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

VENEZIA MUSICA
e dintorni

Lirica e Balletto
Stagione 2021-2022

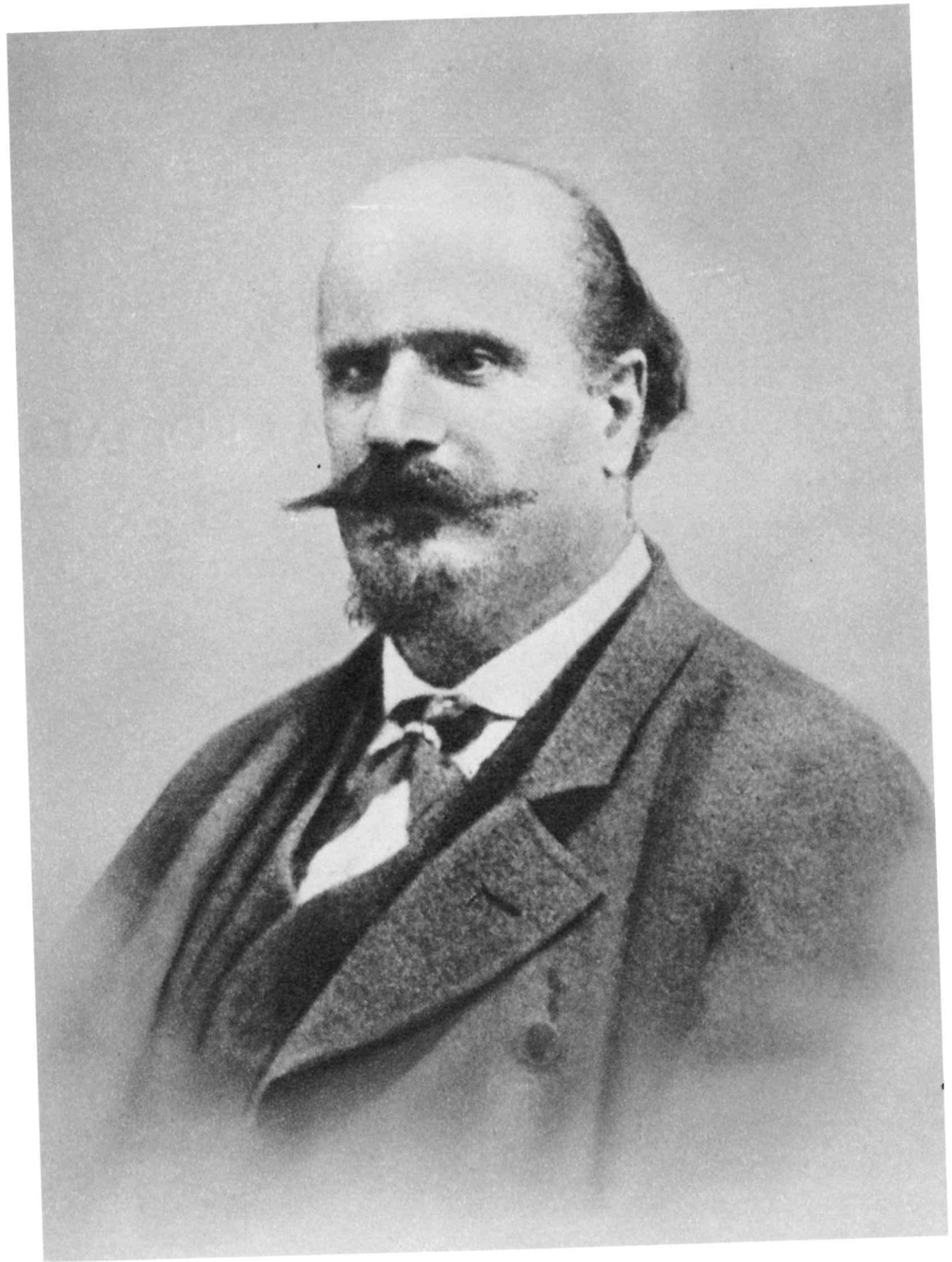
I LOMBARDI ALLA PRIMA CROCIATA

Teatro La Fenice

venerdì 1 aprile 2022 ore 19.00 turno A
in diretta su Rai radio 3
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.*

SOMMARIO

La locandina 11

I lombardi alla prima crociata in breve 13
a cura di Maria Rosaria Corchia

I lombardi alla prima crociata in short 16

Argomento 19
Synopsis 24
Argument 29
Handlung 34

Il libretto 39

Storia in musica, all'italiana: *I lombardi alla prima crociata* 57
di Alessandro Roccatagliati

Guida all'ascolto 69
di Alessandro Roccatagliati

Valentino Villa: «Una crociata contemporanea» 75
a cura di Leonardo Mello

Valentino Villa: "A contemporay Crusade" 79

Sebastiano Rolli: «Una drammaturgia che nasce dalla musica» 83
Sebastiano Rolli: "A drama that is created by the music" 87

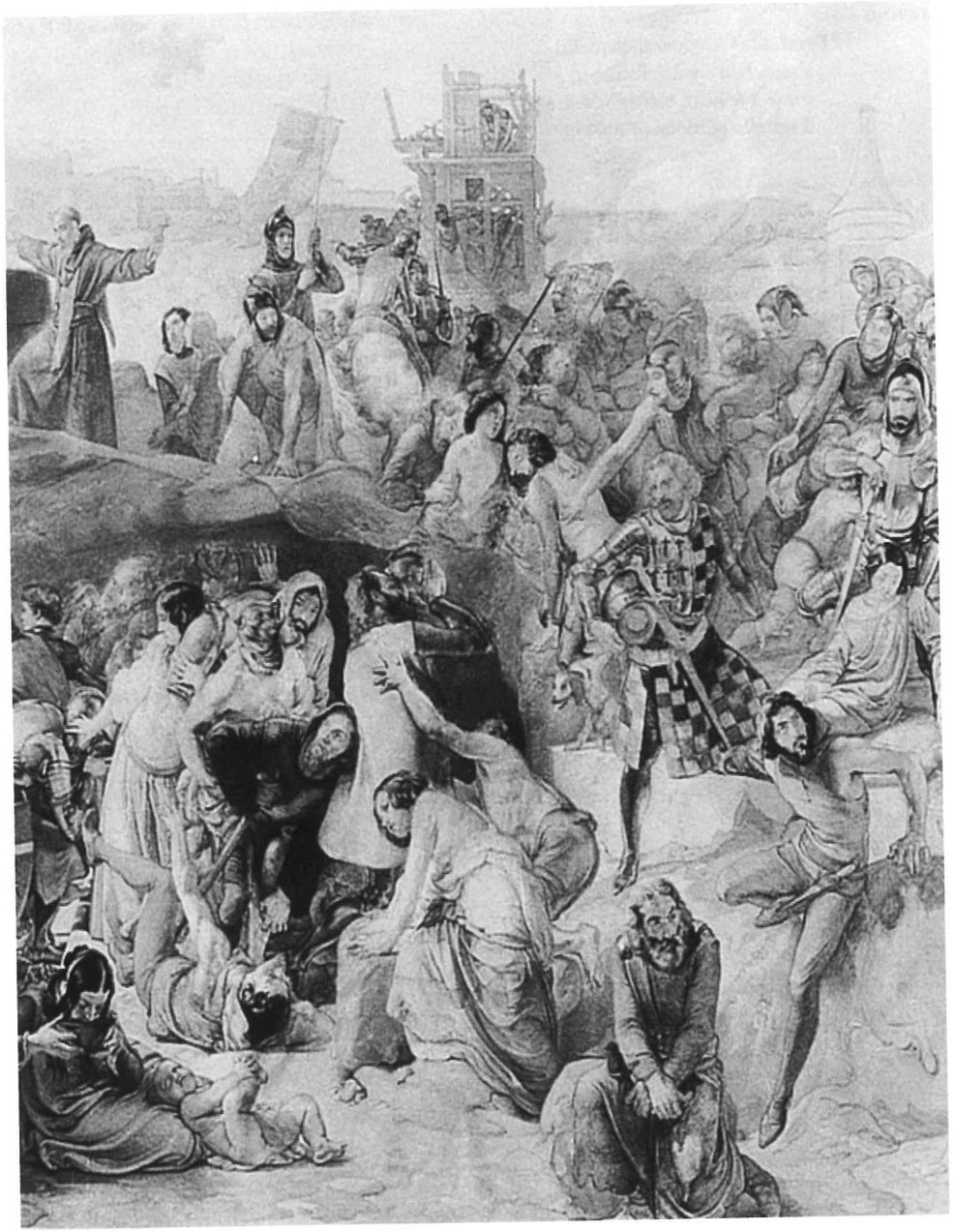
I lombardi alla prima crociata alla Fenice 91
a cura di Franco Rossi

Curiosità
I *Lombardi* come *Norma*: 8000 lire austriache dalla Scala 101

Materiali
L'edizione critica dei *Lombardi alla prima crociata* 102
di Francesco Izzo

Biografie 106

Impresa e cultura
«Belcanto», una linea di spumanti dedicata alla musica 112



Francesco Hayez (1791-1882), La sete patita dai primi crociati sotto Gerusalemme, *ispirato al poema in quindici canti* I lombardi alla prima crociata *di Tommaso Grossi. Durante la lunghissima esecuzione del quadro, scoppiò il clamoroso successo dell'omonimo dramma verdiano.*

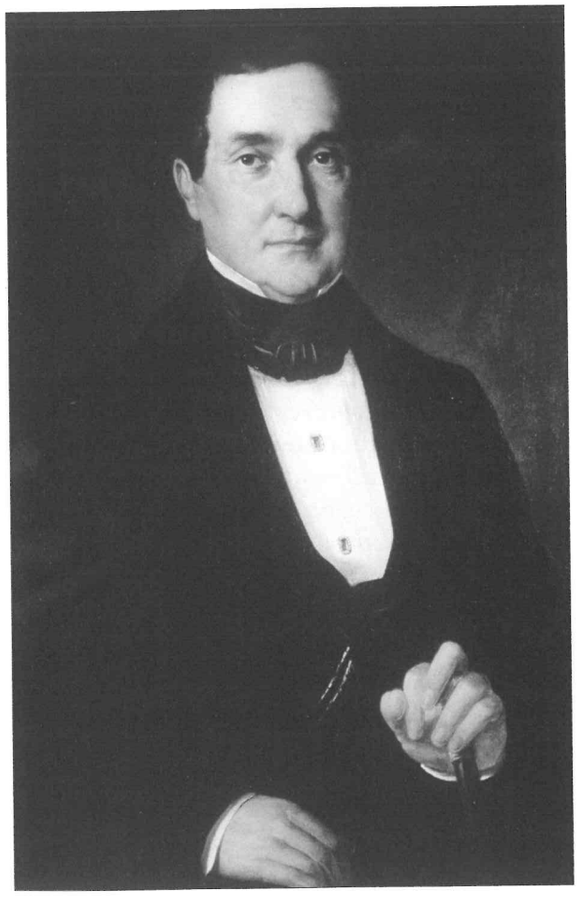
Storia in musica, all'italiana: *I lombardi alla prima crociata*

di Alessandro Roccatagliati

Quei due nemmeno trentenni artisti d'opera in Milano dovevano essere galvanizzati, nell'autunno 1842. Per Temistocle Solera poeta e Giuseppe Verdi musicista, nessuno dei due di primissimo pelo (traversie e batoste ne avevano affrontate entrambi), il doppio successo arriso al loro *Nabucodonosor* al Teatro alla Scala – nell'esordio del marzo precedente e ancor più nell'immediata, inusuale e fortunatissima ripresa da metà agosto – equivaleva a un lancio definitivo nell'arengo che più contava. Per il compositore, in particolare, i segni erano inequivoci: più voci della stampa cittadina non avevano esitato a salutare nell'opera «un novello passo che l'arte [...] move con baldanza verso le più vaste sue regioni» («Gazzetta musicale di Milano»), frutto di «tante bellezze [...] che si van qua e colà riscontrando» («La Fama»); e par proprio che in quegli stessi mesi giungessero a Verdi i primi inviti nel salotto dei coniugi Andrea e Clarina Maffei, ritrovo dei più begli ingegni artistico-letterari ambrosiani di sensibilità liberale (fra cui Massimo d'Azeglio, Francesco Hayez, Tommaso Grossi, Carlo Tenca). Il nuovo cimento creativo che proprio allora li stava impegnando insieme – l'impresario scaligero Merelli si era subito riassicurato la squadra vincente per la produzione *clou* di fine Carnevale seguente – suscitava dunque fervide attese, di ordine sia estetico che mondano.

I lombardi alla prima crociata le soddisfecero appieno, al debutto l'11 febbraio 1843, scatenando anzi rinnovati entusiasmi. Ma non per via, si badi bene, d'una comoda replica dei percorsi già battuti in *Nabucco* (al netto di indubbie omologie, le stesse che la critica più tradizionale spesso privilegia accoppiando sbrigativamente i due titoli). Tutt'altro: quel fervore dei due giovani artisti trovò espressione in un melodramma di foggia peculiare, e certo assai originale in molti aspetti della sua concezione e fattura, tanto letteraria quanto musicale. Vale la pena provare a spiegare come e perché.

Il soggetto scelto da Solera per adattarlo a libretto (tutto fa credere in autonomia, come allora d'uso) era molto noto nella cultura dell'epoca e di Milano in particolare. Non solo infatti l'omonimo poema epico, in quindici canti e ben 1295 ottave, era stato propiziato e benedetto da Alessandro Manzoni quando il suo protetto Tommaso Grossi l'aveva concepito a inizio anni '20 e infine pubblicato nel 1826 (con gran *battage* ed epocale successo di vendite); ma negli anni subito seguenti esso aveva dato luogo a un'ampia scia di aspre discussioni letterarie, che avevano visto fronteggiarsi le fila di classicisti (Felice Romani, Trussardo Calepio) e romantici (Ermes Visconti, Niccolò Tommaseo, Giovanni Berchet),



Bartolomeo Merelli (1794-1879), impresario del Teatro alla Scala tra il 1829 e 1851.

non senza però che sorgessero seri distinguo anche tra questi ultimi, tali da indurre infine a ripensamenti lo stesso caposcuola. Tutto ciò era bene alle spalle, allorché Solera si pose all'impresa. Di certo però a molte persone di cultura erano ben noti sia i lineamenti sia i personaggi di quel grande affresco poetico-narrativo a fondamento storico. Tanto più che le stesse arti figurative ne avevano tratto ispirazione e popolarizzato talune situazioni chiave: già solo l'amico Hayez le aveva ben presto effigiate in litografie commerciali (1828) e nel dipinto *Pietro l'eremita* (1829), mentre dal '33 stava lavorando alla grande tela *La sete patita dai crociati sotto Gerusalemme*, su commissione niente meno che di Carlo Alberto di Savoia.

Il compito del poeta librettista, nondimeno, fu assai arduo. Era del tutto insolito dover rimodulare direttamente una narrazione così vasta e ramificata – tanti personaggi e situazioni, vicende del passato rivelate solo tramite lunghi racconti retrospettivi, plurime ambientazioni, molte e dettagliate descrizioni – nelle forme imprescindibili d'un dramma da musicare, a misura cioè di arie solistiche, duetti-terzetti, cori, scene concertate d'assieme; non a caso, di solito le fonti erano *pièce* teatrali (com'era stato per lo stesso *Nabucco*). Per di più vicende che nel poema risultano distanziate quasi d'un ventennio, tra fatti e antefatti, non potevano restare tali, visto che il personaggio destinato alla prima donna, la fanciulla Giselda, doveva essere in scena come di prammatica nel prim'atto (e non, come in Grossi, ancora nel seno della madre Viclinda) allorché il terribile zio Pagano perpetra quei misfatti – insidiare appunto Viclinda moglie del fratello Arvino e volerlo uccidere, ammazzando per errore il loro padre – indispensabili per dare innesco teatrale all'intera traiettoria dell'opera verdiana. Ne venne fuori, con scelta felice, un'invenzione bella e buona: l'intero atto primo, dove le trucide intenzioni di Pagano dapprima affiorano in piena piazza Sant'Ambrogio di Milano *coram*

populo, in contrasto con il clima festoso d'una presunta riconciliazione (e d'un Arvino nominato duce dei crociati lombardi: quadro primo), e poi si concretizzano nella sanguinosa nottata di sospetti, incendi, pugnali e orrori parricidi nel palazzo avito (quadro secondo).

Peraltro, ben complessi e articolati risultarono giocoforza anche i tre atti successivi, questi sì dislocati in luoghi mediorientali storici o evocativi della prima crociata (1095-1101: Antiochia, valle di Josafat, rive del Giordano, pressi di Betlemme, Gerusalemme) e nei quali i personaggi – ridotti drasticamente di numero e taluni di rilievo, onde rientrare nelle proporzioni e pesature solite d'una compagnia canora sostanzialmente *standard* – affrontano i loro vari casi: a partire da quelli amorosi di Giselda con il saraceno Oronte primo tenore, incrociati con i fatti d'armi tra cristiani e musulmani ove spicca l''altro primo tenore' Arvino, gli uni e gli altri trovandosi sovente a fianco un santo eremita basso, ossia non altri che lo stesso Pagano fuggito esule e totalmente votato all'espiazione (anche nell'incognito serbato a tutti sino all'ultimo). Basti dunque un dato, a dar conto dei salti mortali narrativi sostenuti dal Solera 'sunteggiatore' di Grossi: sono ben nove e tutte diverse, tre per atto, le ambientazioni scenografiche – o 'mutazioni sceniche' per dirla come allora – in cui si situano quei vari accadimenti in Medio Oriente. E ne deriva una frammentazione logico-visuale del decorso drammatico che ben di rado aveva conosciuto eguali.

Enrico Reinhart, ritratto di Tommaso Grossi (1790-1853), autore del poema I lombardi alla prima crociata *(1826).*

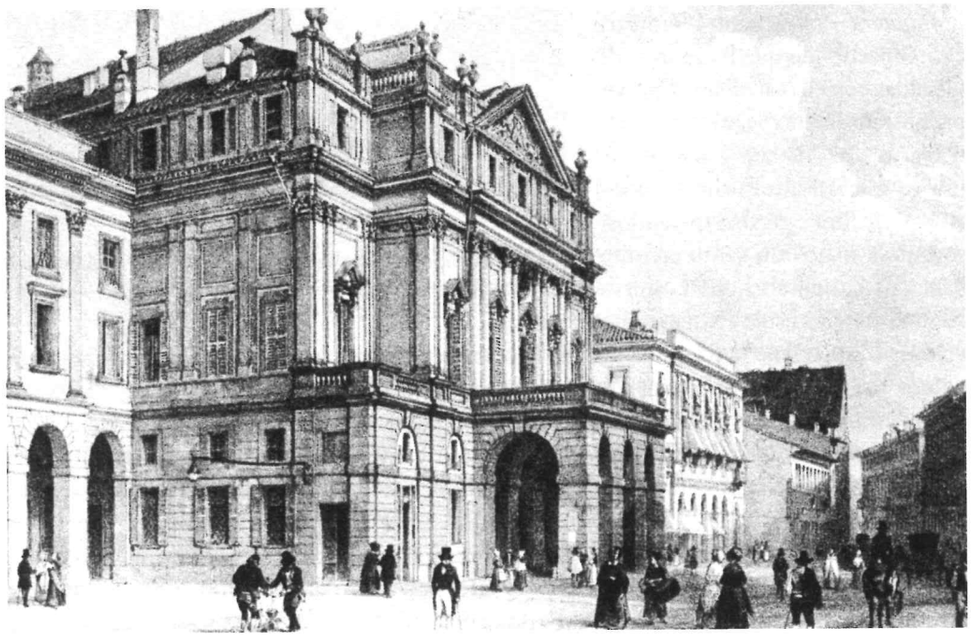
Verdi si fidava del lavoro di Solera. Documenti diretti sulla lavorazione dei *Lombardi* non ne abbiamo, se non per un sapido tardo aneddoto datato 1900, sul poeta lasciato lavorare solo in compagnia d'una corroborante bottiglia (e Verdi ancora vivo comunque non smentì). Certo però il musicista fu piuttosto esplicito quando, pochi mesi dopo su *Ernani*, volle per la prima volta tirare le orecchie al Piave librettista con lui debuttante:

> Io ho scritto la musica su tre libretti di Solera, e confrontando l'originale [...] non si troverebbero cambiati che alcuni ma pochissimi versi. [...] Ma Solera ha già scritto cinque o sei libretti e conosce il teatro, l'effetto, e le forme musicali.

Legittimo perciò dedurne che Verdi avesse affrontato con fiducioso impegno, al momento di musicarle, la sequela di situazioni – sì potenti e ciascuna ben tratteggiata, ma certo disparate e poco serrate per consequenzialità di azioni – che il poeta aveva organizzato in forma di libretto a partire dalla sua magmatica materia originaria.

Immersi in una simile congerie di momenti scenico-drammatici, è logico che i personaggi, anche quelli principali (senz'altro Giselda e Pagano, con Oronte alla pari solo per livello e impegno canoro), stentassero ad assumere fisionomie a tutto tondo. Del resto, né la spiccata varietà delle situazioni né la sommarietà dei caratteri individuali erano necessariamente percepiti dai contemporanei come difetti, in particolare dal punto di vista musicale (mentre qualche strale di parte letteraria il libretto lo subì). Lodi, per dire, furono tessute al Verdi dei *Lombardi* proprio per come la sua «musica» risultasse

> pieghevole e svariata secondo le varie modificazioni delle parti; chiara nei dettagli come nell'insieme; [...] a tempo lieta, a tempo malinconica, a tempo soave, a tempo terribile, a tempo focosa, a tempo pacata, sempre dignitosa, sempre energica, sempre nobile, sempre saggia (Geremia Vitali, «Gazzetta musicale di Milano», 19 febbraio 1843).



Il Teatro alla Scala di Milano nel 1845.

Quanto ai caratteri dei singoli, un ingegno vivace e idealmente impegnato come Carlo Tenca si dimostrava più sensibile a tutt'altro, allorché sottolineava come nell'opera verdiana

> l'individualismo dell'affetto sparisce davanti a quell'immaginazione fervidissima; ed essa ha duopo di sentimenti più vasti, più collettivi, che s'agitino tra le masse, che abbraccino quanto ha di più sublime la nazionalità o l'umanità. [...] Perfino gli affetti individuali, senza dei quali non è possibile un'azione drammatica, hanno bisogno pel Verdi d'essere rinvigoriti da un'idea più alta e più generosa; e l'amore medesimo deve legarsi per lui a qualcosa di più elevato [...], come accade nel *Nabucco* e nei *Lombardi*, dov'è sorretto dall'esaltamento religioso («La Moda», 15 febbraio 1843).

Il fatto che si apprezzassero in quella partitura teatrale sia le dimensioni collettive e trascendenti l'individuale sia l'accentuata pluralità delle atmosfere sonore andava peraltro letto sullo sfondo di almeno due importanti fattori di contesto. Da un lato, si faceva largo da qualche tempo anche nelle opere italiane il gusto, maturato a Parigi tra anni Venti e Trenta, per soggetti grandiosi e variegati a fondo spesso storico, con relativi quadri d'insieme di forte impatto anche visivo; e certo al *grand opéra* e ai suoi *tableaux à grand spectacle*, a partire da quelli di Rossini (*Moïse et Pharaon*, *Guillaume Tell*) e Meyerbeer (*Robert le Diable*, *Les Huguenots*), sia Solera sia Verdi guardavano con ammirazione. D'altro lato, nella Milano di quei primi anni Quaranta, e proprio negli ambienti liberali prossimi ai due artisti, un certo ascendente lo esercitava ancora, seppur dall'esilio, il Giuseppe Mazzini che nel 1836 aveva pubblicato la sua *Filosofia della musica* (molto permeata

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

L'ORCHESTRA

Flauto
Ottavino
2 oboi
2 clarinetti
2 fagotti

4 corni
2 trombe
3 tromboni
Basso tuba

Timpani
Percussioni
grancassa, rullante, triangolo

Arpa

Archi

Banda in palcoscenico

di propensioni e incitamenti, su modelli soprattutto donizettian-meyerbeeriani, a dare più respiro corale e valoriale all'opera in musica degli italiani) e che nel 1841 – l'ha evidenziato acutamente Gloria Staffieri – recensiva guarda caso il *Pietro l'eremita* di Hayez assumendone il *tableau* figurativo fitto e animatissimo, segnato da una religiosità 'crociata' a un tempo collettiva, civile e militante, a inequivoca allegoria dell'impresa liberatoria auspicata per l'Italia coeva:

> Ed attraverso a questa folla in atteggiamenti così variati, a gruppi così distinti, circolano e si delineano tutte le affezioni, tutte le tendenze; e al di sopra di esse, solo e vero legame d'unità, si libra il pensiero che la sospinge tutta: «Dio lo vuole, Dio lo vuole».

Non va però esagerata, per quell'inizio anni Quaranta, la valenza politico-civile o addirittura 'risorgimentale' che poteva assumere un'opera come i *Lombardi*, per i suoi artefici. L'afflato religioso che vi circola abbondante – si contano ben otto momenti canori di preghiera, singola o collettiva – andrà ad esempio considerato, prim'ancora che sul piano simbolico-allusivo, come un mezzo teatrale utile a più scopi: l'efficacia vocal-espressiva tradizionale di simili momenti operistici colmi di fervore; la dimensione pararituale propizia alle apprezzatissime scene d'insieme; la 'verità storica' connessa al tema in sé della crociata, tra differenza di fedi, conversioni o espiazioni. Né vanno trascurati altri intenti forse avvertiti dal Solera letterato, che da un lato scelse di sublimare e nobilitare la scena che più di tutte aveva attirato accuse a Grossi per la sua crudezza realistica (la terribile descrizione della sete dei crociati, che nei *Lombardi* opera prende invece le forme alate del celebre coro «O Signore dal tetto natio») e dall'altro fece probabilmente affiorare qualche sua propensione tardo-volterriana là dove – pur con la cautela di definirla in didascalia «quasi colpita da demenza» – pensò per Giselda a fine atto secondo un'invettiva tutta nel segno della tolleranza e del rifiuto di qualsivoglia guerra santa (si noti lo slogan 'ribaltato'):

> No!... giusta causa – non è d'Iddio
> La terra spargere – di sangue umano;
> È turpe insania – non senso pio,
> Che all'oro destasi – del monsulmano!

> Queste del cielo – non fur parole...
> No, Dio nol vuole – No, Dio nol vuole!

L'efficacia memorabile delle due situazioni appena citate e di vari altri momenti *clou* dei *Lombardi* dipese tuttavia, come sempre nel teatro d'opera, dall'intensità peculiare che Verdi seppe apportarvi con i mezzi della musica. Il decollo della sua fama legato alla coppia di titoli del biennio 1842-1843, reso definitivo dall'entusiasmo che salutò proprio questo secondo («musica pensata, studiata, librata sulle lance del criterio e della filosofia dell'arte [... che] più che agli orecchi, all'intelletto favella ed al cuore», «arte sovrana e non a tutti i compositori comune», e via di lode in lode), va spiegato sul piano delle qualità drammatico-musicali che la critica a lui contemporanea percepì d'acchito e nettamente. Stavano su tutte – basta rileggere le precedenti citazioni – l'originalità, l'appropriatezza, la precisione e il piglio risoluto con cui già il primo Verdi sa piegare pressoché ovunque l'armamentario formale ed espressivo abituale nel melodramma italiano del suo tempo, in funzione della massima efficacia scenica. Certo, cogliere oggi tali sorprese e novità, abbagliati dagli splendori del tanto celeberrimo Verdi successivo, non risulta sempre semplice, poiché richiede di porsi dall'angolatura e sui metri di misura dei Donizetti, Bellini o Mercadante seri che avevano sin allora primeggiato. Ma qualche singolo esempio può forse risultare eloquente.

LE VOCI

Arvino, *figlio di Folco, signore di Rò*
tenore

Pagano, *figlio di Folco, signore di Rò, poi eremita*
basso

Viclinda, *moglie d'Arvino*
soprano

Giselda, *sua figlia*
soprano

Pirro, *scudiero d'Arvino*
basso

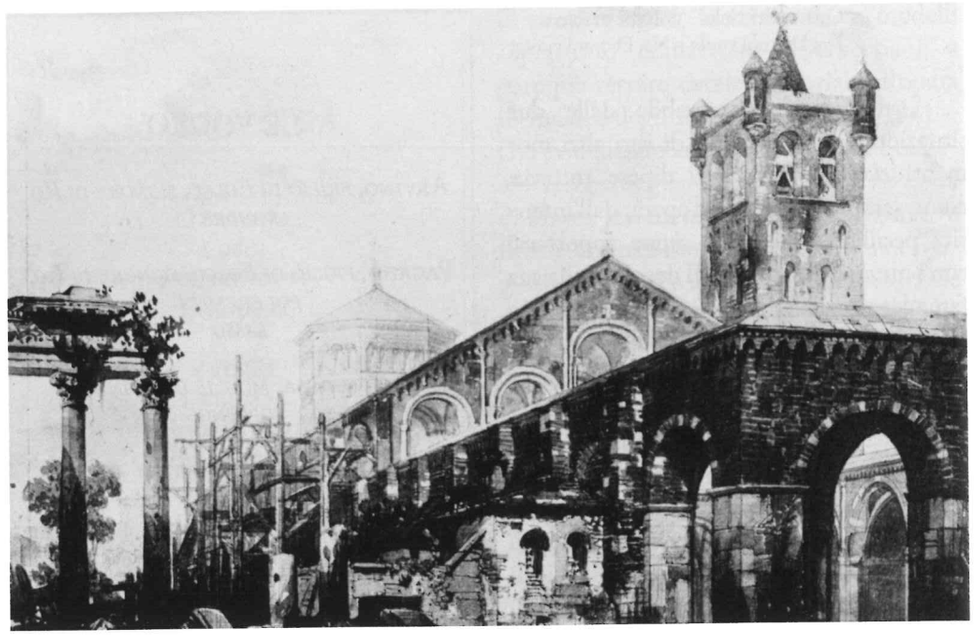
Un priore della città di Milano
tenore

Acciano, *tiranno d'Antiochia*
basso

Oronte, *suo figlio*
tenore

Sofia, *moglie del tiranno d'Antiochia, fatta celatamente cristiana*
soprano

Per un personaggio principale di melodramma la prima 'scena ed aria' solistica è non solo luogo canonico, ma anche una sorta di carta d'identità. Per sua struttura, le consuetudini d'epoca prevedevano un recitativo d'apertura e due ampi brani cantabili (detti 'adagio' e 'cabaletta'), tra i quali qualche azione scenica veniva a fungere da fattore modificativo ('tempo di mezzo') tra l'una e l'altra attitudine espressiva. Dato per ricorrente lo schema, decisivo diveniva ovviamente il 'come' il musicista teatrante volta a volta lo piegava. Ebbene, le specifiche scelte di Verdi là dove nel prim'atto Pagano svela su un simile diagramma le sue intenzioni già possono dare la misura di quella 'chiarezza nei dettagli' tanto ammirata. Intanto perché la sua proiezione canora 'a solo' è come riquadrata entro una forte polarità di indoli

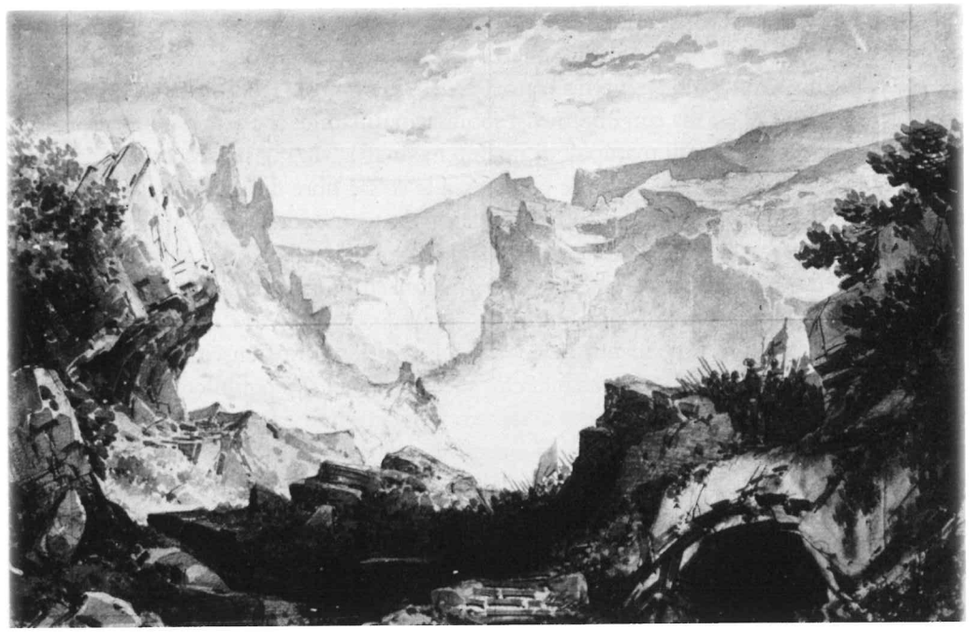


Carlo Ferrario, bozzetti per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala di Milano, 1864. In alto: La Vendetta. La piazza di Sant'Ambrogio, atto I, fotoriproduzione tav. 12. In basso: Sala nel palazzo d'Acciano in Antiochia, atto II, fotoriproduzione tav. 124. Archivio storico Ricordi.*

collettive espresse in coro: la precede una fervida invocazione sacra da parte di «claustrali» contro cui fan contrasto netto quegli «sgherri» che, a mezzo dei due cantabili, fiancheggiano, assecondano ed esaltano gli intenti fratricidi del protagonista (su uno snocciolare parole rapido, perlopiù in *piano* ma con improvvisi soprassalti dinamici che sarà modulo espressivo verdiano durevole, per simili manipoli di malintenzionati). Ma questa accentuata dualità – come tra bene e male – è poi come se penetrasse le stesse fibre del canto solistico: già nel fratto recitativo iniziale, dove vendicativo pugnale e rimpianto identitario-amoroso passano come opposte emozioni fugaci eppur adeguatamente sonorizzate; quindi nel doppio profilo assunto dai cantabili, dove tutto il respiro musicale dà corpo alle emozioni stesse, ma risolute infine nella determinazione omicida.

La fisionomia dei *Lombardi* quale opera particolarmente riuscita nella dimensione del *tableau* d'insieme è poi plausibile che l'avesse fissata nel pubblico milanese anche una scelta davvero originale operata al centro della monumentale scena d'apertura in piazza Sant'Ambrogio. Per nulla solito, infatti, che la primissima presentazione di vari personaggi principali avvenisse nella forma di un cosiddetto 'concertato', ossia con un brano intonato contestualmente a più voci dove la 'simultaneità' polifonica è concepita per far intendere, a bassorilievo l'una sull'altra, le distinzioni emotivo-canore tra i personaggi stessi. E in questo quintetto con cori «T'assale un tremito – padre che fia» – attaccato da Giselda sulla percezione dello smarrimento in Arvino, esplicitato da questi come dubbio lì da presso, con i congiuranti Pagano e Pirro a tramare di sottecchi – dovette colpire, di nuovo, la magistrale precisione con cui il giovane musicista forgiò distintamente ma anche rese combinabili i rispettivi materiali tematico-canori: dall'esitante asimmetria iniziale del soprano al gesto canoro interrogativamente proteso del tenore, dal sobbalzare ritmico-melodico in accentuazione terzinata delle due voci gravi al placido fraseggiare inconsapevole degli astanti in coro.

Tante e tante opere del tempo avevano consacrato alla prima donna importanti arie solistiche a più sezioni e più sconvolgimenti emotivi, e parimenti numerose erano state le occasioni in cui quelle scene a protagonista svettante le si era poste a far da culmine conclusivo del dramma musicato. 'Arie Rondò' era la denominazione ricorrente e tipizzante, in questi ultimi casi. Nei *Lombardi* però un gran pezzo siffatto viene come rifunzionalizzato a fare da cangiante e sismografico architrave ancora una volta di un'imponente scena collettiva, e posta al centro dell'opera: nel finale atto secondo, cioè, fase intermedia e irrisolta della vicenda inscenata dove per prassi, piuttosto, si concentravano colpi di scena e assiemi concertati. Le svolte repentine a sorpresa non mancano certo, qui: nell'*harem* del palazzo di Antiochia Giselda passa dalla letizia corale delle dame che l'accolgono al tormento del proprio amore per il musulmano Oronte, ma poi soprattutto a veder irrompere inattesi il genitore Arvino e l'eremita alla testa dei crociati, stragisti (a quanto al momento pare) del suo amato e del di lui padre. Decisivo peraltro è l'ingegno scenico-musicale che Verdi dispiega nel caratterizzare ogni trapasso emotivo della fanciulla squassata dal crepitare delle emozioni, in un pezzo che egli reputa tanto nodale – siamo proprio al punto della citata invettiva di Giselda, non a caso tacciata di «Empia!... Sacrilega!...» dal fanatizzato padre che la vorrebbe passare a fil di spada – da dargli peso e lignaggio di 'Finale' nella sua

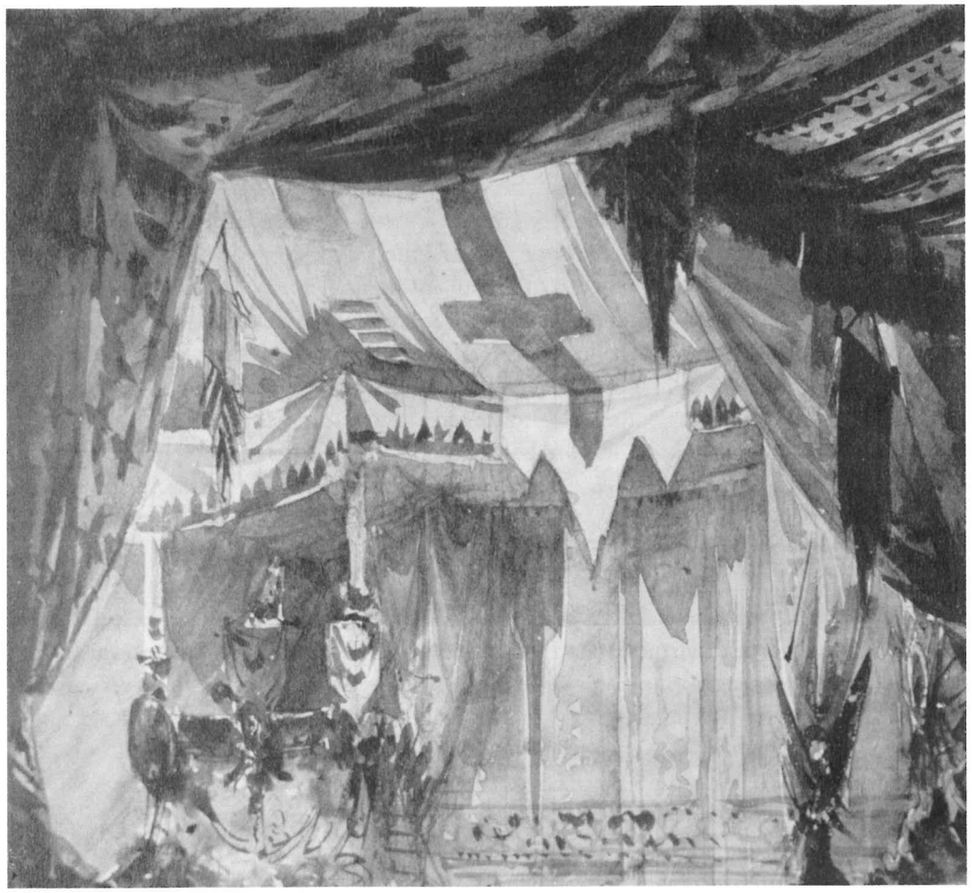


Carlo Ferrario, bozzetti per I lombardi alla prima crociata *di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala di Milano, 1864. In alto: Prominenze di un monte praticabili in cui s'apre una caverna, atto II, fotoriproduzione tav. 198. In basso: Recinto dell'harem, atto II, fotoriproduzione tav. 157. Archivio storico Ricordi.*

partitura autografa. Sintomatico, del resto, che molte edizioni dell'opera lo denominassero appunto invece 'Rondò', a misura della sua foggia solistica (e commerciabilità come brano staccato) e dello stesso diagramma mirabile delle sue sezioni, tra cui spicca il ritorno della volitivissima apostrofe sul «Dio non vuole».

Difficile infine sottostimare l'ascendente che sull'opera poté avere almeno un insigne modello venuto d'Oltralpe, ma anche, insieme, la forza con cui Verdi vi impresse il proprio sigillo artistico mentre lo personalizzava e riconvertiva a usi e gusti delle platee d'Italia. Una sensazionale gran scena di conversione *in mortem* a tre, coppia d'amanti soprano-tenore e basso benedicente, costituiva l'antifinale degli *Huguenots* di Meyerbeer, datato 1836 ma capolavoro già entro pochi anni internazionalmente noto e riconosciuto. Impiantare su una situazione simile la conclusione dell'atto penultimo – allontanandosi si badi bene dalla trama del poema di Grossi – dovette parere buona idea ai creatori dei *Lombardi*: verso Giselda che accudisce Oronte ferito a morte, presso le fonti del Giordano, si fa avanti Pagano eremita finendo per battezzare alla fede cristiana lo spirante saraceno e volgere così la mestizia dei due in consolazione. Tutt'altra però la foggia musicale, e con essa la bruciante sintesi drammatica, con cui Verdi dà corpo alla situazione. Certo, come accade negli *Ugonotti* (e non solo in quel quint'atto), il musicista italiano sceglie di sfruttare qui intensivamente un singolo strumento rendendolo saporoso complemento 'obbligato' dell'espressione vocale; e opta per il violino solista, che ad apertura di questo terzetto ha una sorta di virtuosistica invenzione simil-paganinana in tre sezioni (introduzione-cantabile-allegro) ma che poi appunto punteggia su misura, con propri apporti tematico-timbrici, le pieghe della scena canora via via che si dipana. Memorabile è però soprattutto la concentrazione emotivamente intensissima con cui Verdi sa far bruciare – nell'arco sintetico d'un 'tempo d'attacco' dialogico e delle seguenti strofe parallele utili all'unico cantabile 'a tre' «Qual voluttà trascorrere» (e siamo così dentro alle italiche consuetudini d'attesa, ma con un'impennata d'ingegno) – tutta la potenza della situazione nel melodizzare vicendevole delle voci (e del violino), facendone al contempo un finale d'atto lì per lì troncato al culmine, con effetto immancabile sulle platee.

Questi e altri momenti ancora dei *Lombardi* ne determinarono il successo immediato e la non trascurabile fortuna panitaliana (seppur non paragonabile a quella di *Nabucco* o *Ernani*) negli anni immediatamente seguenti. Anni che però conobbero una recezione dell'opera a mano a mano sempre più sintonica rispetto alla temperie politica in via di maturazione lungo lo Stivale, nell'avvicinarsi delle esplosioni rivoluzionarie del 1848-1849. Inutile sottolineare a un compatriota di media cultura (ma utile magari per lo spettatore straniero) l'importante ruolo storico e mobilitante che in quegli anni rivestirono l'utopia neoguelfa del *Primato degli italiani* di Vincenzo Gioberti (1843) e quella che nel biennio 1846-1848 poté apparire la sua incarnazione in terra, il papa Pio IX. Fatto comprovato è tuttavia che proprio certi punti dei *Lombardi alla prima crociata*, e in particolar modo il suo celeberrimo coro «O Signore dal tetto natio» – studi recenti l'hanno ben messo in luce (Ipson, Romano) –, venissero presi a vessillo, criptato ma non troppo, da patrioti risorgimentali d'ogni dove. Una torsione sostantivante del terzo verso di quel brano, «Noi siam corsi all'invito *di Pio*», poteva allusivamente bastare a farsi distinguere e riconoscere tra fratelli



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, fotoriproduzione 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