
NABUCCO DI VERDI:
GUIDA DIDATTICA
PER LE SCUOLE SECONDARIE

DI CARLO DELFRATI

GUIDA DIDATTICA PER LE SCUOLE SECONDARIE

Introduzione

Questa guida è destinata ai docenti della scuola secondaria come dispensa introduttiva a *Nabucco*. Contiene proposte didattiche per avvicinare i giovani all'opera verdiana, e più in generale al linguaggio del teatro lirico. A questo secondo fine, e sull'importanza di far accedere i ragazzi al patrimonio di valori affettivi e cognitivi rappresentati dai quattro secoli di teatro lirico, si rimanda alle dispense introduttive al *Flauto magico* e alla *Traviata*, edite rispettivamente nel 2012 e 2013 sempre all'interno della collana «Vox Imago».

Il presente dvd, e il volume che integra il progetto «Vox Imago», contengono un ricco ventaglio di studi, che permettono al docente di approfondire il proprio percorso didattico.

Per cogliere in maniera appropriata quello che un'opera lirica è in grado di trasmettere, teniamo presente l'interazione fra le diverse componenti che concorrono al suo significato complessivo.

A un primo livello sta il testo letterario, predisposto dal librettista. Sono i dialoghi e le didascalie. La vicenda e i personaggi possono essere letti, dunque interpretati, in modi anche molto diversi fra loro. Se il libretto fosse semplicemente recitato, fosse cioè destinato al teatro di prosa, avremmo tante interpretazioni diverse (per esempio drammatica, o patetica, o ironica, o distaccata, o...) quanti sono i registi che allestiscono lo spettacolo e le compagnie di attori che lo recitano.

Anche nell'opera lirica abbiamo registi e attori (in questo caso, cantanti). Ma fra il grado iniziale, quello del libretto, e il grado finale, quello della compagnia teatrale,

nell'opera lirica si interpone uno speciale interpretante, che è la musica. Il compositore mette in musica la vicenda e le parole, trasformando la recitazione in canto, e aggiungendo una trama strumentale: così facendo, offre una sua lettura, una sua interpretazione del testo letterario. È questo livello, questa componente dello spettacolo, a risultare primaria nell'universo semantico del teatro lirico: quella su cui importa dunque concentrare l'attenzione degli alunni. Queste testimonianze ci possono aiutare ad allargare in classe la riflessione.

La musica è la migliore consolazione già per il fatto che non crea nuove parole. Anche quando accompagna parole, la sua magia prevale ed elimina il pericolo delle parole. Le si crede senza riserve, poiché ciò che afferma riguarda i sentimenti. Il suo fluire è più libero di qualsiasi altra cosa che sembri umanamente possibile, e questa libertà redime. Quanto più fittamente la terra si popola, e quanto più meccanico diventa il modo di vivere, tanto più indispensabile deve diventare la musica. Verrà un giorno in cui essa soltanto permetterà di sfuggire alle strette maglie delle funzioni, e conservarla come possente e intatto serbatoio di libertà dovrà essere il compito più importante della vita intellettuale futura. La musica è la vera storia vivente dell'umanità, di cui altrimenti possediamo solo parti morte. Non c'è bisogno di attingervi, poiché esiste già da sempre in noi.¹

«Adorno descrive l'opera come "una versione fra le righe del libretto", vale a dire un commento musicale su ciò che procede fra gli interstizi del dialogo, su ciò che il solo testo non ha potuto esprimere. [...] l'atto della

composizione musicale trasforma inevitabilmente il testo, e di fatto ne diminuisce il prestigio [...] il rapporto fra testo e musica è più simile a quello tra sceneggiatura e film».²

La vicenda

La vicenda messa in scena dal librettista Temistocle Solera è pura fantasia, ma ci permette di riprendere con gli alunni alcuni temi storici di fondo: diretti come la diaspora ebraica, o indiretti come il Risorgimento italiano. Ripercorriamola rapidamente.

Parte prima. Il popolo ebraico è sconfitto in battaglia dagli assiri, guidati da Nabucco (Nabucodonosor). Ma il sommo sacerdote ebraico Zaccaria conforta la sua gente: nelle loro mani è infatti caduto un prezioso ostaggio: Fenena, la figlia del nemico Nabucco.

Di lei è innamorato il principe ebraico Ismaele. I due stanno per fuggire di nascosto, quando irrompe un manipolo nemico, guidato da Abigaille, supposta altra figlia di Nabucco: lei pure innamorata non corrisposta di Ismaele. Quando Zaccaria alza il pugnale sull'ostaggio Fenena, Ismaele lo ferma. Liberata Fenena, Nabucco ordina di saccheggiare Gerusalemme. Gli ebrei maledicono Ismaele, bollandolo come traditore.

Parte seconda. La scena si sposta a Babilonia, dove gli ebrei sono stati condotti in cattività. Qui si scopre che Abigaille non è figlia naturale di Nabucco ma solo una sua schiava, che poi il re ha adottato. Per questo l'erede al trono è Fenena, non lei. Perciò Abigaille ha due ragioni di odio: verso Nabucco che le preferisce Fenena, e verso Fenena che le contende Ismaele.

Il colmo per Abigaille è raggiunto quando viene a sapere dal gran sacerdote assiro che Fenena manda liberi gli ebrei. Il trono non

può più andare a Fenena. Il gran sacerdote ha sparso voce che Nabucco è morto, e proclama regina Abigaille.

Invece Nabucco è vivo e irrompe sulla scena furibondo. Arriva a maledire il dio babilonese che li avrebbe spinti al tradimento. Non ci sono più dèi, né assiri né ebraici. L'unico dio che tutti adesso dovranno adorare è lui: Nabucco. Dal cielo un fulmine lo colpisce stordendolo e gli strappa la corona. Subito raccolta da Abigaille, che si proclama regina.

Parte terza. Nabucco è ancora frastornato e delirante. Abigaille gli chiede di firmare il decreto che condanna a morte tutti gli ebrei. Fra loro l'odiata traditrice Fenena. Non più Fenena, ma lei, Abigaille, sarà regina. Nabucco ha un sussulto: regina sarà Fenena; Abigaille è solo una schiava! Ma Abigaille nella scena precedente aveva trovato il foglio che dichiarava la sua vera identità. E lo distrugge sotto gli occhi di Nabucco.

Parte quarta. Ormai il destino di Fenena e dei prigionieri ebrei è segnato. È qui che alzano al cielo il loro rimpianto per la patria perduta: «Va pensiero...». Nabucco, anch'egli reso prigioniero, vede la figlia Fenena andare al supplizio, quando gli giunge il grido dei guerrieri rimastigli fedeli.

È liberato, infrange l'idolo babilonese e libera a sua volta gli ebrei. Il re e Abigaille si convertono all'ebraismo. Ad Abigaille non resta altra scelta che avvelenarsi: muore, non prima di aver chiesto perdono a Fenena.

Il fondale storico: la diaspora

La vicenda dell'opera ci permette a scuola di riconsiderare storicamente non solo il conflitto tra assiri ed ebrei, ma più in generale il fenomeno della diaspora ebraica, che,

come sappiamo, attraversa i millenni.

La presenza di una comunità ebraica in Palestina è attestata fin dal XVIII secolo a. C., con insediamenti anche nei territori vicini, come l'Egitto. Un popolo in armi, come gli altri con cui si contende i territori, i filistei, gli hyksos, i fenici, gli egizi, gli assiro-babilonesi, i sumeri, i persiani. Un popolo che – a leggere la Bibbia, la testimonianza maggiore di quel popolo, in parte storica, in parte mitologica – non esitava, come insegnano le guerre di ogni tempo, a fare strage dei propri nemici. Allo stesso modo la storia di questo popolo è anche segnata da violenti conflitti interni, fra le diverse tribù e confessioni religiose, di cui il mito di Caino e Abele è solo un simbolo archetipico.

Nabucodonosor è il re dei babilonesi che nel 587 a. C., a conclusione dell'ennesima guerra, distruggono il tempio di Gerusalemme e deportano a Babilonia gli abitanti della città. Questo personaggio e la deportazione degli ebrei sono gli unici elementi che il libretto di Solera ricava dalla storia; insieme alla citazione del salmo 137, «Super flumina», come vedremo, che il librettista usa nel suo «Va pensiero». Il tempio verrà ricostruito 70 anni dopo.

Da paese protetto, la Palestina viene definitivamente a far parte dell'Impero romano nel 70 d. C., distrutto per sempre il tempio di Gerusalemme, soppressa o schiavizzata la popolazione. Un'ultima rivolta al tempo dell'imperatore Adriano chiude definitivamente (nel 135 d. C.) lo stanziamento ebraico in Palestina e dà inizio alla diaspora (dispersione). Quello che univa saldamente il popolo ebraico era la forte dipendenza da una convinzione religiosa fin allora pressoché inaudita, e che lo faceva sentire «popolo

eletto»: il monoteismo. Con un corollario di pratiche culturali, alimentari e sociali (il riposo del sabato, la circoncisione, il matrimonio endogamico ecc.), con le quali marcavano la propria 'differenza'. Questo spiega perché gli ebrei evitassero fin da allora di lasciarsi assimilare ai popoli in mezzo ai quali vivevano. Il rifiuto e la chiusura verso gli altri culti urtavano però contro la permissività politeista della civiltà greco-romana: che reagisce distruggendo i monumenti stessi dell'ebraismo e condannando le sue pratiche.

Il cristianesimo nasce come variante innovativa della religione monoteista. Per difendersi dalle persecuzioni, i cristiani impugnano la propria distinzione dall'ebraismo (di qui l'abolizione della circoncisione e delle norme alimentari ebraiche), e a maggior ragione la propria estraneità ai moti rivoluzionari ingaggiati dagli ebrei contro l'impero romano. Anche se negli anni Trenta del primo secolo il potere giudiziario era in mano a funzionari romani (come Ponzio Pilato), i cristiani attribuiscono agli ebrei la crocifissione di Gesù. Di qui alla definizione di 'popolo deicida' il passo è breve.

Da quando, nel 380, il cristianesimo diventa religione di stato, le sorti dell'ebraismo sono altalenanti. A momenti e a paesi che li accettano si alternano momenti e paesi in cui gli ebrei sono perseguitati, con la limitazione crudele dei loro diritti, con l'appropriazione o la distruzione dei loro beni, con l'espulsione, fino all'eliminazione fisica. Nel 1492, con la vittoria di Isabella di Castiglia e Alfonso d'Aragona contro i mori, tutti gli ebrei sono espulsi dal territorio spagnolo. Nel Cinquecento si creano ghetti in cui gli ebrei devono obbligatoriamente vivere. Nei due secoli seguenti si riprendono le stragi,

in Polonia e in Ucraina, e nell'Ottocento si moltiplicano i pogrom in Russia.

Tutto questo per ricordare anche ai nostri ragazzi che la persecuzione degli ebrei non è una pratica introdotta dai nazisti, ma che ha alle spalle più di 1500 anni di tragedie. La stessa stella gialla, il marchio imposto dai nazisti agli ebrei in vista della soluzione finale, non è una loro invenzione. Fu decretata la prima volta dal Concilio Lateranense del 1215. Per chiudere su questi dolorosi eventi, è bene anche ricordare che con l'avvento dell'islamismo, fu proprio nei paesi islamici che gli ebrei poterono trovare rifugio sicuro dalle persecuzioni dei cristiani. Così avvenne in Spagna, dopo la battaglia del 711 che portò l'Andalusia sotto il dominio arabo. Così, dopo il 1453, quando Bisanzio cadde in mano ai musulmani (e così finì l'impero romano d'Oriente), molti ebrei cominciarono a trasferirsi in Turchia.

Più in generale, la diaspora ci offre argomenti per incoraggiare in classe il rigetto verso ogni oppressione di un popolo su un altro, per rivendicare il diritto di un popolo ad essere quello che è, con le sue convinzioni, le sue usanze, le sue abitudini, la sua lingua, la sua religione, e con tutte le altre manifestazioni della cultura.

Verdi e il Risorgimento

Nabucco è in qualche modo il prototipo del nostro teatro risorgimentale. L'unica forma praticata di teatro nell'Italia di quel tempo era proprio il melodramma. Che era un teatro popolare. Masse intere vedevano e ascoltavano le opere di Bellini, Donizetti, Mercadante, Pacini, Rossi. E Verdi, fin dalle opere giovanili, fin da *Nabucco*, che già alla 'prima' ebbe un successo strepitoso. Se non

sempre a teatro, certo si conoscevano quelle opere dagli organetti che giravano per le strade a suonarne le melodie principali.

L'Italia era allora alla vigilia delle sue imprese risorgimentali: un ribollire di moti, di tentativi sfortunati, di preparativi diplomatici, di contrasti ideologici anche radicali, com'erano le posizioni di Mazzini o Cavour, per non dire di Garibaldi o Pio IX. I giovani delle classi borghesi – memori dell'esperienza della Rivoluzione francese – sentivano il fascino delle rivendicazioni di libertà, di indipendenza e di unità.

I musicisti vivevano intensamente questo clima e, se pur si tenevano fuori da un impegno politico personale, davano voce nelle proprie opere alle sue matrici ideali. Verdi era di quelli che oggi si chiamerebbero autori 'impegnati'. Nel 1859 arrivò a comperare i fucili per armare la Guardia nazionale della sua cittadina, Busseto, quando il Ducato di Parma, a cui apparteneva, si accingeva a proclamare l'annessione al Piemonte. Fu fervente ammiratore di Cavour, che andò a visitare l'indomani dell'infausto trattato di Villafranca. E dal 1861 farà parte del primo parlamento italiano. E quanto rammarico di non poter partecipare con le armi alle battaglie! C'è una sua lettera al proposito, indirizzata alla contessa Maffei, 23 giugno 1859, proprio il giorno precedente San Martino e Solferino:

Montanelli [...] soldato semplice nei volontari. L'antico professore di Diritto patrio che dà sì nobile esempio! Ciò è bello, è sublime! Io non posso che ammirarlo e invidiarlo! Oh, avessi altra salute e sarei con lui anch'io! Ciò dico a voi, e ben in segreto: non lo direi ad altri, che non vorrei si credesse vana millanteria. Ma che potrei

io fare, che non son capace di fare una marcia di tre miglia, la testa non regge a cinque minuti di sole e un po' di vento o un po' di umidità mi produce dei mali di gola da cacciarmi in letto qualche volta per settimane? Meschina natura la mia! Buono a nulla!

Ma Verdi non era un «buono a nulla». Il suo impegno lo espresse con la sua orchestra e i suoi cantanti, con ben altra convinzione ed energia che non i suoi predecessori. Verdi, che incomincia a scrivere musica quando gli altri grandi hanno finito (Bellini, Rossini) o stanno per finire (Donizetti), sparge nei suoi melodrammi esplicitamente, a piene mani, la passione patriottica che dimostra nella vita. I ragazzi potranno ben immaginare, ascoltando queste pagine di fuoco, con quanto ardore il pubblico fiorentino accogliesse nel 1847, pochi mesi prima che Novaro musicasse l'inno scritto da Mameli, il prorompente inno «La patria tradita» dal *Macbeth*; o l'entusiasmo con cui i patrioti sostituivano, nel coro «Si ridesti il leon di Castiglia», dall'*Ernani* (1844), la parola «Castiglia» con «Savoia». Il melodramma verdiano è una miniera di pagine vibranti: dal «Cara patria» a «È gettata la mia sorte», da *Attila* (1846), al «Viva Italia» che apre la *Battaglia di Legnano* (1849), e naturalmente il «Va pensiero», dal *Nabucco* (1842) o l'«O Signore dal tetto natio», dai *Lombardi alla prima crociata*, che Giuseppe Giusti sentirà cantare in Sant'Ambrogio dagli stessi soldati occupanti, e ricorderà nella sua poesia del 1843: «che tanti petti ha scossi e inebriati». L'importanza dell'opera lirica nella storia del nostro Ottocento è ben spiegata dal musicologo Herbert Lindenberger:

Proprio come lo spirito rivoluzionario che infiamma un particolare momento storico può imprimere il suo marchio sulle opere coeve, così le opere possono infondere il loro marchio sullo spirito delle epoche successive, ed in qualche caso persino contribuire a forgiarlo. [...] Sia nella vita sociale che nei dettagli stessi del suo intimo significato, l'opera dà voce alle forze storiche in cui è irretita; come forma affettiva essa mira ad esprimere la storia con una immediatezza inaccessibile alle più razionali forme di espressione, ed in certi casi anche ad influenzare la storia attraverso la sua capacità di convertire gli ascoltatori agli ideali che essa esprime.³

Ignoto Numini

In una rivisitazione musicale del Risorgimento non può mancare la voce di Mazzini, appassionato musicofilo, e buon dilettante di chitarra. Turbato dalle degenerazioni a cui era facile assistere nei teatri lirici, leggiamo cosa scrive in un saggio dal titolo ambizioso, *Filosofia della musica*.⁴ Alla sua lettura invita quanti «nell'arte intendono la immensa influenza che s'eserciterebbe per essa sulle società, se la pedanteria e la venalità non l'avessero ridotta a meccanismo servile». Oggi – continua – «il concetto che le ha dato vita fin qui è concetto esaurito. Il nuovo non si è rivelato [...]». La musica, sola favella comune a tutte nazioni, unica che trasmetta esplicito un presentimento d'umanità, è chiamata certo a più alti destini che non quelli di trastullare l'ore d'ozio a un piccolo numero di scioperati [...]. S'è rivelata onnipotente sugli individui e sulle moltitudini, ogni qual volta gli uomini l'hanno adottata ispiratrice di forti fatti [...] l'espressione la più pura, la più generale, la più simpatica

d'una fede sociale. Un inno di poche battute ha creata in tempi vicini a noi la vittoria...». Più avanti parla della funzione del coro: «perché il coro, individualità collettiva, non otterrebbe come il popolo di ch'esso è interprete nato, vita propria, indipendente, spontanea? Perché, relativamente al protagonista o ai protagonisti, non costituirebbe quell'elemento di contrasto essenziale ad ogni lavoro drammatico?». Quanto al canto dei singoli personaggi, auspica una musica «che può svolgere i più impercettibili moti del cuore, e svelarne il segreto».

Mazzini scrive queste parole nel 1835, sette anni prima di *Nabucco*, quando il giovane Verdi aveva appena cominciato ad abbozzare le sue prime cose scolastiche.

All'inizio del saggio, Mazzini rivolgeva il suo studio «al giovane ignoto, che forse in qualche angolo del nostro terreno s'agita, mentre io scrivo, sotto l'ispirazione, e ravvolge dentro sé il segreto d'un'epoca musicale». E alla chiusa del saggio lo dedica *Ignoto Numini*, «al Nume Ignoto»: «Quel genio sorgerà. Maturi i tempi e i credenti che dovranno venerarne le creazioni: sorgerà senza fallo». Mazzini immaginava che sarebbe stato Donizetti a raccogliere il suo alto invito. Invece sarà Giuseppe Verdi, che senza aver letto le parole del nostro apostolo, diventerà proprio il compositore che incarna i suoi ideali. Le parole di Mazzini sembrano proprio vaticinare l'irrompere del compositore sulle scene teatrali. Perché proprio di un'irruzione si trattò, di cui furono subito consapevoli i suoi ascoltatori, da quel 1842 in poi. *Nabucco* segna l'avvento di un mondo espressivo nuovo sulla scena lirica: quel mondo eroico atteso da Mazzini, che continuerà dopo *Nabucco*, con i cori e i ritmi

dei *Lombardi alla prima crociata*, di *Attila*, della *Battaglia di Legnano*. I ritmi scattanti di tanti pezzi di *Nabucco*, a cominciare dal coro «Come notte a sol fulgente», rivelano un'energia che verrà presto riferita dai patrioti alla loro aspirazione risorgimentale, e ad essa fatta servire. A rendere evidente questa carica galvanizzante della partitura concorre anche la strumentazione, con la prevalenza degli ottoni (trombe, tromboni, corni) e con la frequenza dei passi di marcia.

I cori e i ritmi

Il coro evocato da Mazzini ha un'importanza nevralgica nel melodramma, perché dà voce alle collettività. Richiamiamo l'attenzione dei ragazzi su questo punto. Il coro è una prerogativa importante del teatro musicale, un potenziale espressivo negato al teatro di prosa, che non può far parlare una folla se non mediante quella sorta di artificio che è il coro parlato, quello dei tragici greci o quello di tanti lavori del Novecento. Davanti alla naturalezza dei dialoghi parlati il coro non può che apparire, nel teatro di prosa, una forzatura; o più propriamente, se pensiamo all'obbligo di recitare tutti su un ritmo comune, un piccolo 'prestito' del linguaggio musicale a quello verbale.

In *Nabucco* il coro assurge al ruolo di vero e proprio protagonista: è il popolo, quello ebreo di «Va pensiero» e in second'ordine quello assiro di «È l'Assiria una regina».

Interloquisce con i personaggi, con brevi battute ma soprattutto con lunghe pagine intere. Consideriamo queste ultime.

Le riportiamo con l'ossatura ritmica di ciascuna.

Parte prima

1. «Gli arredi festivi giù cadano infranti»

Ritmo A

Allegro mosso



È proprio il coro ad aprire il dramma, con un lungo intervento tripartito. Prima l'intero popolo ebraico si prepara angosciato all'invasione assira, con un canto tempestoso, scandito da un accompagnamento vertiginoso su cui dominano gli strumenti a fiato. Replicano i leviti (i ministri del culto):

2. «I candidi veli, fanciulle squarciate»

Ritmo B

Poco meno mosso



Gli ottoni accompagnano in forma di solenne corale.

3. «Gran nume che voli sull'ale dei venti»

Ritmo C

Poco meno mosso



È l'ultima pagina corale della scena d'apertura: il canto fiducioso delle donne, sull'accompagnamento di arpa e legni.

4. «D'Egitto là sui lidi»

Ritmo D

Andante maestoso



Il gran pontefice Zaccaria ha tranquillizzato i suoi: forse c'è speranza di riscatto, grazie alla cattura di Fenena. È un motivo squadrato e solenne, di stampo quasi beethoveniano, come è stato osservato. La suddivisione binaria del canto è ravvivata dall'accompagnamento a terzine.

5. «Come notte a sol fuggente»

Ritmo E

Allegro

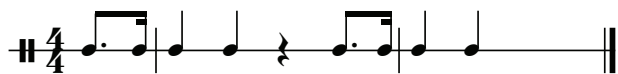


Il popolo enfatizza la sicurezza di Zaccaria, ripetendone l'invettiva. È un raro caso di breve inserto polifonico nella parte corale.

6. «Lo vedeste? Fulminando egli irrompe»

Ritmo F

Allegro agitatissimo



Ma ora il popolo è terrorizzato per l'irruzione di Nabucco col suo esercito. Il ritmo è duro, martellante.

7. «Tu che a tuo senno de' regi il core»

Ritmo G

Andante



Qui per tutta la scena il coro sostiene i solisti, rafforzandone l'invocazione di soccorso a dio.

8. «Dalle genti sii reietto»

Ritmo H

Presto



Ismaele viene cacciato dal suo popolo, per aver liberato l'ostaggio Fenena. Le sillabe staccate, interrotte da pause, sono il modo convenzionale di rendere in quel tempo l'esplosione dell'ira.

L'originale è in due metà (tempo tagliato). Lo trascriviamo con i valori dimezzati, per agevolarne il confronto con gli altri ritmi.

Parte seconda

9. «Noi già sparso abbiamo fama»

Ritmo I

Allegro mosso



Qui il coro dà una voce aperta e spavalda agli assiri che rinnegano Nabucco e offrono la corona ad Abigaille.

10. «Il maledetto non ha fratelli»

Ritmo L

Presto

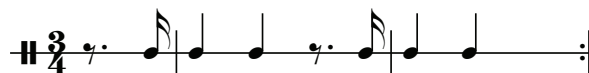


Gli ebrei maledicono Ismaele. L'andamento diventa ora infrenabile, *presto*.

11. «S'appressan gl'istanti d'un'ira fatale»

Ritmo M

Andantino



E ancora gli ebrei si preparano al peggio: il coro che rappresenta il popolo si aggiunge all'unisono ai quattro solisti.

Parte terza

12. «È l'Assiria una regina»

Ritmo N

Tempo di marcia



Gli assiri celebrano la propria patria. Il canto ha un carattere spensierato, e riprende il colore espressivo del coro numero 9. Agli assiri vincitori si addice un disegno melodico e ritmico che li distingue bene dalla voce dei nemici ebrei.

13. «Va pensiero»

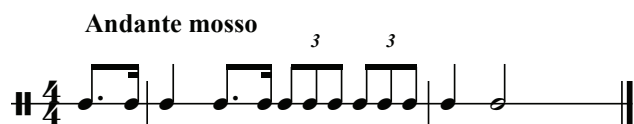
Ritmo O



Una voce, quella degli ebrei, che trova il suo tono emblematico nel celebre canto di rimpianto e nostalgia per la patria perduta.

14. «Oh qual foco nel veglio balena»

Ritmo P

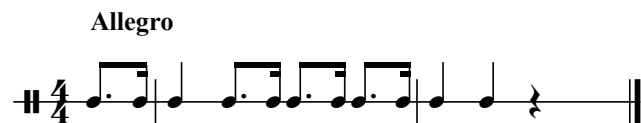


Gli ebrei si riprendono e si preparano alla rivolta. Vale la pena far notare ai ragazzi una convenzione del melodramma, ed è la compressione temporale delle vicende messe sulla scena. Il musicista non si preoccupa di far coincidere il tempo dell'azione con quello della musica: il suo è una sorta di commento sovra-temporale ai momenti salienti della vicenda. La cosa era ancora più evidente nel melodramma del Settecento, con il tipico congelamento della situazione nell'aria che interrompe il flusso degli eventi. I ragazzi non avranno difficoltà ad accettare questa convenzione, se solo pensano a come la stessa compressione temporale si riscontra abitualmente nel cinema, e non solo in questo.

Parte quarta

15. «Oh noi tutti qui siamo in tua difesa... Cadranno i perfidi»

Ritmo Q



I soldati fedeli a Nabucco si preparano a lottare al suo fianco.

16. «Immenso Jeovha»

Ritmo R



La preghiera trionfale degli ebrei finalmente liberati.

Ascoltiamo questi cori. Ci accorgeremo presto di un paio di scelte di fondo effettuate da Verdi. La prima è che tutti sono in *metro quaternario* (con tre eccezioni). Il metro quaternario è quello tipico delle marce solenni (pensiamo al nostro inno nazionale, o alla *Marsigliese*): Verdi accentua in tal modo la 'biblica' gravità del popolo. Fa eccezione il *metro binario* del coro numero 8: dove la binarietà non fa che rendere più incalzante l'intemerata con cui gli ebrei cacciano Ismaele. Si distinguono i due cori in *metro ternario*: il metro del passo di valzer per intenderci, destinato a sostenere un clima espressivo tendenzialmente opposto. Verdi lo usa nel coro numero 7: l'invocazione a dio degli ebrei fa proprio il passo superbo di Nabucco («Tremin gl'insani del mio furore»), dove il metro ternario serve a dilatare la sua furia. E lo usa nel coro numero 11, dove aiuta a sottolineare il clima di incertezza, di stasi, dell'intera scena.

Giochi ritmici

La seconda possibile scelta didattica riguarda le formule ritmiche. Ben undici cori su sedici attaccano in levare (anacrusico: *tatà*): l'anacrusi dà subito l'idea di un passo scattante. Il fenomeno si ripete con frequenza ancora maggiore al livello inferiore, quello delle singole cellule ritmiche: dove domina il *ritmo puntato*. Scelte ritmiche elementari, che stendono su tutta l'opera quella patina di slancio epico che ogni ascoltatore riconosce, anche senza sapere che cosa ritmicamente lo determina.

Erano questi ritmi a infiammare di spiriti libertari e bellicosi i patrioti dell'età risorgimentale.

Con i ragazzi possiamo servircene per diverse attività. Per esempio:

1. li ripetiamo parlandoli sulle parole del canto; o anche su testi inventati.
2. l'insegnante o un allievo sicuro propone

i ritmi a piacere: ai compagni il compito di riconoscerli.

3. un ragazzo propone uno dei ritmi: tutti lo ripetono; poi ne propone un altro da ripetere, e così si continua.

4. comincia uno e via via si aggiungono gli altri.

5. si parte tutti insieme pianissimo e si cresce fino a fortissimo; poi viceversa.

6. un gruppo batte la sola pulsazione, un altro il ritmo; a un segnale dell'insegnante, scambio.

7. scelta una frase, ce la si passa di banco in banco, a staffetta; con l'obbligo di non perdere il tempo tra un passaggio e l'altro.

8. a gruppi, eseguiamo simultaneamente prima due ritmi, poi aumentando il numero; ogni gruppo esegue un ritmo prestabilito.

Possiamo anche dilatare l'attività ritmica facendo leva sull'inventiva dei ragazzi. Per esempio:

9. un gruppo esegue in continuazione uno dei ritmi, a mo' di *ostinato*; a uno a uno entra un compagno a eseguire un ritmo di sua invenzione.

10. come il precedente, ma ora l'ostinato cambia strada facendo.

«Va pensiero»

Il coro più famoso dell'opera, «Va pensiero», merita un'attenzione particolare. Per il testo, cantato dagli ebrei schiavizzati, il librettista Solera riprese il biblico Salmo 137: «Lungo i fiumi di Babilonia ci sedemmo angosciati in memoria della patria. Con le lacrime appendemmo le nostre cetre sopra i salici. In quell'esilio, parole di canto ci chiedevano i nostri carcerieri, inni di giubilo i nostri oppressori. No! Come potremmo cantare le lodi del Signore in terra straniera, senza evocare il dramma di Gerusalemme? Come potremmo dimenticare la nostra città? Il suo ricordo è al di sopra di ogni gioia».

Salvatore Quasimodo ci tornerà su liberamente nella sua poesia *E come potevamo noi cantare*, con riferimento ai giorni dell'oppressione nazifascista del Paese:

E come potevamo noi cantare
con il piede straniero sopra il cuore,
fra i morti abbandonati nelle piazze,
al lamento d'agnello dei fanciulli,
all'urlo nero della madre
che andava incontro al figlio
crocifisso sul palo del telegrafo?
Alle fronde dei salici, per voto
anche le nostre cetre erano appese.
Sussurravano lievi al triste vento.

La fama del «Va pensiero» è tale da aver varcato le frontiere. È una delle musiche italiane più conosciute nel mondo. Per

esempio è l'unica italiana in una collezione francese⁵ dedicata alle più importanti canzoni del mondo, accanto alla *Marsigliese*, ad *Amazing grace*, a *Lily Marlène*, a *We are the world*, a *Les feuilles mortes*...

Non si contano le riprese di cantanti moderni. Qualche esempio, ascoltabile su internet:

- Zuccherò - Pavarotti:

<http://www.youtube.com/watch?v=6bt9RTMDvX4>)

- Zuccherò - Sinead ò Conner: <http://www.youtube.com/watch?v=49qoTI9sXUM&feature=related>

- Tereza Kesovija:

<http://www.youtube.com/watch?v=L2RZVwyoJ44&feature=related>

- Al Bano:

<http://www.youtube.com/watch?v=GlwLUZulc&feature=related>

- Nana Moskouri (in francese):

<http://www.youtube.com/watch?v=AH3Mf6PfeoA&feature=related>

- (in spagnolo):

<http://www.youtube.com/watch?v=s9V62LAM19g&feature=related>

- Russell Watson (in inglese):

<http://www.youtube.com/watch?v=ahylyKT2HFo&feature=related>

Altri arrangiamenti singolari ascoltabili su internet:

- con bicchieri di cristallo

<http://www.youtube.com/watch?v=iHeB00Jhxus>

- da un gruppo di ocarine

<http://www.youtube.com/watch?v=SrdG1sF6gfc>

- da uno speciale coro di bambini

http://v.youku.com/v_show/id_XMTkwNTk4NjQw.html

Ma basta cliccare «Va pensiero» su un motore di ricerca per trovarne molti altri.

L'anima dei personaggi

Se il popolo trova voce nelle pagine corali dell'opera, Verdi non manca, fin dai lavori giovanili, di esplorare la psicologia dei suoi personaggi, affidando ai solisti arie che li caratterizzano e ne mettono in risalto i più impercettibili moti del cuore. Ricordiamo agli alunni che l'attenzione va posta al modo in cui li rivela la voce, il canto, ma anche alla componente strumentale, che ne moltiplica la dimensione emozionale.

Di ognuno, facciamo ascoltare una pagina significativa, capace di metterne in luce la personalità. Chiediamo ai ragazzi stessi di immaginarsela, anche mettendo a confronto l'una con l'altra. E più specificamente di cogliere i *moti d'animo* che ciascuna rivela (sempre se sappiamo interrogare la melodia del canto e il contesto strumentale).

Nabucco

Ascoltiamo prima l'eponimo Nabucco, in uno dei suoi interventi più significativi: «Chi mi toglie il regio scettro?» (parte II, scena 8). È il colpo di scena, che vede intervenire dio stesso (più che alla Bibbia vien forse da pensare all'Odisea!) a strappare la corona dal capo del re bestemmiatore. La baldanza indomita che l'ha sorretto fin qui si schianta improvvisa davanti all'evento soprannaturale. Quello che Verdi sviluppa qui è un grande esempio di trapasso da un'emozione a un'altra. L'intervento divino scatena all'inizio in Nabucco ira e terrore insieme. Ma subito, inaspettatamente, il re si abbatte dolorosamente alla vista di Fenena indifferente al dramma paterno («O mia figlia»). Nuova re-

azione ansiosa di un povero essere in preda ad allucinazioni («Ah fantasmi ho sol presenti»). Inaspettata, dopo una lunga pausa appena punteggiata dall'accompagnamento degli archi, riprende la melodia patetica con cui si rivolgeva un attimo prima alla figlia («Ah perché perché dal ciglio»). A chiudere la scena è il grido di trionfo di Abigaille.

Tutto questo è vero dramma musicale, testimoniando non solo la prontezza di Verdi nel rompere con la tradizione quando l'impulso di una forte idea drammatica ve lo costringe, ma anche la sua maestria nel condensare in pochi tratti un ampio fascio di emozioni. Dopo Gluck, sono stati ben pochi i compositori disposti a passare da un allegro ad un adagio nel corso di una struttura formalizzata come ha fatto Verdi in questo «a solo» di Nabucco. Di solito le fasi maniacali e depressive tipiche della pazzia vengono consegnate rispettivamente a un andante e cabaletta, quando non siano affidate al recitativo. Quanto infinitamente più efficace la via scelta da Verdi nel *Nabucco*!⁶

Abigaille, Ismaele e Fenena li possiamo conoscere nell'episodio che li vede in scena tutti e tre. Incomincia con la sortita di Abigaille: «Prode guerrier» (parte I, scena 5).

Abigaille

La figlia adottiva di Nabucco scopre la tresca fra Ismaele e Fenena. Prima ironizza sul guerriero capace più di corteggiare donne che di combattere nemici: i due semitoni discendenti degli archi che introducono il canto suggeriscono l'indignazione di Abigaille, che diventa voce di sarcasmo su «Prode guerrier!». Tutto sempre *lento* e *mezzo piano*. Per prorompere in un *allegro* veemente

e a piena voce alla minaccia di morte: «Talamo la tomba a voi sarà» (un particolare da far notare: la melodia procede dall'acuto al grave, a mimare la discesa nella tomba: una procedura, questa mimesi di eventi esterni, praticata fin dal Rinascimento e continuata da allora, che dagli autori di madrigali prende il nome di *madrigalismo*). L'ira della donna che si sente tradita esplose in un secondo madrigalismo: quel rapidissimo vocalizzo che due volte scende poi risale, all'immagine dell'ira che piomberà su loro come un fulmine.

Le intenzioni feroci della donna tornano in quelle immagini di *furia* e ancora di *morte* presenti nel libretto. Ma qui Verdi decide di dar maggior consistenza a un diverso atteggiamento di Abigaille: il tentativo di riportare a sé l'amato Ismaele. Cambia in orchestra il clima espressivo, con la delicata introduzione del clarinetto, cambia la velocità che torna *andante*, e cambia radicalmente il disegno melodico: ora vibrante e appassionato, sopra quell'accompagnamento ritmico impetuoso. Un carattere energico e forte quello di Abigaille, quale emerge dalla partitura. Un carattere che l'avvicina a quello di Amneris, la rivale di Aida, nell'opera omonima.

Ismaele

Ismaele risponde ad Abigaille: «Ah no! La vita io t'abbandono». Il principe israelita preferisce morire piuttosto che lasciare Fenena. Nella costruzione musicale della pagina scopriamo una procedura tipica del melodramma: Verdi non affida a Ismaele una diversa melodia, quale ci aspetteremmo da una condizione psicologica ben diversa da quella di Abigaille; in suo luogo sentiamo ripetere da Ismaele proprio la melodia pre-

cedente di Abigaille. È quella che si usa chiamare la *forma strofica* del pezzo; la stessa forma che troviamo nelle ballate popolari. È un modo, se vogliamo, di far sentire i due in sintonia emotiva: la concitazione di Abigaille si riflette in quella di Ismaele.

L'amore contrastato è una componente nevralgica e immancabile in ogni melodramma. Ma in *Nabucco* è secondario, lasciato sullo sfondo. Ismaele ha una presenza pallida, liquidata nell'accorata protesta contro la maledizione levata su di lui dal suo popolo.

Fenena

Più viva musicalmente è Fenena. Ce ne accorgiamo fin dalla scena d'insieme, quando si aggiunge alla rivale e al suo amato pregando il dio al quale si sta convertendo: «Già t'invoco, già ti sento». Che diventi lei il personaggio che qui sta più a cuore a Verdi lo dicono i violini, raddoppiandone il canto. Con il suo ingresso nella scena parte un terzetto: il canto simultaneo, in contrappunto, dei tre personaggi. Ne possiamo approfittare per rendere consapevoli gli alunni di questa fondamentale risorsa espressiva negata al linguaggio verbale: tre personaggi si esprimono simultaneamente, ma il risultato non è la confusione che si creerebbe se parlassero; Verdi li fonde in una superiore armonia, che rende evidente il clima drammatico ma al tempo stesso lascia trasparire lo stato d'animo di ciascuno.

I ragazzi conoscono bene questa tecnica musicale, se hanno cantato qualche canone. Come un canone a quattro voci parte la scena 8 della parte II, che potremmo aggiungere sul tema: «S'appressan gl'istanti». Il tema è cantato, in sequenza, da Nabucco, Abigaille, Ismaele, Fenena.

Di fronte a questi brani lo spettatore penetra nell'essenza del dramma grazie ad elementi strettamente musicali: il particolare colore delle voci, lo sviluppo armonico e, su tutti, il fascino e la forza trascinate che l'impiego simultaneo di voci eccellenti sa raggiungere.⁷

A differenza di Ismaele, Fenena ha un'aria tutta sua nel finale dell'opera: «Oh dischiuso è il firmamento» (parte IV, scena 3): un'aria che conferma il carattere mite e devoto della vera figlia del re.

Zaccaria

Il gran pontefice ebraico, è il personaggio più presente sulle scene. Per lo più nella sua veste di guida bellicosa del proprio popolo: basta ascoltare con quale empito invita i suoi a dar «morte allo stranier». Erano pagine irruenti come questa («Come notte a sol fulgente»: parte I, scena 3) ad elettrizzare i primi ascoltatori di *Nabucco*, in quegli anni Quaranta che preparavano lo scoppio delle guerre risorgimentali.

Le strofe uniscono due 'temi' centrali del dramma: la religione e l'amor di patria. Esso viene espresso dalla melodia vocale che è strettamente collegata a quella del coro «Va pensiero»; la 'voce' di Jehova si sente attraverso i motivi di semibiscroma dell'accompagnamento.⁸

Ritroviamo Zaccaria protagonista della scena madre in cui Ismaele gli impedisce di pugnare l'ostaggio Fenena e provoca la maledizione che graverà sulla propria testa. Ma Zaccaria non è solo animato da spirito guerriero. Nella scena 3 della parte II lo incontriamo spirito profondamente religioso. Le parole di Solera in fondo ci ripropongono

un intransigente condottiero. Ma bastano i violoncelli che introducono il suo canto per immergerci in un clima di preghiera, severa e commossa insieme, nel procedere degli strumenti per passaggi cromatici. «Vieni, o levita»: appello neutro, senza strumenti. «Di novel portento...»: affermazione risoluta, insindacabile si direbbe. E infine la preghiera vera e propria, che parte quieta, discorsiva («Tu sul labbro de' veggenti»); per innalzarsi commossa al pensiero della divina protezione: «E di canti a te sacrali».

Su questa pagina può essere interessante a scuola una riflessione riguardante gli *influssi* che ogni musicista, come ogni altro artista, subisce necessariamente dai suoi predecessori, i suoi maestri. L'*humus* culturale, stilistico e linguistico, nel quale ogni artista si forma, fa da substrato, a volte nascosto a volte palese, alla sua arte. Che non vuol dire semplicemente *copia*, ma materia prima, materiale lessicale, che il nuovo artista riconfeziona a modo proprio. Verdi non poteva ignorare qui una situazione musicale simile, che possiamo far ascoltare ai ragazzi: l'inizio della sinfonia del *Guglielmo Tell* di Rossini, anche questo affidato ai violoncelli soli, anche questo legato al clima religioso che si respira pure nel melodramma rossiniano, rappresentato nel 1829, una dozzina d'anni prima di *Nabucco*.

Anche alla fine dell'opera Verdi sembra ricordarsi del *Guglielmo Tell*, quando accompagna la morte di Abigaille con un'orchestrazione in cui spiccano violoncello solo, corno inglese e arpa; orchestrazione che meriterebbe un confronto con il momento cruciale del dramma rossiniano, quando Tell sta per lanciare la freccia, e raccomanda al figlio di stare immobile (atto III, scena 3):

«Resta immobile, e ver la terra inchina un ginocchio a pregar».

Primo approccio alla sinfonia

La pagina strumentale che introduce *Nabucco* è un'ampia costruzione sinfonica, che merita a scuola un percorso a sé. Possiamo intenderla come una sorta di sinossi, di riassunto delle situazioni essenziali del dramma. Verdi infatti la allestisce cucendo l'uno dopo l'altro alcuni motivi emblematici ripresi dall'opera stessa, secondo la logica formale

del *potpourri* ereditata dalla tradizione del melodramma (la rilancerà in altre sue opere; se vogliamo estendere gli ascolti, possiamo confrontare questa con la sinfonia della *Forza del destino*).

Tra i diversi modi di presentare agli alunni questa pagina, vediamo due.

Il primo è quello che ci porta ad analizzare la sinfonia, collegando l'episodio strumentale ai motivi che ascolteremo cantati nel corso dell'opera. Verdi ne sceglie almeno cinque. Al tutto antepone un'introduzione:

Motivo A

Una solenne preghiera, suonata piano dai tromboni e dal cimbasso (una particolare tuba):

Andante

p maestoso

La preghiera è interrotta bruscamente da un'esplosione in fortissimo di tutta l'orchestra. Quando riprende, conduce al secondo motivo.

Motivo B

È il motivo irruente cantato dagli ebrei nel secondo atto, quando cacciano Ismaele, credendolo traditore per il suo amore con l'assira Fenena:

Allegro

p

Motivo C

Nell'episodio successivo, l'oboe e il clarinetto presentano la melodia che il coro intonerà nel terzo atto, «Va pensiero sull'ali dorate». Non lo sentiamo però tale e quale. Verdi lo modifica, trasformandolo dal più solenne metro quaternario nel più leggero metro ternario, quasi a valzer:

Andantino

Motivo D

Ritorna subito il tema della cacciata in esilio (B), che ora sfocia in un quarto motivo. Nell'opera lo intonano i sacerdoti assiri, quando affidano lo scettro all'usurpatrice Abigaille: «Noi già sparso abbiamo fama».

Allegro

ff

Motivo E

Ultimo motivo, la maledizione lanciata a Ismaele: «Dalle genti sii reietto»:

Allegro

p

Un modo particolarmente accurato di condurre l'ascolto di questi motivi è di proporli (dal secondo al quinto; il primo è originale) facendo precedere ciascuno dal corrispondente passo cantato nell'opera, e rifletten-

do sul rapporto esistente tra il messaggio, il carattere espressivo del motivo, e il modo in cui Verdi gli dà sostanza (il tipo di melodia, il ritmo, la dinamica, gli strumenti).

La sinfonia continua riproponendo alcuni dei motivi precedenti.

Attiviamo i ragazzi invitandoli a riconoscere i motivi in un successivo ascolto dell'intera sinfonia. Chiediamo loro di compilare una

1	2	3	4	5	6	7	8	9
A	B	C	D	E	F	G	H	I

Secondo approccio alla sinfonia

Un'alternativa al precedente percorso di ascolto chiama in campo l'immaginazione dei ragazzi. Senza avere raccontato loro la trama, elenchiamo solo personaggi e situazioni, con un minimo di caratterizzazione di ciascuno. Facciamo ascoltare i motivi principali della sinfonia, e chiediamo agli alunni di associarli all'uno o all'altro personaggio. Lo faranno del tutto liberamente, s'intende: l'obiettivo non è verificare se mai possano associare musiche e situazioni così come l'intendeva Verdi; l'obiettivo è mettere in moto un ascolto attivo delle musiche e una personale interpretazione di ciascuna. Alla fine del percorso si confronteranno non solo fra loro, ma necessariamente con la soluzione adottata da Verdi.

Si può andare anche oltre, combinando questo secondo approccio col primo. Con i personaggi dell'opera i ragazzi, a gruppi, sono invitati a inventare una propria vicenda complessiva. Anche stavolta chiediamo che si lascino influenzare dall'ascolto della sinfonia, tenendo conto delle diverse sezioni di cui la sinfonia consta, e della differenza fra i motivi.

Anche stavolta il confronto con l'originale è d'obbligo. E non ci sarebbe niente di male se i ragazzi (e forse anche i loro professori)

sua mappa, con la successione dei temi. La sequenza corretta, e quindi il risultato che dovremmo aspettarci, è questa (alcune caselle le possiamo già dare noi compilate):

scoprissero che la vicenda immaginata da loro è migliore di quella del libretto originale.

Cinque marce

Dopo la sinfonia, sono quattro le pagine sinfoniche (di cui la prima ripetuta più avanti, in due momenti diversi) introdotte da Verdi in altrettante aperture di scena.

- La prima per l'episodio finale della parte I, quando gli assiri irrompono a occupare la terra degli ebrei; la sentiamo riproposta abbreviata in apertura della parte III, sempre a ricordare che stiamo per ritrovarci fra le genti assire; e poi ancora all'interno del preludio alla parte IV.

- Seconda pagina, quella che introduce la preghiera di Zaccaria, nella parte II.

- Il preludio alla parte IV è la pagina strumentale più articolata. Ci troviamo nella sala in cui è tenuto prigioniero Nabucco, e Verdi drammatizza la scena presentandoci tre situazioni musicali diverse: prima un *allegro* tumultuoso; poi un *andante* cantabile, bruscamente interrotto e seguito dal ritmo *marziale* già ascoltato due volte in precedenza: il tema che evoca gli assiri.

- La marcia funebre che accompagna Fene-na al supplizio, poi evitato.

Fra le attività proponibili agli alunni su queste pagine, vediamo un paio.

La prima: immaginiamo di essere i registi alle prese con la sceneggiatura del preludio alla parte IV. Ascoltiamolo di nuovo attentamente. Disposti a piccoli gruppi diamo agli alunni il compito di costruire una vicenda modellata sulla tripartizione del brano. Ricordiamo che il preludio si colloca dopo l'invito di Zaccaria alla riscossa (dopo il «Va pensiero»), e prima del ravvedimento doloroso di Nabucco. Chi mettiamo in scena? In quale luogo? Con quali intenzioni? Con quali azioni? Ricordiamo che

il terzo motivo è quello associato agli assiri. La seconda ci invita a riflettere sul significato di una marcia. Confrontiamo innanzitutto la marcia eroica della parte I con la marcia funebre del finale. Quali caratteristiche le distingue? La prima differenza è elementare e riguarda l'andatura: una marcia eroica scandisce un passo marziale e sostenuto, su una marcia funebre si cammina lentamente. Un'altra riguarda le cellule ritmiche di base: la marcia eroica ha ritmi netti e slanciati:

Allegro



Nella marcia funebre osserviamo la nota lunga della melodia, a cui si oppone il ritmo puntato dell'accompagnamento:

Adagio

Approfondiamo la ricerca. Quali significati attribuire a una marcia? La marcia è congruente solo in situazioni di *disciplina*. Il caso dei soldati è il più rappresentativo: il plotone deve muoversi compatto, compatto effettuare le conversioni, le diversioni. Disciplina è in questo caso obbedienza a un ordine: il 'passo' – ossia la velocità – non può che essere fissato, o proposto, da una

persona; tutti gli altri vi si devono adeguare. Nasce da qui un significato più latamente morale di cui la marcia si carica – una sua *connotazione* – che avrà riflessi decisivi sui significati stessi delle musiche di marcia, e che merita di essere fatto scoprire dai ragazzi: da ordine fisico a disciplina morale, quindi a obbedienza, autorità e via dicendo.

Ma come si spiega una marcia *funebre*? Chi

marcia ai funerali? In che occasioni? Evidentemente non nelle occasioni di tutti i giorni. Un funerale oggi è un rito molto privato, a cui partecipano parenti e amici. Nessuno si sognerebbe di marciare. La marcia ha qualcosa di 'ufficiale': si usa nelle grandi cerimonie. Camminare – idealmente, se non materialmente – tutti allo stesso passo, tutti con gli stessi movimenti, può significare una cosa sola: una sorta di 'unisono' morale; il gruppo si sente come una sola persona nell'omaggio allo scomparso; le licenze individuali sono messe in disparte. La musica di marcia è sempre il segno di un *consenso sociale*. In un episodio teatrale come quello della nostra opera, resta solo, fra le varie connotazioni possibili della marcia, la sacralità della morte: espressa dal passo cadenzato con cui la nostra eroina, Fenena, viene accompagnata al patibolo.

Finali sublimanti

Come finisce *Nabucco*? Se guardiamo la partitura, e se ascoltiamo il nostro cd, ci troviamo una delle pagine più belle dell'opera: l'aria della morente Abigaille. Se guardiamo l'ultima pagina del libretto pubblicato da Ricordi nel corso dell'Ottocento, vediamo che l'aria non c'è.

Ricordi non faceva che seguire una prassi affermatasi a quel tempo: l'aria di Abigaille veniva soppressa, per far chiudere l'opera con il trionfo del popolo finalmente liberato. La scena in cui si ripresenta Abigaille a chiedere perdono a Fenena e a dio prima di morire suicida sembrava un'aggiunta posticcia. E forse lo è. Verdi stesso era consapevole di questo taglio nelle rappresentazioni correnti, e probabilmente lo accettava. Oggi che siamo abituati ai colpi di scena di ogni

romanzo o film, non potrebbe certo stupirci l'inaspettata apparizione dell'antieroina che si propone come agnello sacrificale. Ma a parte questo, è proprio l'intensità espressiva dell'aria a renderla insopprimibile. L'aria di Abigaille ci permette di approfondire a scuola la poetica verdiana. Il melodramma dell'Ottocento finisce tipicamente con la morte dell'eroina, meno frequentemente dell'eroe. Muore Norma nel melodramma omonimo di Bellini; muore Lucia nella *Lucia di Lammermoor* di Donizetti. Verdi conosceva bene i lavori dei suoi predecessori, e non vien meno alla tradizione fin dalla sua prima opera, *Oberto, conte di San Bonifacio*. Anche Abigaille, il personaggio femminile più curato espressivamente (affettivamente, verrebbe da dire) da Verdi, chiude il dramma con il proprio sacrificio. Ma quello che conta è il modo in cui la musica gli dà voce e anima. Sulla formula ripetuta con cui il violoncello accompagna il canto, il soprano disegna, a partire dall'esordio («Su me... morente... esanime»), una linea discendente a passaggi cromatici, in modo minore (mi minore); tutta la scena *adagio*: voce inequivocabile di dolore e rimpianto. Ma presto il clima cambia: Verdi passa risolutamente al modo maggiore, non solo, ma inverte la direzione della linea melodica: non più discendente ma tesa verso l'alto, fin dalle parole «Vieni! Costor s'amavano», e soprattutto sui versi finali (da «Solleva, iddio»). L'alto, il cielo, il paradiso: fin dagli esordi del melodramma e anche prima, il procedere melodico verso l'alto suggerisce sublimazione, catarsi. L'eroina sconta su di sé, vittima sacrificale, il male che ha attraversato per intero l'opera. Verdi riproporrà questa trama ideale nella sua produzione successiva. L'ascolto di

qualche caso famoso può aiutare a gettar luce anche sul finale di *Nabucco*. C'è solo l'imbarazzo della scelta, nell'adozione di una delle *sublimazioni* (pensiamo al *sublime* platonico) che chiudono i melodrammi verdiani. «Lassù in cielo, vicina alla madre», canta Gilda, vittima innocente della caparbia volontà di vendetta del padre, Rigoletto. Torna la melodia ascendente con cui la Leonora del *Trovatore* confessa al suo Manrico di essersi sacrificata per lui. Torna nel generoso invito che la morente Violetta di *Traviata* rivolge all'adorato Alfredo perché si leghi in matrimonio alla «pudica vergine»; e ancora più evidente, la sublimazione, nella melodia acuta dei violini, che ripropongono, lento, il motivo famoso dell'amore fra i due giovani. Riconosciamo il modello catartico nel finale della *Forza del destino*, dove l'infe-

lice Leonora si prepara ad attendere in cielo il suo Alvaro. Possiamo chiudere il ciclo dei finali sublimi con il caso forse più palese di melodia spinta verso l'acuto a significare il riscatto catartico: quella scena ultima di *Aida*, dove i due amanti vedono «dischiudersi il ciel», e le voci ripetono disegni ascendenti, portati all'estremo sovracuto dai violini rimasti soli a evocare il *sublime* verdiano. Nel melodramma romantico, e in Verdi in particolare, sono quasi sempre le creature femminili a pagare il prezzo degli intrighi nefasti orditi dagli uomini. Il ciclo si chiude idealmente con le tragiche eroine di Puccini, Manon, Mimì, Tosca, Butterfly, Suor Angelica, Liù. Ma il mondo di Puccini sarà ben diverso da quello di Verdi: al riscatto eroico subentrerà la partecipazione commossa al destino delle sue infelici creature.

NOTE

1. ELIAS CANETTI, *La provincia dell'uomo*, Milano, Adelphi, 1978, p. 35.
2. HERBERT LINDENBERGER, *L'opera lirica. Musa bizzarra e altera*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 109-110.
3. Ivi, pp. 282-283.
4. Lo si può leggere per intero nell'edizione Guaraldi (Rimini-Firenze, 2009).

5. BERTRAND DICALÈ, *Ces chansons qui font l'histoire*, Paris, Textuel, 2010.
6. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, I, Torino, EdT, 1985, p. 112.
7. LINDENBERGER, *L'opera lirica* cit., p. 19.
8. FRITS NOSKE, *Dentro l'opera*, Venezia, Marsilio, 1993, p. 304.