

Domenica
l'apertura
della stagione
al Teatro
alla Scala
con l'opera
verdiana più legata
alla storia
nazionale
la cui musica
è risuonata anche
sulle barricate
del 1848



NABUCCO

Lo spettacolo
verrà trasmesso
in diretta,
dalle ore 20,
da Raitre
e Radiotre
in stereofonia
Grazie ad un
accordo con
la Rai, sarà
diffuso
anche
in Svizzera



Uno dei costumi
per Nabucco
in un bozzetto di
Odette Nicoletti

1

Verdi, la leggenda comincia

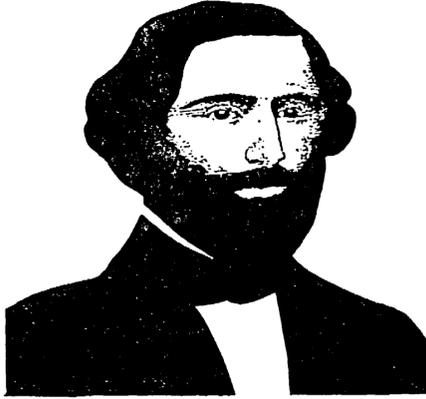
di MARCELLO CONATI

Milano, nove marzo 1842. Il «Nabucodonosor» accende alla Scala l'entusiasmo di un pubblico nuovo

LASERA del 9 marzo 1842 alla Scala, al sollevarsi del sipario sulla prima rappresentazione del «Nabucodonosor», nessuno degli spettatori presenti in sala avrebbe potuto immaginare che in quel momento per il teatro musicale italiano stava per aver inizio un'era destinata a durare oltre mezzo secolo. La nuova opera del giovane maestro delle Roncole era stata inserita in *extremis* nel cartellone di quella stagione di carnevale 1841/42 (inaugurata la sera di S. Stefano con una novità assoluta di Donizetti, *Maria Padilla*) a seguito delle pressanti richieste dell'autore (e anche, si sussurrava, per intercessione di autorevoli persone); allestita con materiale di ripiego attraverso il prestigio scenico e costumistico di un precedente balletto, veniva presentata al termine della stagione, appena in tempo per consentire pochissime repliche. La sorpresa per certa novità di stile ovvero per quella carica di *folie nouvelles*, giusta l'espressione milanese con la quale un orchestrale

della Scala durante le prove si era complimentato con l'autore, non fu inferiore a quella destata quindici anni prima presso lo stesso pubblico dall'opera di uno sconosciuto musicista siciliano, il *Pirata di Bellini*. L'estro fu a tal punto entusiastico, con replica, a furor di popolo, della preghiera finale, «Immenso Jehova» (e non del «Va, pensiero», come erroneamente si afferma in molte biografie) che l'imprendario Merelli pensò bene di ripresentare il *Nabucco* nella successiva stagione estiva: se ne fecero tre rappresentazioni, un primato rimasto imbattuto negli annali scaligeri. Ricorda Michele Lessona in *Volere è potere*: «Chi non ha vissuto in Italia prima del 1848, non può farsi capace di ciò che fosse allora il teatro. Era l'unico campo aperto alle manifestazioni della vita pubblica, e tutti ci prendevano parte. La riuscita d'una nuova opera era un avvenimento capitale che commoveva profondissimi sentimenti della città fortunata dove il fatto avveniva, e il grido ne correva per tutta l'Italia. Il buon successo del *Nabucco* destò un così strepitoso entusiasmo, come non s'era veduto mai prima. Quella notte Milano non dormì. Il giorno dopo il nuovo capolavoro era argomento di tutti i discorsi. Il Verdi era sulle bocche di tutti...»

In quel tempo tuttavia il giovane compositore non era affatto quello sconosciuto che egli stesso farà poi credere attraverso alcune confidenze rilasciate negli anni della maturità, e quale ci viene tramandato in tante biografie: egli godeva già di una certa reputazione nell'ambiente musicale milanese, acquistata sin dagli anni del suo apprendistato alla scuola di Lavigna; ma soprattutto era ben introdotto nella «Milano bene» dell'epoca, la Milano dei Beethoven, del Borromeo, dei Litani, della Società dei Nobili, dei salotti intellettuali, dei circoli filarmocnici. Infine meno di tre anni prima aveva esordito con la sua prima opera, *Oberto Conte di S. Bonifacio*, nientemeno che alla Scala, e con buon successo, tanto che l'opera vi fu ripresa l'anno seguente, subito dopo il fiasco di *Un*



Giuseppe Verdi

giorno di regno, e fu inoltre rappresentata, seppure con esito incerto, al Regio di Torino, al Carlo Felice di Genova (quivi messa in scena, con alcuni ritocchi, dallo stesso autore) e al S. Carlo di Napoli, tre teatri di «gran cartello», come si usava dire allora. Con l'*Oberto* ha inizio, a tutti gli effetti, l'arte di Verdi, ma è tuttavia col *Nabucco* che ha inizio la leggenda verdiana. Cinquant'anni più tardi un fine eseguita quale Alfredo Soffredini sentenziò, senza ragione: «Il *Nabucco* è rossiniano, e l'*Oberto* è verdiano!». I debiti del *Nabucco* verso la grande lezione rossiniana della *Semiramide* e soprattutto del *Mosè* non sfuggirono ai commentatori dell'epoca e sono stati più volte sottolineati anche dalla critica più recente. Ma tali debiti appaiono come divorati e assorbiti da un linguaggio energico, appassionato, fortemente asseritivo, recando l'impronta di una propria inconfondibile cifra stilistica, tale da risultare come inedita per il pubblico dell'epoca: il clima tempestoso alternato al colore grave e

solenne nelle scene d'insieme, il carattere affermativo di molti slanci melodici saldamente ancorati all'accordo di tonica, la forza eccezionale del canto nei singoli e nelle masse, il vitalismo sonoro sprigionantesi attraverso ritmi energici e incalzanti, l'impellenza fulminea di taluni attacchi corali. Questo sapore di *folie nouvelles* veniva incontro a un gusto d'ascolto in evoluzione, ma soprattutto rispondeva alle aspirazioni di una società in fermento, agitata dagli *homines novi* dei ceti emergenti e delle generazioni maturate all'ombra della «rivoluzione di luglio», e alle attese di un pubblico sempre più composto, non più limitato alle nobili società e agli assidui frequentatori dei teatri condominiali, ma ormai esteso alla crescente presenza del «quarto stato», che d'ora in poi, fino all'*Aida* almeno, sempre più si riconosceranno nella musica e nel teatro di Verdi.

In tal senso, sulla base cioè degli aspetti strutturali del linguaggio musicale verdiano, e non di un generico patriottismo plattamente desunto dalle componenti letterarie e drammatiche, va semmai verificato il significato «risorgimentale» di un'opera, il *Nabucco*, concepita in una fase storica in cui il Risorgimento vero e proprio, inteso come movimento di masse (urbane, nel caso specifico) non era ancora alle porte. Rivivendo nelle sue condizioni materiali e spirituali il clima storico di quegli anni e ripercorrendo polemiche culturali e lotte sociali si potrà allora misurare il grado di novità e la forza d'impatto prodotti dal nuovo linguaggio verdiano e soprattutto comprendere quella promessa di riscatto potente scaturire da un avvenimento culturale all'unisono intona un inno all'immenso Jehova, o che improvvisamente si erge su un accordo di tonica, «Arpa d'oro», fieramente e ostinatamente ribattuto. Questo linguaggio, accompagnato, sulle barricate del Quarantotto. Ma sarà soprattutto il linguaggio su quale Verdi saprà costruire le fortune della musica e del teatro italiano dell'Ottocento sollevandolo sino ai vertici del *Falstaff*.

Con quest'ultima le inaugurazioni verdiane nel dopoguerra sono ventisei. «Otello» batte tutti

...e diventa comoda tradizione

di PAOLO PETAZZI

NON È LA PRIMA volta che *Nabucco* viene scelto per la serata d'apertura, nell'ultima fase della storia della Scala. Proprio *Nabucco*, sotto la direzione di Tullio Serafini, inaugurò il 26 dicembre la prima stagione che potrà svolgersi nel teatro ricostruito dopo la fine della guerra (allora si cominciava il 26 dicembre: la tradizione dell'apertura a Sant'Ambrogio si impone a partire dal 7 dicembre 1951, data in cui Duca di Salaparuta e i sicilianisti di Verdi). *Nabucco* poi sembra destinato a riapparire nella serata inaugurale ogni vent'anni: fu proposto anche da Gavazzeni il 7 dicembre 1966.

Oggi è nuovamente oggetto della spasmodica attenzione che circonda (in misura crescente negli ultimi anni) l'avvio della stagione scaligera, in un clima che, indipendentemente dal valore degli spettacoli, non è certo determinato soltanto da ragioni di natura artistico-culturale. Ci si può chiedere in che misura tale clima condiziona le scelte stesse dell'opera per l'apertura, facendo prevalere proposte che non necessariamente sono le più significative di una stagione. Uno sguardo alle vicende della Scala negli ultimi quarant'anni dimostra che per l'apertura si è per lo più preferito evitare i rischi legati a scelte non troppo consueti. I dati dimostrano inoltre un

rigido rispetto della «tradizione» che vuole che il teatro milanese apra con Verdi: dal 1946 al 1985 le inaugurazioni verdiane sono state 25, limitate a 13 opere. La privilegiata è *Otello* (1947 e 1950 con Ramon Vinay, direttore De Sabata; 1959 con Del Monaco e Votto; 1970 con Doring e Kiebler); le altre sono *Nabucco*, *Aida*, *Don Carlos*, *Un ballo in maschera*, *Travatore*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*, *Vesperi siciliani* (con due inaugurazioni ciascuna); inoltre *La battaglia di Legnano*, *La forza del destino*, *Falstaff*.

Impossibile individuare un criterio in scelte che furono legate a diverse circostanze specifiche (dal gusto dei direttori artistici in carica alla disponibilità di determinati cantanti); evidente è però la schiacciata prevalenza della «tradizione» verdiana.

Ancora più evidente essa appare perché le inaugurazioni non verdiane sono disperse fra 11 autori. Fra questi Puccini (con una *Bohème* diretta da De Sabata nel 1949 e tre *Turandot* nel 1958, 1964 e 1983), Donizetti (*Polkato* con la Callas nel 1960, *Luce* diretta da Claudio Abbado nel 1967), Bellini e Spontini (*Norma* e *La Vestale*, entrambe con la Callas nel 1955 e nel 1954), Rossini (*L'italiana in Algeri* diretta da Abbado nel 1973). Anomale la presenza di Catalani (*Il falco*, diretta da De Sabata nel 1953) e Mascagni (*L'amico*

Fritz, voluto da Gavazzeni nel 1963, quando trovava anticonformistico battersi per la «giovane scuola»); incomprensibile poi l'esclusione degli autori stranieri: se si eccettua il *Falstaff* diretto da Böhm nel 1974, gli altri sono tutti legati a scelte di Claudio Abbado (*Baris*, *Lohengrin* e *Carmen*). Mozart inaugurerà una stagione alla Scala soltanto l'anno prossimo, con Muti e con il *Don Giovanni*.

Il prevalere di una «tradizione» (per non dire di una preoccupata cautela) nelle scelte per l'apertura, apparirebbero condizionate da un conformismo piuttosto triste. Nel 1951 il «primo» 7 dicembre scaligero fu dedicato ai *Vesperi siciliani*; ma due giorni dopo andò in scena *La vita di Fenena*, finché la logica dell'apertura non fu interrotta da *Nabucco* (che aveva già presentato alla Biennale di Venezia); si perse così l'occasione di una apertura con Stravinsky, che probabilmente sarebbe stata allora di ineccepibile audacia. Anche oggi, del resto, finché la logica delle inaugurazioni scaligere è quella che è, sarebbe impossibile proporre il 7 dicembre un autore vivente o anche un grande classico del Novecento storico.

Senza pretendere di ripercorrere quarant'anni di aperture alla Scala è giusto ricordare che non sono mancate inaugurazioni che hanno significato qualcosa di più di una riuscita (nei casi migliori) rappresentazione di un'opera di repertorio. Imponendosi come avvenimenti culturali di portata più vasta. È accaduto anche con Verdi: allestiti fortunatissimi come quelli del *Simon Boccanegra* (1971 e 1978) e del *Macbeth* (1975), dovuti alla collaborazione fra Abbado e Serafini, hanno avuto una data per la conoscenza e la diffusione di queste opere, non sempre adeguatamente valutate dagli studiosi verdiani, ed hanno offerto un contributo decisivo al loro rilancio.

Ed è certamente accaduto con il *Boris Godunov* di Musorgskij nel 1979, grazie soprattutto alla direzione di Abbado; mal prima di allora la partitura originale di Musorgskij aveva trovato un avvocato difensore che ne faceva il punto di partenza di fondo la grandezza, dimostrando con la massima evidenza l'«inutilità» (oggi) delle manipolazioni di Rimskij-Korsakov.

In molte altre occasioni l'omaggio ad un «prestigioso» cultural-mondano (che pare essere d'obbligo all'apertura scaligera) non ha impedito risultati eccellenti: basterà elencare le presenze del direttore d'orchestra, da Abbado a Muti, a Kiebler e Maazi; ma senza che si potesse identificare la vetrina inaugurale con il momento di massima stimolazione culturale più stimolante e vitale.

In molte altre occasioni l'omaggio ad un «prestigioso» cultural-mondano (che pare essere d'obbligo all'apertura scaligera) non ha impedito risultati eccellenti: basterà elencare le presenze del direttore d'orchestra, da Abbado a Muti, a Kiebler e Maazi; ma senza che si potesse identificare la vetrina inaugurale con il momento di massima stimolazione culturale più stimolante e vitale.

In molte altre occasioni l'omaggio ad un «prestigioso» cultural-mondano (che pare essere d'obbligo all'apertura scaligera) non ha impedito risultati eccellenti: basterà elencare le presenze del direttore d'orchestra, da Abbado a Muti, a Kiebler e Maazi; ma senza che si potesse identificare la vetrina inaugurale con il momento di massima stimolazione culturale più stimolante e vitale.

In molte altre occasioni l'omaggio ad un «prestigioso» cultural-mondano (che pare essere d'obbligo all'apertura scaligera) non ha impedito risultati eccellenti: basterà elencare le presenze del direttore d'orchestra, da Abbado a Muti, a Kiebler e Maazi; ma senza che si potesse identificare la vetrina inaugurale con il momento di massima stimolazione culturale più stimolante e vitale.

In molte altre occasioni l'omaggio ad un «prestigioso» cultural-mondano (che pare essere d'obbligo all'apertura scaligera) non ha impedito risultati eccellenti: basterà elencare le presenze del direttore d'orchestra, da Abbado a Muti, a Kiebler e Maazi; ma senza che si potesse identificare la vetrina inaugurale con il momento di massima stimolazione culturale più stimolante e vitale.

In molte altre occasioni l'omaggio ad un «prestigioso» cultural-mondano (che pare essere d'obbligo all'apertura scaligera) non ha impedito risultati eccellenti: basterà elencare le presenze del direttore d'orchestra, da Abbado a Muti, a Kiebler e Maazi; ma senza che si potesse identificare la vetrina inaugurale con il momento di massima stimolazione culturale più stimolante e vitale.

In molte altre occasioni l'omaggio ad un «prestigioso» cultural-mondano (che pare essere d'obbligo all'apertura scaligera) non ha impedito risultati eccellenti: basterà elencare le presenze del direttore d'orchestra, da Abbado a Muti, a Kiebler e Maazi; ma senza che si potesse identificare la vetrina inaugurale con il momento di massima stimolazione culturale più stimolante e vitale.

Il librettista Temistocle Solera, personaggio avventuroso e abile confezionatore di miti

Dalla Bibbia al romanzo popolare

di FOLCO PORTINARI

SÈ LA RAGIONE di questo intervento è il libretto del *Nabucco*, sarà opportuno dare innanzitutto qualche notizia del suo librettista, per altro non nuovo a collaborare con Verdi (aveva dato le mani nell'*Oberto* e nell'*Oberto Conte di San Bonifacio*) con una *Il deponda*, cui segue nel '41 il *contadino d'Agropoli*, e nel '42 il *Contadino di Agropoli*, e il *Contadino di Agropoli* di un impresario del Teatro Reale di Madrid; lo si vuole amante della regina Isabella; ambasciatore segreto di Cavour presso Napoleone III; comandante di polizia nella repressione contro i briganti in Calabria; questore in varie città; organizzatore della polizia del Khedivè d'Egitto; antiquario a Parigi... Mori povero a Milano nel 1878. Di libretti non ne scrisse moltissimi, ma fino all'ultimo, se l'ultimo è la *Zilla*, per il Villate, nel 1877.

Solera il *Nabucco*, o meglio il *Nabucodonosor*, è un libretto di Verdi di un'epoca di crisi, e gli suggerì allora di fare una profeta della Bibbia. Verdi, anzi, in quell'anno '41, dopo il tonfo clamoroso di *Un giorno di regno*, sembrava intenzionato, almeno a parole, ad abbandonare addirittura la composizione. Anno di crisi. Quel copione glielo mise in tasca l'imprendario Merelli, di forza, dopo che era stato rifiutato da Carl Otto Nicolai (quello delle *Allegre comari di Windsor*), che gli aveva preferito *Il proscritto* di Gaetano Rossi (quello della *Linda di Chamorin*) di Donizetti o de *Il bravo di Mercadante*, destinato inizialmente proprio a Verdi. Uno scambio fortunato e in qualche modo fatale, visti i risultati e le ripercussioni, anche a tempi lunghi. Eppure *Il proscritto* poteva vantare tutti gli ingredienti romanticamente opportuni per far presa sul pubblico, meglio d'una storia biblica neppure delle più note.

Solera si trovò in disposizione due modelli. Uno antico: la storia che vi si racconta (da collocarsi nel 587 a.C.), per quanto attiene alla distruzione di Gerusalemme, alla prigione di Nabucco in Babilonia e alla fine del regno di Giuda, ad opera del re Nabucodonosor, è contenuta nel *Secondo libro del Re* (24-25) e in *Geremia* (38 e 46). L'altro mo-

dello è prossimo: il dramma di Aniceto Bourgeois e Francis Cornu, rappresentato a Parigi nel '36, oltre al balletto omonimo del Cortesi (le cui scene e costumi serviranno appunto a Verdi), rappresentato alla Scala nel '38.

Considerato a posteriori tutto torna, anche la mitologia: Verdi intuì che quel soggetto, ove una storia di sentimenti di popoli è preferita a una storia di sentimenti privati, è destinato a una gran fortuna in quel momento politico particolare in Milano, in Italia. E mutabile facilmente. Nessuno comunque può smentire questa versione (si, Verdi se lo tenne in casa a lungo senza farne niente, però...), proprio perché le cose presero davvero e subito quel corso, accettarono e accentuarono l'implicita simbologia. D'altra parte, a conferma, c'è quel che mi sembra l'episodio più significativamente «verdiano» attorno al libretto: la richiesta a Solera di sostituirlo, dopo il coro «Va pensiero», un duetto d'amore tra Fenena e Ismaele con una forte profetia del sacerdote Zaccaria. Nel suo libro su *La giovinezza di Verdi* (Eri, 1974) Massimo Mila sottolinea la motivazione adottata, «un inflessibile criterio della drammaturgia verdiana, quello di non raffidare l'azione», a differenza delle «consuete nenie sentimentali del melodramma beliniano e donizettiano. Una bella profetia biblica...» (racconta Verdi stesso che Solera «aveva fatto un duettino amoroso tra Fenena e Ismaele: a me non piaceva perché raffidava l'azione...»).

Cosa vuol dire, che nel *Nabucco* c'è molta azione e l'intrigo è felicemente concatenato e sviluppato? No. Ma vuol certo dire che quell'intervento di Verdi è il primo segnale della sua straordinaria intelligenza drammaturgica, la più grande del nostro '800 teatrale (e non solo del nostro). E una spia. Per il resto e nel complesso si tratta invece di un lavoro abbastanza rudimentale. E inevitabile quasi, come accade, che tutti ricorrono all'immagine del tabernacolo illustrativi di fronte a quella partizione in quattro episodi pressoché autonomi, ciascuno col suo titolo, com'era nei romanzi popolari: *Gerusalemme*, *L'empio*, *La profetia*, *L'idolo infranto*. E anche lo schema del racconto ripropone i luoghi comuni o deputati della librettistica (e del romanzo popolare).

Ecco, dunque, il riassunto del racconto. In Gerusalemme, assediata dai re di Babilonia Nabucodonosor, c'è, in mano agli ebrei, la figlia di quel re, Fenena, innamorata corripita di Ismaele, nipote di Sedecia, re di Gerusalemme. E la formula più ricorrente, gli amanti nemici. Di Ismaele è però innamorata, non corrisposta, anche l'altra, pre-

sunta figlia di Nabucco, Abigaille. Ed è un'altra formula rispettata. Su questo terzetto malassortito si sviluppa l'intrigo romanzenesco. Il gran sacerdote Zaccaria tenta il ricatto: la vita di Fenena in cambio della sovrana di Israele. Interviene Ismaele, che libera e salva Fenena, e viene perciò maledetto e «bandito» dai suoi, secondo un'ulteriore formula rispettata. A questo punto Abigaille mette in atto un suo piano di vendetta, dopo aver scoperto di non essere una vera figlia di Nabucco, bensì un'orfana: fa spargere la falsa notizia (altra formula del ricattario) della morte del re e assume la reggenza, tentando di togliere di mezzo Fenena. Quando ricompare, Nabucco riassume la corona e si proclama Dio. Il qual Dio interviene subito a far rispettare le distanze e con la foigore lo atterrisce, facendolo impazzire (altro topos classico, la follia). Abigaille ne approfitta e lo fa imprigionare, decidendo altresì di giustiziare la rivale Fenena. Quando la sentenza sta per essere eseguita, Nabucco riacquista il senno, si converte, è liberato e libera la figlia. Nell'ultima scena, spesso soppressa in passato, anche Abigaille si converte ed espia, con la morte per veleno, la sua colpa: i buoni trionfano e i cattivi sono puniti con misericordia.

Questa è, molto contratta, la peripezia che si racconta nel libretto di Temistocle Solera. Ma non è l'opera di Verdi. Il libretto, come si è visto, gioca su alcuni espedienti sperimentali e di sicuro effetto (per chi vuole, ci si trova *Romeo e Giulietta* e *Macbeth* o *Re Lear*, ma pure *Didone abbandonata* o *Roberto Devereux* o *Lucia di Lammermoor*, perché quelli sono gli ingredienti a disposizione). Uno su tutti, la correzione o il trasferimento in dettagli privati della maggior storia pubblica. Funzionerà ancora in *Aida*. Il grande avvenimento si rifrange cioè nei sentimenti e negli amori, per qualche verso anomali, dei protagonisti: un «divieto», un amore «impossibile» tra nemici, e la conseguente *tragedia* con relativa *punizione*. Il senso sta nella romantica riacquisizione del diritto degli individui, delle loro passioni o della loro anima, di contro al diritto dell'autorità o degli interessi di stato. Così la storia privata diventa complementare di quella pubblica. Pure in *Nabucco*, e da ciò nascono poi le forme della drammaticità, le opposizioni, i conflitti, prima fra tutti quelli di amore (Ismaele-Fenena), autorità-affetti (Nabucco-Fenena), amore-gelosia (Fenena-Abigaille). E, sopra l'azione, davvero *deus ex machina*, Dio, come padre, sovrano tirato.

La locandina della prima rappresentazione del «Nabucodonosor»

La locandina della prima rappresentazione del «Nabucodonosor»