti e coro appiattiti in contro-luce) che lascia il dubbio se rappresenti un risveglio di coscienza, o il nuovo incubo di una umanità spersonalizzata.⁷ Del resto, non è lo stesso teatro di Verdi, con i suoi cori dolenti e i personaggi impastati di bene e di male, a insinuare più di un interrogativo, anche quando l'opera si chiude con una salvifica liberazione?

Laura Cosso, esperta di musica francese dell'Ottocento, ha dedicato due libri a Hector Berlioz, di cui è considerata una tra i maggiori specialisti italiani. Si è anche occupata della musica del secondo dopoguerra, con saggi su Maderna e Berio, del quale è stata collaboratrice. Docente di Arte scenica presso il Conservatorio di Milano, negli ultimi anni si è dedicata in particolare alla regia operistica. È tra i responsabili della Specialistica in canto lirico della Fondazione Accademia di Musica Torino/Pinerolo.

- 1 WARNER 1987: Renato Bruson (Nabucodonosor), Ghena Dimitrova (Abigaille), Paata Burchuladze (Zaccaria), Raquel Pierrotti (Fenena), Bruno Beccaria (Ismaele), Orchestra e Coro del Teatro alla Scala, direzione Riccardo Muti, regia Roberto De Simone.
- 2 BELAIR 2017: George Gagnidze (Nabucodonosor), Susanna Branchini (Abigaille), Rafal Siwek (Zaccaria), Nino Surguladze (Fenena), Rubens Pelizzari (Ismaele), Orchestra e Coro dell'Arena di Verona, direzione Daniel Oren, regia Arnaud Bernard.
- 3 ARTHAUS 2001: Leo Nucci (Nabucodonosor), Maria Guleghina (Abigaille), Giacomo Prestia (Zaccaria), Marina Domasenko (Fenena), Miroslav Dvorský (Ismaele), Orchestra e Coro dell'Opera di Vienna, direzione Fabio Luisi, regia Günter Krämer.
- 4 C-MAJOR 2009: Leo Nucci (Nabucodonosor), Dimitra Theodossiou (Abigaille), Riccardo Zanellato (Zaccaria), Anna Maria Chiuri (Fenena), Bruno Ribeiro (Ismaele), Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma, direzione Michele Mariotti, regia Daniele Abbado.
- 5 SONY 2015: Plácido Domingo (Nabucodonosor), Ljudmila Monastyrska (Abigaille), Vitalij Koval'ov (Zaccaria), Marianna Pizzolato (Fenena), Andrea Carè (Ismaele) Orchestra e Coro del Covent Garden, direzione Nicola Luisotti, regia Daniele Abbado.
- 6 Reperibile in rete sia nella versione con l'Abigaille di Anna Netrebko, sia in quella con l'Abigaille di Anna Pirozzi e l'Ismaele di Francesco Meli, entrambe con il Nabucodonosor di Amartövshin Enkhbat.
- 7 DYNAMIC 2019: Amartövshin Enkhbat (Nabucodonosor), Saïoa Hernández (Abigaille), Michele Pertusi (Zaccaria), Annalisa Stroppa (Fenena), Ivan Magri (Ismaele), Coro del Teatro Regio di Parma, Orchestra Filarmonica Arturo Toscanini, direzione Francesco Ivan Ciampa, regia Stefano Ricci.

TEATRO ALLA SCALA



EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Responsabile scientifico e editoriale

Raffaele Mellace

Professore ordinario

di Musicologia e Storia della musica

presso l'Università degli Studi di Genova

UFFICIO EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Capo Ufficio Edizioni

Anna Paniale

Redazione

Davide Parolin

Federico Zavanelli

RICERCA ICONOGRAFICA

Anna Paniale

PROGETTO GRAFICO

Tribe Communication

IMMAGINI DEGLI SPETTACOLI SCALIGERI

Archivio Fotografico del Teatro alla Scala

REALIZZAZIONE E CATALOGAZIONE IMMAGINI DIGITALI

“Progetto D.A.M.” per la gestione digitale
degli archivi del Teatro alla Scala

SI RINGRAZIA PER LA COLLABORAZIONE

Museo Teatrale alla Scala

*Il Teatro alla Scala è disponibile a regolare
eventuali diritti di riproduzione per quelle
immagini di cui non sia stato possibile
reperire la fonte*

Finito di stampare
nel mese di maggio 2026
presso Galli Thierry, Milano
© Copyright 2026, Teatro alla Scala

Prezzo del volume
€ 15,00 (iva inclusa)

ISSN 2611-898x