



Giuseppe Verdi (1813-1901) in una litografia di Roberto Focosi, Milano, 1842. Archivio storico Ricordi.


VENEZIAMUSICA
e dintorni

LIRICA E BALLETO
STAGIONE 2021-2022

I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

Teatro La Fenice

venerdì 1 aprile 2022 ore 19.00 turno A

in diretta su 

domenica 3 aprile 2022 ore 15.30 turno B

martedì 5 aprile 2022 ore 19.00 turno D

giovedì 7 aprile 2022 ore 19.00 turno E

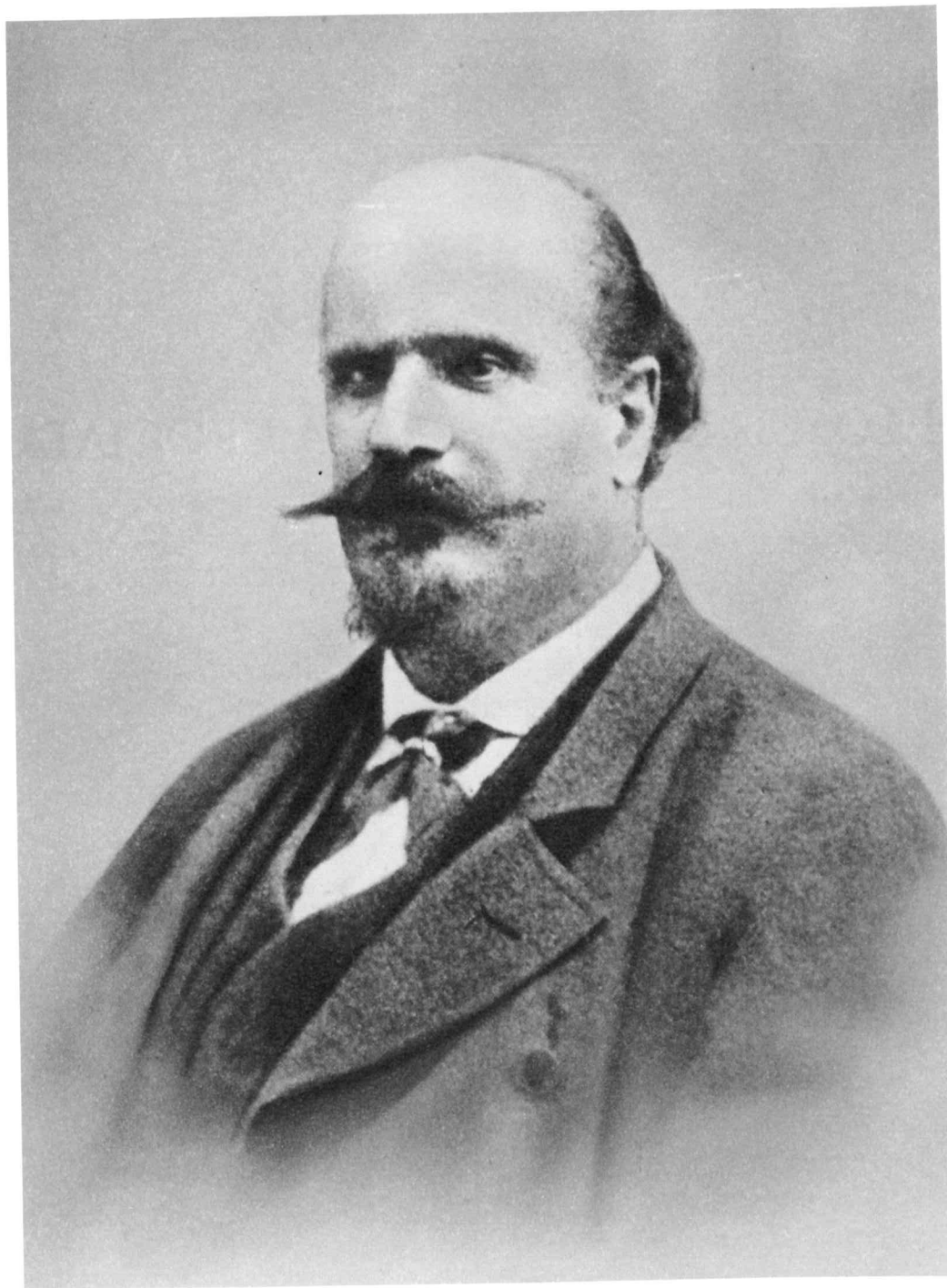
sabato 9 aprile 2022 ore 15.30 turno C

main partner

INTESA  SANPAOLO

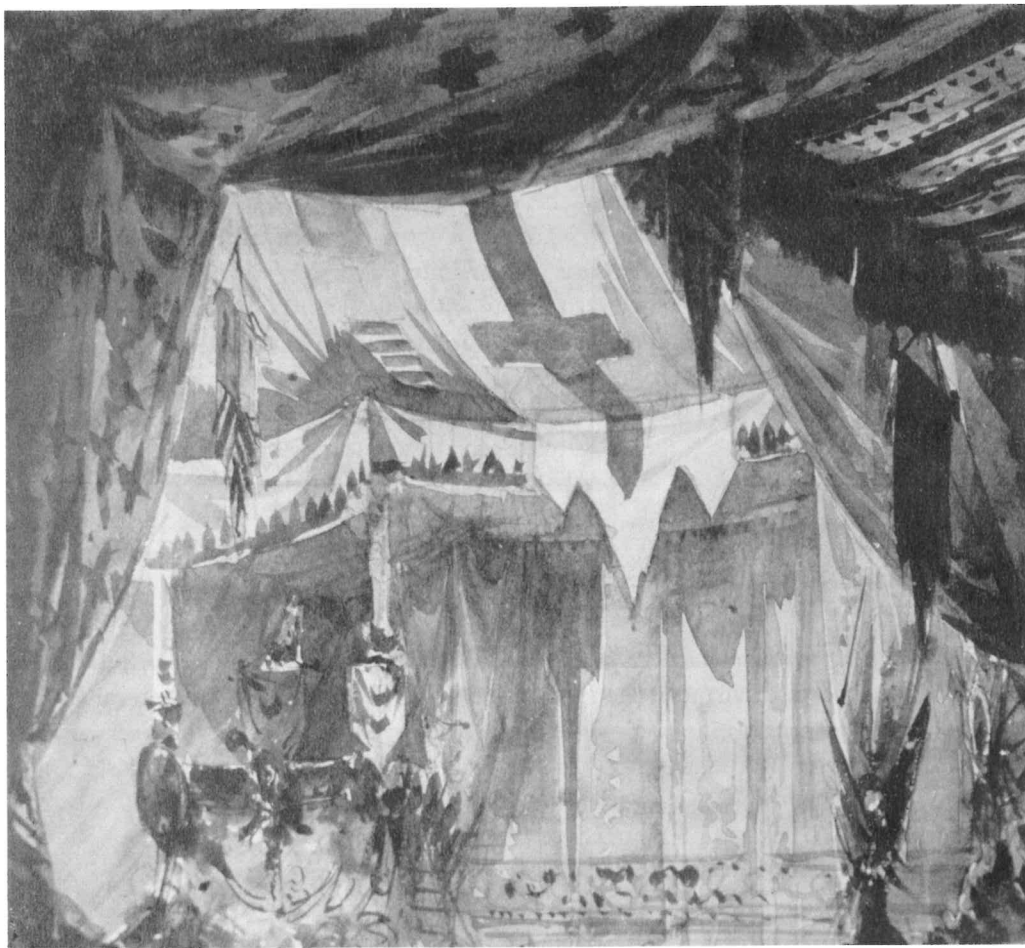


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE



Temistocle Solera (1815-1878), librettista dei *Lombardi alla prima crociata* di Giuseppe Verdi.

La locandina	11
<i>I lombardi alla prima crociata</i> in breve a cura di Maria Rosaria Corchia	13
<i>I lombardi alla prima crociata</i> in short	16
Argomento	19
Synopsis	24
Argument	29
Handlung	34
Il libretto	39
Storia in musica, all'italiana: <i>I lombardi alla prima crociata</i> di Alessandro Roccatagliati	57
Guida all'ascolto di Alessandro Roccatagliati	69
Valentino Villa: «Una crociata contemporanea» a cura di Leonardo Mello	75
Valentino Villa: «A contemporary Crusade»	79
Sebastiano Rolli: «Una drammaturgia che nasce dalla musica»	83
Sebastiano Rolli: «A drama that is created by the music»	87
<i>I lombardi alla prima crociata</i> alla Fenice a cura di Franco Rossi	91
CURIOSITÀ	
<i>I Lombardi</i> come <i>Norma</i> : 8000 lire austriache dalla Scala	101
MATERIALI	
L'edizione critica dei <i>Lombardi alla prima crociata</i> di Francesco Izzo	102
Biografie	106
IMPRESA E CULTURA	
«Belcanto», una linea di spumanti dedicata alla musica	112



Carlo Ferrario, bozzetto per *I lombardi alla prima crociata* di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala di Milano, 1864. Le tende lombarde presso il sepolcro di Rachele, atto IV, fotoreproduzione tav. 15. Archivio storico Ricordi.

di politica fede; e anche da lì, certo, prese avvio quell'identificazione tra musiche verdiane e Risorgimento nazionale che tanto inchiostro ha fatto scorrere (più propagandisticamente negli anni post-unitari o dei nazionalismi novecenteschi, con maggior accuratezza storica nelle ricerche musicologiche degli ultimi trent'anni). Restano invece consegnati alle note in partitura i significati e i valori estetici della creazione drammaturgica di quei due giovani nella Milano 1843. Essi sì imperituri.

Guida all'ascolto

di Alessandro Roccatagliati

Preludio

Per la prima volta in carriera, Verdi sceglie d'avviare lo spettacolo non con una *ouverture* a caleidoscopio d'anticipazioni tematiche dall'opera che seguirà ma con un breve brano evocativo di atmosfere sonore. Le privilegiate, tra tremoli agli archi e tocchi strumentali dei fiati sia gravi sia acuti, sono quelle che caratterizzeranno in particolare il personaggio di Pagano/Eremita. Poche brevi frasi, risonanti perlopiù 'in sospeso' (un effetto del loro taglio asimmetrico), presentano così implicitamente la figura maschile che più si distinguerà nel dramma.

[I. *La vendetta*]

1. *Introduzione*

Banda e cori, in apertura, non erano certo un'invenzione verdiana: nel repertorio coevo rientravano tra le usanze più abituali. Peculiare, piuttosto, il gioco sonoro su piani scenici differenziati d'una festevolezza di sfondo (appunto bandistica, da dentro S. Ambrogio) alla quale si uniforma lo svelto racconto degli antefatti svolto in dialogica alternanza dei cori femminile e, soprattutto, maschile. Ma ad incrinare gli auspici di quella giornata d'apparente pacificazione basta pochissimo: uno sguardo ambiguo di Pagano reinnesca l'inquietudine nei famigliari già da lui colpiti in passato, sotto forma d'un gran pezzo concertato mirabile nello scolpire i tratti rispettivi. La nomina di Arvino a capo dei crociati pare disperdere i turbamenti nell'impegno bellico comune, cui dà voce la rutilante stretta.

2. *Coro ed aria di Pagano*

La peripezia canora su cui si palesa la volontà nefasta persistente del truce malintenzionato poggia su un consueto schema a due brani vocali distesi (cantabile-cabaletta) scenicamente contornati e inframmezzati. Di grande impatto, tuttavia, queste sezioni per nulla solo complementari: i cori delle claustrali (iniziale) e degli sgherri (intermedio) esaltano, a contrasto, il piglio opportunamente differenziato che prendono i brani a spiegata vocalità del basso (l'uno in consueta 'forma lirica', l'altro potentemente fiancheggiato dai coristi co-cospiratori).

3. *Recitativo e «Ave Maria»*

Ora scenicamente all'interno del palazzo di famiglia, figlia Giselda e madre Viclinda si interrogano – la seconda su un arioso di pregio –, mosse dai cattivi presentimenti portati

con sé dalla pubblica cerimonia. Il sopraggiungere di un allarmatissimo e sospettoso Arvino non può che intensificarli. Naturale perciò l'invocazione di sacra protezione alla Madonna, intonata dalla giovane in fervido cantabile isolato, reso prezioso sia dall'incipit esitante e più 'parlante' inghirlandato dai legni, sia dallo spiegarsi placido delle frasi melodiche tornite là dove l'*Andante* prende il volo, a pro della primadonna.

4. *Finale I*

Nell'oscurità, presto rischiarata solo dai fuochi appiccicati dagli attentatori, Pagano appare con Pirro per poi buttarsi rapido, a pugnale sguainato, nella stanza (fuori scena) dove crede giaccia Arvino con la moglie Viclinda. Con lei alla sua mercé, e la lama insanguinata, rientra altrettanto fulmineo, trionfalmente maramaldo; ma con gran sorpresa sua Arvino, vivo e coi propri fedeli, appare. Il sangue versato? Del padre loro. L'orrore generale subitaneo prende voce nel tempo rappreso d'un concertato canonico, con l'assassino che, soggettivamente, va imputandosi la medesima nequizia che tutti gli rinfacciano (e Verdi sa esaltare ciò in musica, tra voce grave isolata e bassi mobili che sovente la scolpiscono). Quando l'azione riprende, altrettanto repentine sono minacce, volontà suicida e imposizione ch'egli viva nel rimorso, in esilio; il discacciarlo è vorticosa stretta in 'tutti', a posizioni drammatico-musicali ribadite.

[II. *L'uomo della caverna*]

5. *Introduzione atto II. Coro di turchi*

Ad Antiochia, i musulmani, con Acciano tiranno locale a capo, giurano di fronteggiare le armate cristiane in arrivo. Preoccupazione e subentrante risolutezza si presentano rispettivamente in incalzanti sezioni in minore e maggiore, la prima a folate dinamiche inquiete. Costanti gli apporti bandistici, che con la gran cassa rendono ancor più brillante e 'turchesca' la sezione maggiormente volitiva.

6. *Cavatina di Oronte*

Da figlio di cristiana, il giovane saraceno innamorato di Giselda è tutto trasporti tenorili, nel presentarsi in regolarissima aria a due cantabili e tempo di mezzo. La di lui freschezza, nell'iniziale (e diletto agli interpreti) «La sua letizia infondere», è resa spumeggiante dalla scelta verdiana d'un rapido tre quarti valzeristico, percorso per di più soprattutto a terzine canore e strumentali. Può dunque prendere un più composto andamento in melodia alata, debitore a Bellini, la cabaletta posta sotto il segno d'una conversione prefigurata come empireo amoroso.

7. *Scena, Marcia de' crociati e Inno*

Ci si sposta in zona montuosa, dove dalla sua caverna un solitario sorte anelante la venuta dei suoi correligionari cristiani armati. La sua aspirazione a un riscatto personale in virtù dalla militanza in nome del Signore – è Pagano, ma solo noi pubblico lo sappiamo – prende la forma di una scena che sfrutta solo qua e là le risorse del fraseggio melodico regolare; ciò le acquista però, nella sequela di ariosi differenziati, verità drammatica da monologo

teatralmente frastagliato. Diviene così più continuativa nei moduli canori l'intera evoluzione dei fatti scenici, con attivissime pure le seconde parti: Pirro che promette l'accesso ad Antiochia, appena prima che i due insieme avvertano l'avanzare dei crociati (con effetto scenico-sonoro: ne risuona fin da fuori la marcia bandistica finché, in corteggio, irrompono tutti in scena); Arvino che li capeggia, in cerca di quel santo eremita che tanto pare potere e che intanto si è andato ad armare. L'inno comune al combattimento suggella la vigilia dell'attacco con piglio tanto belluino quanto trascinate.

8. *Coro nell'harem/Finale II*

Il clima solare del serraglio a palazzo – siamo di nuovo ad Antiochia – lo scolpisce l'assieme di fanciulle, che si decanta l'avvenenza di Giselda ma non manca, malignamente, d'invidiarne l'amore del principe e d'augurarle la disfatta dei cristiani. Colorata dalla batteria dei legni (ricchi di figure di grazia) e dagli orientaleggianti triangoli e piatti, Verdi crea una rapinosa e accattivante carola, favorita dalla circolarità dello svelto andamento ternario.

9. *Finale II (o Rondò – Finale II)*

Gran scena multisezionale della primadonna, l'intero finale dell'atto le fa precipitare attorno i vari aspetti tragici della sua condizione. Quella di amante d'Oronte musulmano, tra le religioni in guerra; ma poi ben presto quella di vittima, investita da una vittoriosa irruzione dei correligionari in armi che comporta, insieme, il gravosissimo ritorno del padre: che non la comprende, che le ha ucciso l'amato, che addirittura vorrebbe annientarla come sacrilega quando il di lei dolore la fa prorompere in invettiva antibellica e apertamente ecumenica. Verdi tocca tutte le corde della vocalità drammatico-sopranile, tra lamento d'amore, orrore sfogato e apostrofe la più ruggente. E rende così memorabile tanto questa chiusura d'atto centrale quanto il personaggio Giselda.

[III. *La conversione*]

10. *Introduzione atto III*

La vicenda giunge a un punto solenne: l'avvicinarsi di crociati e pellegrini ai luoghi di Cristo, con alle viste orto degli Ulivi e Gerusalemme. Aleggja su questo coro, perciò, un'aura ispirata e commossa che Verdi determina con più mezzi: un'invocazione sommessa alla città santa che apre e chiude il brano; il differenziare avvertibilmente d'indole gli insiemi femminile e maschile (tappeto strumentale d'un violoncello solo il primo, di clarinetti e oboi il secondo); il misurato infiammarsi emotivo al pensiero del «Dio ... guerrier». A favorire il tutto, la disposizione inusuale, più malleabile, della verseggiatura. Una pagina tra le più alte dell'opera.

11. *Recitativo e duetto*

Il ritorno inatteso dell'amato creduto morto fa rinascere la spenta Giselda: è pronta a seguirlo ovunque e comunque, abbandonando le tende dei lombardi. Ciò dà luogo all'unico vero duetto dell'opera, nel quale però Verdi non esita a piegare la forma 'solita' per questi confronti a due a pro dell'efficacia drammatica: lacerante, nell'a solo' con cui Oronte espli-

cita la sua derelitta prospettiva; commovente, nel prolungato adagio 'a due' ove anime, solitudini e destini vengono messi in comune in intensi intrecci melodici; di baldanza trascinate, nel rapidissimo assieme che marca la loro fuga lungi dagli appelli «All'armi!» risonanti dall'accampamento.

12. *Scena e aria di Arvino*

Il pezzo era dovuto, per convenzione, all'«altro primo tenore». Non stupisce che appaia molto meno meditato, in musica, e risolto tutto tra recitativo e un singolo brano cabalettistico per solista e coro: con Arvino preda di furori verso la figlia fuggiasca e poi pensando a Pagano (che è stato riconosciuto nei dintorni dai suoi armigeri); in un numero, tra l'altro, isolato pure da un cambio scena che s'apre e chiude in coincidenza con esso. Di degno di nota, giusto solo certi controtempi del Verdi più corrusco. Lui pure, talvolta, si limitò al minimo.

13. *Scena e terzetto Finale III*

Un imponente assolo di violino apre la scena; e lo strumento asseconderà pure, compartecipe, il momento drammatico-canoro subito seguente. Presso le fonti del Giordano, Giselda accudisce Oronte ferito a morte. In loro soccorso, spirituale e umano, sopravviene Pagano eremita: unica consolazione, per i due, il battesimo nella fede cristiana del giovane musulmano, ad unirli tra terra e aldilà. Finissime le scelte d'orchestrazione, come nella scena che precede la benedizione (archi gravi divisi, nel silenzio delle voci). E nobilissimamente toccante l'ampio affresco sonoro dell'a tre' «Qual voluttà trascorrere»: sì unico, ma di respiro polivocale tale da smuovere quant'altri mai l'emozione del pubblico in fine d'atto.

[IV. *Il Santo Sepolcro*]

14. *Visione*

Nell'incombere della sete sui crociati, non lungi da Gerusalemme: così s'apre l'atto ultimo, e versi di Solera che Verdi non intonò (ma stampati a libretto) descrivono Giselda pure riarisa, e assopita poiché allo stremo. La musica attacca invece dando corpo a quanto le appare in sogno: un soffuso coro di voci celesti – tratto distintivo timbrico di quell'aldilà, le arpe – testimonia l'ascesa al paradiso di Oronte; il quale, invocato da lei in delirio, pure si palesa (in un'ultima forma lirica tenorile di struggente semplicità) non senza indicarle benignamente l'esistenza nei pressi di un vitale corso d'acqua. Così, nel ridestarsi repentino, la fanciulla è tutta fiducioso vigore; e la cabaletta lo trasmette appieno, nella sua foggia ed espressività del tutto stereotipata.

15. *Finale ultimo*

Adusi ad ascoltarlo isolato qual brano celebre, il coro «O Signore, dal tetto natio» si apprezza vieppiù se colto nel suo contesto drammatico. Esso infatti avvia, nel campo cristiano ancora avvilito dalla sete, la catena d'eventi decisiva che conduce l'opera all'epilogo (Verdi in partitura concepisce appunto un Finale unitario). La sua linearità di melodia

'lirica' intonata in omoritmia – e «Va, pensiero», certo, fu ideativamente presente – lo rende rammemorabile d'acchito, col rischio che sfugga quanto siano 'miraggio da sitibondi' le suggestioni lombardo-lacustri poste in risalto dai legni acuti. Ma a scuotere tutti, e repentinamente, sono prima Giselda che indica la fonte del Siloe, poi Arvino che li chiama, ristorati, alla decisiva battaglia per Gerusalemme. Convenzionale, ma non banale, la realizzazione solo strumentale dell'immaginario combattimento: le sue fasi si lasciano quasi seguire, nei giochi sonori tra orchestra e banda sul palco, fino allo svanire della pugna su un lacerto di tema al flauto. Del tutto essenziali infine, e in questo assai potenti, la rivelazione d'identità, il perdono implorato e ottenuto da parte di Pagano, l'apertura di scena verso Gerusalemme liberata: le linee canore rispettive di fratelli e fanciulla risuonano calibratissime, fino a quando sfociano in lode a Dio a tutte voci e cori, nel monumentale *tableau* sonoro conclusivo.