

L'opera italiana da Monteverdi a Puccini

(Modulo M00471 - ISBN: 978-88-6725-114-8)



Matteo Giuggioli, Università di Roma Tre

Presentazione del modulo

L'opera in musica è un genere artistico che nasce in Italia e che ha un ruolo significativo nella storia della cultura italiana.

Il modulo si apre con un avviamento alle caratteristiche fondamentali dell'opera italiana (UD 1): sono introdotte le sue due dimensioni testuali, letteraria e musicale, ed è discusso il peculiare tipo di spettacolo teatrale che attraverso il rapporto tra parola e musica prende forma con l'opera. In particolare, si discute come la musica sia in questo genere un elemento costitutivo della rappresentazione drammatica. È infine spiegato il ruolo della voce operistica, come elemento anch'esso funzionale in senso drammatico.

Nelle quattro unità didattiche seguenti (UD 2, 3, 4, 5) sono descritte le principali trasformazioni dell'opera italiana dal Seicento al Novecento, sul piano estetico, dei contenuti drammatici, delle soluzioni drammaturgiche, delle modalità espressive. È dedicata attenzione anche ad aspetti operativi e sociali quali il sistema produttivo e la costituzione del pubblico. Al contempo, la storia dell'opera italiana è percorsa soffermandosi sull'arte compositiva di alcuni dei suoi protagonisti, da Claudio Monteverdi a Giacomo Puccini. Di ciascun compositore trattato è presentata un'opera significativa.

La storia dell'opera italiana non si conclude con Puccini, l'ultimo grande operista italiano capace di imporsi nel repertorio. Lo dimostrano la vitalità dell'opera italiana nei teatri di tutto il mondo, ma anche i suoi consistenti riflessi nella cultura di massa attraverso i media. Il modulo dedica le sue due ultime unità (UD 6 e 7) proprio ai fattori che hanno favorito il successo internazionale dell'opera italiana, primo fra i quali la fortuna del suo modello di spazio scenico, e che, come il rapporto tra opera e media, hanno inciso sulla definizione della sua fisionomia nel sistema globale dello spettacolo contemporaneo.

Indice delle unità didattiche

UD 1 – L'opera italiana come testo e come evento

L'unità didattica presenta l'opera italiana come genere musicale e teatrale basato sulla fusione di due dimensioni testuali: l'una letteraria destinata al canto, l'altra musicale. È approfondito il ruolo peculiare della musica e del canto nell'opera quali elementi fondamentali della sua drammaturgia. Si considera quindi l'opera italiana come spettacolo, attraverso alcuni esempi di messa in scena.

- 1.1 – Il libretto
- 1.2 – La partitura
- 1.3 – Parola, musica, azione
- 1.4 – La voce operistica
- 1.5 – Dal testo alla messa in scena

UD 2 – Il Seicento

L'unità didattica affronta il primo secolo di storia dell'opera italiana, dalle sue origini come spettacolo di grandi ambizioni intellettuali pensato per l'intrattenimento di corte all'affermazione del modello dell'opera impresariale a Venezia. L'unità didattica si sofferma su Claudio Monteverdi, compositore decisivo per le sorti

del genere, e su una sua opera emblematica, *L'Orfeo*.

- 2.1 – Origini
- 2.2 – La prima opera: l'*Euridice*
- 2.3 – Claudio Monteverdi
- 2.4 – *L'Orfeo*
- 2.5 – L'opera veneziana

UD 3 – Il Settecento

L'unità didattica presenta l'opera italiana del Settecento per aspetti salienti: l'identificazione, al suo interno dei generi serio e comico; l'autorità poetica di Metastasio in ambito operistico; l'aria col da capo come principio strutturale dominante; le nuove sfumature espressive e le aspirazioni riformistiche che si registrano nel corso del secolo.

- 3.1 – Genere serio e genere comico
- 3.2 – Pietro Metastasio
- 3.3 – L'aria col da capo
- 3.4 – Comico e sentimentale
- 3.5 – Riforme

UD 4 – Il primo Ottocento

L'unità didattica presenta i profondi rinnovamenti dell'opera italiana nel primo Ottocento rispetto al secolo precedente, mettendo in luce i cambiamenti del sistema produttivo e, sullo sfondo di questi ultimi, l'impeto creativo di grandi operisti capaci di aprire l'epoca più fulgida del melodramma italiano, Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi.

- 4.1 – Il sistema produttivo
- 4.2 – Gioachino Rossini: *Il barbiere di Siviglia*
- 4.3 – Vincenzo Bellini: *Norma*
- 4.4 – Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor*
- 4.5 – Giuseppe Verdi: *Nabucco*

UD 5 – Tra Ottocento e Novecento

L'unità didattica si rivolge alla presa di contatto, problematica ma produttiva in senso artistico, dell'opera italiana con i lineamenti della cultura europea di fine secolo e con la modernità. In questo contesto sono considerati l'arte di Verdi nella sua ultima grande stagione creativa, gli orizzonti operistici della Giovane scuola, la poetica dell'“ultimo” grande operista italiano Puccini.

- 5.1 – Nuovi orizzonti produttivi, estetici e drammaturgici
- 5.2 – L'ultimo Verdi: *Otello*
- 5.3 – La Giovane scuola
- 5.4 – Giacomo Puccini: *La bohème*
- 5.5 – Fine della storia?

UD 6 – Spazi e diffusione dell'opera italiana

L'unità didattica presenta le caratteristiche dello spazio scenico dell'opera italiana, con cenni al processo della

loro cristallizzazione nel modello del teatro all'italiana. È quindi illustrato e discusso, anche sulla scorta del successo di questo modello di ambiente teatrale, il processo storico di diffusione prima europea poi globale dell'opera italiana.

- 6.1 – Caratteristiche dello spazio teatrale
- 6.2 – I teatri
- 6.3 – Diffusione europea dell'opera italiana
- 6.4 – Diffusione globale dell'opera italiana
- 6.5 – L'opera italiana in prospettiva transnazionale

UD 7 – Opera e media

L'unità didattica si rivolge al rapporto tra opera e media, centrale per la ricezione dell'opera italiana nel Novecento e nel XXI secolo. Questo rapporto è discusso a partire dal concetto di repertorio, che si consolida tra Otto e Novecento, considerando il contatto dell'opera con la registrazione sonora, il cinema, i media digitali.

- 7.1 – Il repertorio
- 7.2 – Impatto della registrazione sonora
- 7.3 – I film operistici
- 7.4 – L'opera italiana come *soundtrack*
- 7.5 – Opera italiana e media digitali

UD 4 - Il primo Ottocento

L'unità didattica presenta i profondi rinnovamenti dell'opera italiana nel primo Ottocento rispetto al secolo precedente, mettendo in luce i cambiamenti del sistema produttivo e, sullo sfondo di questi ultimi, l'impeto creativo di grandi operisti capaci di aprire l'epoca più fulgida del melodramma italiano, Gioachino Rossini, Vincenzo Bellini, Gaetano Donizetti, Giuseppe Verdi.

4.1 – Il sistema produttivo

4.2 – Gioachino Rossini: *Il barbiere di Siviglia*

4.3 – Vincenzo Bellini: *Norma*

4.4 – Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor*

4.5 – Giuseppe Verdi: *Nabucco*

4.1 - Il sistema produttivo

Tra la fine del Settecento e gli inizi del secolo successivo i grandi eventi europei si riflettono anche sulla storia d'Italia artistica e culturale. Gli echi della Rivoluzione francese, l'ascesa, le imprese e la caduta di Napoleone Bonaparte, la Restaurazione (vedi il modulo Il periodo rivoluzionario e napoleonico), non scalfiscono, anzi rafforzano il melodramma nel suo statuto di genere teatrale e musicale prevalente nel panorama italiano. Non cambia neppure il sistema di produzione dell'opera. Esso trova ancora il suo fulcro nella figura dell'impresario e deve tuttavia adeguarsi alle esigenze produttive rinnovate di una forma di spettacolo che, mentre si consolida negli orizzonti di gusto e nell'immaginario culturale della popolazione di livello sociale medio-elevato, vede aumentare rapidamente la propria diffusione sul territorio della penisola italiana (vedi il modulo L'Opera II (Ottocento e Novecento), 1.1).

La tendenza a una diffusione sempre più ampia dell'opera è evidente anche nella costruzione di teatri ad essa destinati in molte città italiane che ancora non ne possedevano. All'inizio dell'Ottocento si assiste a una vera e propria esplosione nella costruzione di nuovi teatri in Italia, alla quale consegue una imponente diffusione delle rappresentazioni operistiche, che aumentano in modo esponenziale rispetto al secolo precedente. Anche città medie o piccole, soprattutto dell'Italia settentrionale e centrale, si dotano di un teatro per l'opera. Il fenomeno è meno marcato nell'Italia meridionale. Il Regno di Napoli (poi Regno delle Due Sicilie dopo il Congresso di Vienna) resta, anche su questo piano, più centralizzato sulle sue città maggiori ancora all'inizio del XIX secolo. Napoli, Milano e Venezia, con i loro teatri principali, rispettivamente il Teatro di San Carlo (fondato nel 1737), il Teatro alla Scala (1778) e il Teatro La Fenice (1792) sono le "capitali" della geografia operistica italiana di questa epoca.

Nei teatri italiani, le rappresentazioni operistiche si concentrano in stagioni. La stagione principale è quella di carnevale, ma ci possono essere anche stagioni di primavera (dopo Pasqua) e d'autunno. Le commissioni per nuove opere ai compositori più famosi provengono dai teatri maggiori. I teatri già menzionati di Napoli, Venezia e Milano dominano questo circuito, cui appartengono però con un numero inferiore di commissioni, anche le "piazze" operistiche di Firenze, Roma, Torino, Trieste, Genova, Palermo, Parma. I teatri delle altre città solo in rare occasioni sono il luogo della prima rappresentazione di un'opera nuova di un autore di grido. Questi accolgono perlopiù riprese di opere già andate in scena in altri luoghi.

L'impresario prende in appalto il teatro, di proprietà di un sovrano, di un governo, di una società di cittadini facoltosi, e organizza la stagione, investendo proprie risorse e curando la produzione degli spettacoli. Sceglie e mette sotto contratto il compositore e il librettista. Forma il *cast* delle e dei cantanti. L'opera non viene però rappresentata per un numero prefissato di sere: questo dipende dall'apprezzamento del pubblico. L'impresario deve essere pronto a trovare un'opera sostitutiva, nel caso in cui uno spettacolo venga ritirato dopo poche rappresentazioni (a volte anche subito dopo la prima) perché non è piaciuto.

4.2 - Gioachino Rossini: *Il barbiere di Siviglia*

L'Ottocento operistico italiano si apre all'insegna di Gioachino Rossini (Pesaro, 1792-1868) (vedi il modulo L'Opera II (Ottocento e Novecento), 2.4). Talento precocissimo, Rossini completa la propria formazione musicale nel Liceo Filarmonico di Bologna, da poco istituito, ed esordisce come compositore d'opera nel 1810 a Venezia, nel sottogenere delle opere in un atto che erano dette "farse". Si distingue subito, ma la sua consacrazione definitiva, che gli schiude le porte della fama, avviene pochi anni dopo, con due opere, *La pietra del paragone* (opera comica) e *Tancredi* (opera seria) andate in scena per la prima volta rispettivamente alla Scala di Milano e alla Fenice di Venezia, il 26 settembre 1812 e il 6 febbraio 1813.



Fig. 1 - Gioachino Rossini fotografato da Étienne Carjat (1865).

Nel decennio successivo Rossini è capace di imporre i propri modelli strutturali e il proprio stile musicale nelle tre diramazioni principali dell'opera presenti all'epoca: opera seria, opera comica, opera semiseria. Tra il 1815 e il 1822 Napoli è il centro principale della sua attività, ma Rossini compone in quegli anni opere anche per teatri di altre città. *Semiramide* (1823) è la sua ultima opera composta per i teatri italiani. Già protagonista nel 1822 di una lunga *tournee* viennese di straordinario successo, dopo *Semiramide* Rossini intraprende la via internazionale. A Parigi, con *Guillaume Tell*, un'opera maestosa dal dramma di Friedrich Schiller, rappresentata all'Opéra nell'agosto 1829, egli conclude la propria carriera di compositore d'opera. Nei decenni successivi Rossini vive tra l'Italia (Bologna, Firenze) e la Francia (Parigi è la sua dimora fissa dal 1855). Non smette di comporre, dando vita a un personalissimo filone di musica da camera strumentale e vocale che egli stesso definisce dei «péchés de vieillesse» («peccati di vecchiaia») e si cimenta nella musica sacra (*Stabat mater*, *Petite Messe solennelle*)(vedi il modulo Le grandi figure dell'arte musicale italiana II, 1.2 e Le grandi figure dell'arte musicale italiana II, 1.4).

Il barbiere di Siviglia in particolare fu un'opera di Rossini che, nonostante l'imprevisto insuccesso della prima rappresentazione, al teatro Argentina di Roma il 20 febbraio 1816 (ma già la seconda sera l'opera fece furore), era destinata a una popolarità duratura. Questa opera, su libretto di Cesare Sterbini, si rifà alla commedia settecentesca *Le Barbier de Séville* di Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, che già vantava un

illustre adattamento operistico da parte di Giovanni Paisiello. Proprio per evitare la collisione con l'opera paiesielliana Rossini e Sterbini cambiano il titolo in *Almaviva, o sia L'inutile precauzione*, dal nome del personaggio principale dell'opera, il Conte d'Almaviva, che aiutato dal barbiere (e faccendiere) Figaro è impegnato a conquistare il cuore di Rosina e a strappare la fanciulla dalla protezione del suo burbero e astuto tutore Don Bartolo.

Il secondo pezzo musicale dell'opera, la "cavatina" (cioè, nel lessico operistico tra Settecento e Ottocento, il brano di presentazione di un personaggio) di Figaro «Largo al factotum» è da solo sufficiente a esemplificare il particolare carattere comico dell'opera e in generale delle opere buffe rossiniane. Questo è basato sul contrasto tra ironia fine e maliziosa e paradosso buffonesco. Il brano inoltre è intriso di quell'energia del tutto nuova, tipica della musica di Rossini, che tanto colpì e che seppe conquistare, nel genere comico come nel serio, il pubblico dell'epoca, e che non smette di irradiare la sua forza sul pubblico odierno.

Si può notare prima di tutto il mirabile equilibrio tra ordine e caos che è il fulcro dell'espressione musicale e della comicità teatrale in questo brano (come in molti altri) di Rossini. Tale equilibrio è ben percepibile all'ascolto. L'ordine risiede nella disposizione simmetrica ad arco delle tre sezioni principali del brano: la prima «Largo al factotum», la seconda dal verso «Pronto a far tutto», la terza, che è ripresa parziale della prima, a partire dal ritorno del "blocco" di versi «Ah che bel vivere / che bel piacere / per un barbiere / di qualità!» (Sterbini, *Il barbiere di Siviglia*, atto I, scena II). Il caos è invece provocato dai molti motivi musicali, ben sette, che si intrecciano all'interno di queste sezioni.



Fig. 2 - Immagini tratte dalla rappresentazione de *Il barbiere di Siviglia* di Rossini al Teatro dell'Opera di Roma. Atto I, scena II, cavatina di Figaro «Largo al factotum».

4.3 - Vincenzo Bellini: *Norma*

Nel panorama dell'opera italiana ridefinito e dominato da Rossini, il primo operista che si impone dopo di lui è Vincenzo Bellini (1801-1835). Egli si mostra capace non solo di raccogliere le novità rossiniane e fonderle in un proprio stile musicale ma anche di costruire una propria, personale ed efficace visione dell'opera come forma di teatro. Originario di Catania, Bellini, come Rossini, poté completare la propria formazione musicale in un istituto di alto livello, oltre che di grande tradizione, quale il conservatorio di Napoli (all'epoca Real Collegio di musica di S. Sebastiano). A Napoli esordisce come compositore d'opera e il consenso dei suoi primi lavori gli vale la possibilità di debuttare alla Scala di Milano, dove ottiene un grande successo con *Il pirata* nel 1827. Il libretto di quest'opera è di Felice Romani, il più importante librettista del primo Ottocento italiano. Romani sarà l'autore dei libretti di tutte le successive opere di Bellini (vedi il modulo Le grandi figure

dell'arte musicale italiana II, 2.1, 2.2 e 2.3), tranne l'ultima, *I puritani* (Parigi, Théâtre Italien, 1835, su libretto di Carlo Pepoli). La morte accidentale per malattia, che coglie Bellini a Parigi, città in cui si era trasferito per ampliare il proprio orizzonte artistico e professionale, distrugge prematuramente la sua luminosa carriera.



Fig. 1 - Vincenzo Bellini ritratto da Giuseppe Tivoli.

Il numero ristretto delle opere di Bellini (in totale dieci, senza contare le seconde versioni d'autore dei suoi primi due lavori) non è però soltanto un riflesso di questa brevissima carriera dovuta alla scomparsa precoce. Bellini inaugura infatti un diverso atteggiamento lavorativo rispetto ai suoi predecessori, compreso Rossini, e a molti dei suoi contemporanei. Egli decide di ridurre la quantità dei progetti, per potersi dedicare più scrupolosamente a ciascuno di essi. Questo per curare nei dettagli la rifinitura musicale e teatrale dell'opera. Se ancora al tempo di Bellini erano i cantanti a dominare il sistema produttivo dell'opera italiana, in lui si scorgono i tratti della concezione che si farà largo più avanti nel secolo e che metterà al primo posto il compositore.

La meticolosa attenzione di Bellini sui due versanti, musicale e teatrale, della creazione operistica, si nota

sicuramente in *Norma* (vedi il modulo L'Opera II (Ottocento e Novecento), 3.1), andata in scena per la prima volta alla Scala di Milano il 26 dicembre 1831. La trama dell'opera verte sulla figura di Norma, sacerdotessa e guida spirituale dei Galli al tempo in cui questo popolo è chiamato a fronteggiare l'invasione romana. Norma è un personaggio complesso, dalla grandiosa statura tragica. Amante in incognito del proconsole romano Pollione, dal quale ha avuto due figli, intende vendicarsi di costui quando scopre che egli è in procinto di abbandonarla per Adalgisa, una delle giovani sacerdotesse galliche delle quali ella è a capo. Per un momento è attraversata addirittura dall'idea di uccidere i propri figli. Norma però finirà per sacrificare se stessa, immolandosi volontariamente sul rogo e scontando così il tradimento verso il suo popolo a causa della relazione con Pollione. Il proconsole romano la seguirà sul rogo, vinto dalla grandezza morale di lei e per l'amore che ancora prova nei suoi confronti (vedi il modulo Le grandi figure dell'arte musicale italiana II, 2.1 e 2.3).

È evidente già nelle prime due sezioni della cavatina della protagonista, il terzo “pezzo” musicale dell'opera, quanto parola letteraria (di Felice Romani), azione teatrale e musica si fondono. Questo grazie all'approfondito e innovativo lavoro di Bellini, nel rendere al meglio sulla scena tutte le sfumature del personaggio di Norma e della sua triste vicenda. Norma, appena uscita sulla scena, è di fronte al suo popolo che, acceso di spirito bellico, attende un vaticinio favorevole della sacerdotessa per scagliarsi in guerra contro i Romani. Norma esita, perché non vuole mettere in pericolo Pollione. Dà inizialmente ai Galli un responso ambiguo (nel recitativo «Sediziose voci»), quindi rivolge alla luna una intensa preghiera per placare gli animi (nella sezione ariosa – il “cantabile” nel lessico operistico ottocentesco – «Casta diva»).



Fig. 2 - Immagine tratta dalla rappresentazione di *Norma* di Bellini al Teatro Regio di Parma. Atto I, scena IV: «Sediziose voci», «Casta diva».

4.4 - Gaetano Donizetti: *Lucia di Lammermoor*

Altra figura di riferimento nel contesto dell'opera italiana dopo Rossini è Gaetano Donizetti (1797-1848)

(vedi il modulo Le grandi figure dell'arte musicale italiana II, 2.4, 2.5 e 2.6). A Bergamo, sua città d'origine, Donizetti è allievo prediletto del compositore tedesco Johann Simon Mayr, che rimarrà suo amico e confidente negli anni a venire. Trascorre quindi un periodo di studio a Bologna, nella stessa istituzione in cui aveva studiato Rossini, il Liceo Filarmonico, a ridosso del suo debutto come operista, che avviene a Venezia nel 1818. L'occasione di raccogliere materialmente l'eredità di Rossini gli si presenta nel 1822, quando ottiene il posto di compositore principale per i teatri napoletani da questi lasciato vacante. Nell'approccio al lavoro operistico Donizetti è l'ideale controparte di Bellini. A differenza di Bellini, che si dedica con assoluta prevalenza al genere serio e compone poche opere, Donizetti si cimenta con tutti i generi e compone opere in quantità. Il suo catalogo è composto da più di sessanta titoli.



Fig. 1 - Gaetano Donizetti in una litografia di Joseph Kriehuber (1842).

Negli anni Trenta dell'Ottocento raggiunge la piena maturità artistica, e lo si può riscontrare dalle opere composte in quegli anni, destinate a rimanere capisaldi del repertorio melodrammatico: dall'*Elisir d'amore* (1832) nel genere comico all'*Anna Bolena* (1830), *Maria Stuarda* (1834), *Lucia di Lammermoor* (1835) nel genere serio. Dagli ultimi anni di quel decennio Donizetti conosce un intenso successo internazionale prima a Parigi poi a Vienna, dove diviene compositore di corte. Dopo il 1844 ogni sua attività cessa per l'aggravarsi

dell'infermità mentale e fisica provocata da un'infezione venerea che lo condurrà infine alla morte (vedi il modulo L'Opera II (Ottocento e Novecento), 3.2).

Dagli anni Trenta è l'opera seria, a tinte fosche e con finale tragico, a prevalere sulle scene italiane. *Lucia di Lammermoor* (Napoli, San Carlo, 26 dicembre 1835) può valere come caso esemplare delle tendenze dell'opera seria in questo periodo. L'opera mostra come i temi e le atmosfere del Romanticismo siano stati completamente assorbiti, a questa data, dal melodramma italiano. Il libretto di Salvatore Cammarano è tratto dal romanzo *The Bride of Lammermoor* (1819) di Walter Scott. L'adattamento presenta notevoli cambiamenti rispetto al modello: il clima generale si fa più cupo, le passioni più esasperate e laceranti. In questo senso già è significativo lo spostamento temporale della vicenda, dalla Scozia del primo Settecento del romanzo di Scott a quella più remota, gravida di intrighi di potere e sanguinaria del tardo Cinquecento nell'opera. Sullo sfondo della lotta tra le famiglie rivali Ashton e Ravenswood, troviamo al centro della trama l'amore incrollabile di Lucia, appartenente alla prima famiglia, ed Edgardo, della seconda.

Enrico, il fratello di Lucia, inganna la sorella facendole credere che Edgardo l'abbia tradita e sia prossimo alle nozze con un'altra donna. La forza quindi a sposare un uomo utile ai suoi piani politici, Arturo, del casato dei Bucklaw. La reazione veemente di Edgardo a quello che lui, a sua volta, percepisce come un tradimento di Lucia nei suoi confronti, scuote l'animo già prostrato di Lucia, che, caduta preda della pazzia, uccide Arturo nella sua prima notte di nozze. Sopraffatto dagli eventi, mentre attende Enrico per battersi con lui in duello, Edgardo infine si uccide.

Di particolare interesse è il duetto tra Lucia e Enrico all'inizio del secondo atto dell'opera (primo atto della seconda parte, così nel libretto e nella partitura). È il brano in cui avviene la macchinazione di Enrico ai danni della sorella. Secondo le ripartizioni tipiche del modello messo a punto da Rossini per i pezzi operistici, che in questo brano sono ancora perfettamente rispettate, i vertici espressivi del duetto sono raggiunti nelle sue due sezioni cantabili (ossia, composte nello stile dell'aria). Nella prima (il "cantabile"), che inizia dalle parole di Lucia «Soffriva nel pianto», la donna piange sulla propria sorte sventurata, mentre il fratello, che l'ha appena convinta con una lettera falsa dell'amore di Edgardo per un'altra donna, porta avanti cinicamente il proprio inganno. Nella seconda aria «Se tradirmi tu potrai», (detta "cabaletta", un tipo di aria breve più veloce e insistente, posta di solito alla fine di un duetto o di un pezzo), Enrico incalza Lucia ad accettare le nozze con Arturo. Queste fasi di reazione emotiva, ariose nello stile musicale, sono preparate da momenti d'azione, tendenti allo stile recitativo.



Fig. 2 - Immagini tratte dalla rappresentazione di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti al Teatro Carlo Felice di Genova. Atto II, scena I, duetto Enrico-Lucia.

4.5 - Giuseppe Verdi: *Nabucco*

Giuseppe Verdi (Busseto/Parma, 1813-1901) (vedi il modulo Le grandi figure dell'arte musicale italiana II, 3.1) è una figura di sintesi e di snodo nella storia dell'opera italiana e più in generale nella storia della cultura italiana dell'Ottocento. Di sintesi, perché Verdi guarda con attenzione al lavoro dei suoi predecessori e di coloro che sono in auge mentre il suo talento e il suo mestiere di operista sono in formazione, raccoglie stimoli da tutte queste esperienze, offre, fin dalle sue prime opere, una mediazione di tratti strutturali ed espressivi caratterizzata da una forte impronta personale, che non perderà mai fino alle sue ultime creazioni. Di snodo, perché con la sua lunga carriera – l'opera d'esordio *Oberto, conte di San Bonifacio* è del 1839, la sua ultima opera, *Falstaff*, è del 1893 – Verdi attraversa un ampio scorcio del XIX secolo, riflettendo nei suoi melodrammi le svolte negli ideali politici e civili, così come negli orizzonti estetici che vi si succedono.

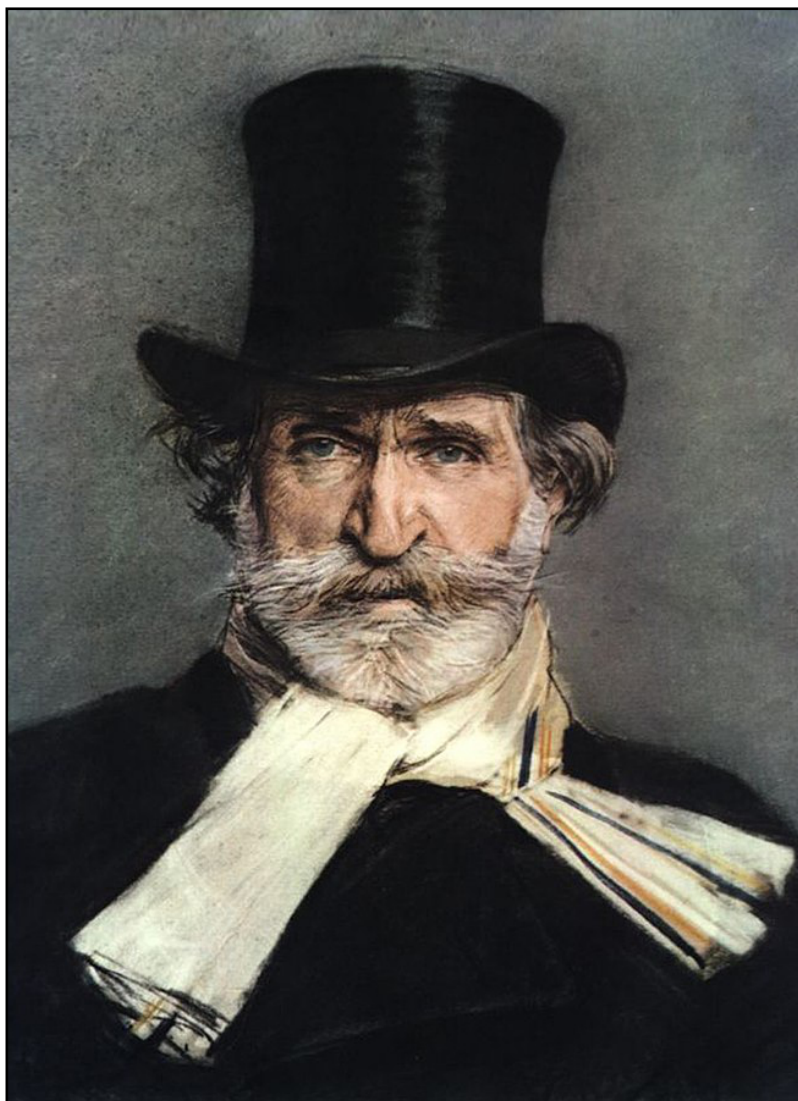


Fig. 1 - Giuseppe Verdi ritratto dal pittore Giovanni Boldini (1886).

Sul primo versante, il compositore vive in particolare tutta la parabola del Risorgimento italiano, quella fase

storica in cui, nei territori della penisola italiana, emerge e si concretizza in orizzonti politici e in azioni belliche il desiderio dell'indipendenza dalle dominazioni esterne, che infine conduce al profilo di una nazione unificata con la nascita del Regno d'Italia nel 1861. È ancora oggi dibattuto il ruolo che effettivamente Verdi ebbe in questi eventi e se e quanto le sue opere degli anni più caldi della lotta risorgimentale si rifacessero ad essi in modo esplicito. Il rapporto tra opere e politica, così come il coinvolgimento di Verdi nel Risorgimento è stato certamente amplificato dalla percezione del compositore diffusasi dopo l'Unità d'Italia, come di uno dei padri della patria italiana (vedi il modulo Le grandi figure dell'arte musicale italiana II, 3.2).

Significativo il caso del coro «Va, pensiero sull'ali dorate», dalla sua terza opera *Nabucco*, rappresentata per la prima volta a Milano, al Teatro alla Scala, il 9 marzo 1842. *Nabucco* riscosse uno strepitoso successo, che sospinse Verdi verso la fama. «Va, pensiero», canto nostalgico della patria lontana e perduta intonato dagli Ebrei che sono stati deportati a Babilonia e sono tenuti prigionieri dagli Assiri capeggiati dal feroce Nabucodonosor, è stato a lungo interpretato ed è spesso ancora oggi ritenuto come una diretta manifestazione del sentimento e delle aspirazioni politiche del popolo italiano in quegli anni turbolenti in cui l'opera vide la luce. Non di rado è persino considerato come una sorta di “colonna sonora” del Risorgimento. Una interpretazione di questo tipo presenta una forzatura dei fatti, poiché, nonostante l'innegabile sfumatura politica di *Nabucco*, non ci sono riscontri di un legame così stretto e diretto tra il celebre coro e l'attualità risorgimentale. L'adesione personale di Verdi agli ideali del Risorgimento è d'altra parte comprovata e il coinvolgimento del compositore in politica è certo. Egli, ad esempio, fu deputato nel primo parlamento del Regno d'Italia.

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

(Temistocle Solera, *Nabucodonosor (Nabucco)*, parte III, scena IV)

Parafrasi: Va', pensiero, sulle tue ali d'oro / vai e soffermati sui pendii e sulle colline
/ dove profuma libera e dolce / l'aria della nostra terra natale! / Saluta le sponde del
fiume Giordano / e le torri abbattute di Sion / Oh mia patria, tanto bella ma perduta!
/ Oh ricordo, così caro ma così inesorabile! / Arpa d'oro dei profeti fatali / Perché
pendi silenziosa dal salice? / Riaccendi i ricordi nel nostro cuore / parlaci dei tempi
passati! / Ricordando la sorte di Gerusalemme / fai risuonare un lamento doloroso /
oppure il Signore ti ispiri una musica / che ci dia forza contro il patire.

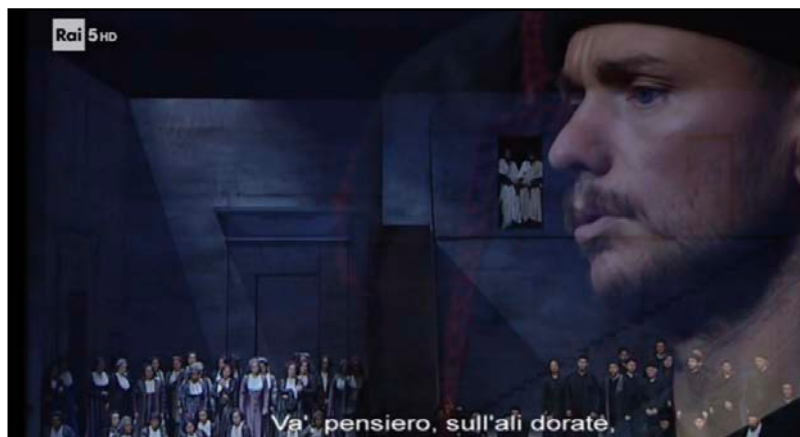


Fig. 2 - Immagine tratta dalla rappresentazione dell'opera *Nabucco* di Verdi al Teatro Carlo Felice di Genova. Parte III, scena IV, coro e profezia: «Va pensiero sull'ali dorate». Caratteristica del primo Ottocento è la suddivisione alternativa dell'opera in “parti”.

Sul piano delle scelte artistiche Verdi segue la linea tracciata da Bellini di una creazione operistica estremamente accurata, centralizzata sul compositore. Con Verdi il compositore assume ancora più rilievo, si fa coordinatore di tutte le fasi del percorso di ideazione, stesura e messa in scena dell'opera.

Individua il soggetto, sceglie il librettista, lavora con i cantanti e sovrintende all'allestimento dell'opera in teatro, con mansioni che negli anni Duemila sono proprie del regista, ruolo ancora assente negli organigrammi teatrali del melodramma ottocentesco. Verdi propone una concezione salda dell'opera in musica come opera d'arte e di pensiero, non come mero intrattenimento, il cui responsabile primo è il compositore. L'altro suo punto fermo è quello dell'essenza prevalentemente teatrale dell'opera. Verdi si definisce a più riprese un uomo di teatro, più che un musicista. In ogni sua opera tutte le risorse, sia letterarie sia musicali sono sempre indirizzate in primo luogo a dotare il melodramma di una solida e avvincente drammaturgia (vedi il modulo *L'Opera II (Ottocento e Novecento)*, 4.3).