

NABUCCO

dramma lirico in quattro parti
libretto di Temistocle Solera

musica di **Giuseppe Verdi**

Teatro La Fenice

domenica 19 ottobre 2008 ore 19.00 turno A1 

martedì 21 ottobre 2008 ore 19.00 turno D1

mercoledì 22 ottobre 2008 ore 19.00 fuori abbonamento

venerdì 24 ottobre 2008 ore 19.00 turno E1

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

domenica 26 ottobre 2008 ore 15.30 turno B1

martedì 28 ottobre 2008 ore 17.00 turno C1

mercoledì 29 ottobre 2008 ore 19.00 fuori abbonamento

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



Sommario

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

Michele Girardi

Nabucodonosor e le attese di un compositore democratico

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ill.^{mo} Stef. Marenco

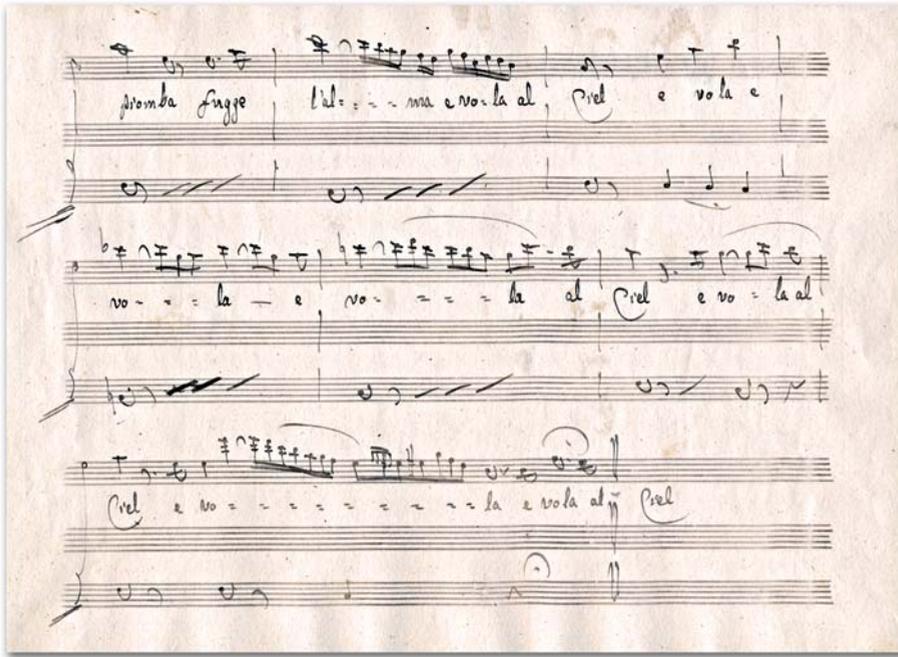
Milano 19 Dic. 1842

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

Luigi Verdi

Galanti

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



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

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

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

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

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

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

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

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

Banda sola prima d'alzar il sipario

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Marcia funebre

Banda di dentro

Coro di dentro

Nabucco

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

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

(s'affaccia alla finestra)

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

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

¹¹ *Nabucodonosor* cit., p. 426.

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



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

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

Anni di speranza

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

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

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

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

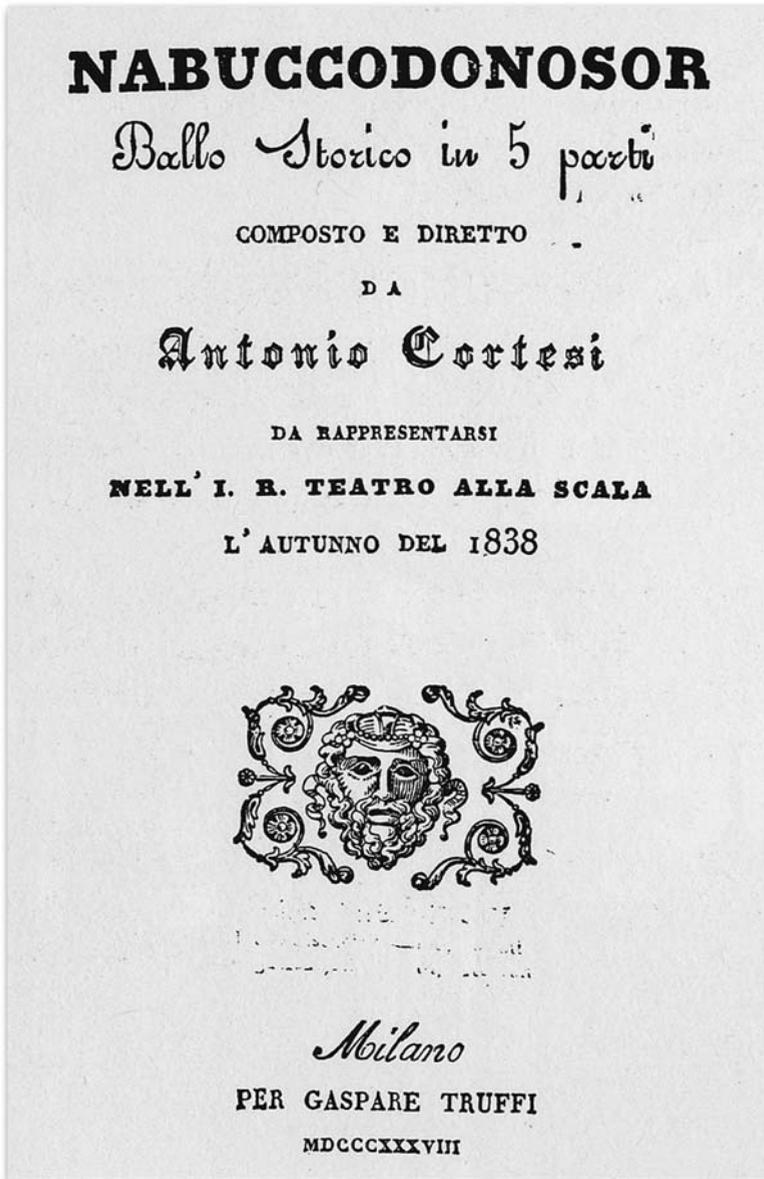
S'appressan gl'istanti
d'un'ira fatale;
sui muti sembianti
già piomba il terror!

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

Ma del popolo di Belo
non fia spento lo splendor!

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Scheda: 1/1

▸ [Scheda Unimarc](#) ▸ [Scarico Unimarc](#) ▸ [Scheda Marc21](#) ▸ [Scarico Marc21](#)

▸ [Export Endnote](#) ▸ [Export Refworks](#) ▸ [Citazioni](#) ☆ [Aggiungi a preferiti](#) ▸ [Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	La Fenice prima dell'Opera
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none">- Periodicità non determinata- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"
Numeri	<ul style="list-style-type: none">- [ISSN] 2280-8116