

GIUSEPPE VERDI

NABUCCO

Dopo aver presentato le proprie ineffabili credenziali con l'*Oberto*; dopo la "battuta d'arresto" (ma è poi giusto considerarla tale?) di *Un giorno di regno*, in un momento di scoraggiamento in parte causato da autentiche vessazioni del "fato", in parte alimentato da quel tanto di ostentazione a ritirare la propria candidatura alla "gloria" in cui ci imbattiamo sistematicamente nei primi "capitoli" delle biografie dei "grandi", Verdi, per quella preordinata concatenazione di eventi che si è soliti chiamare destino, si imbatte nel libretto del *Nabucco*.

Per essere precisi si imbatte in Bartolomeo Merelli, predecessore di Antonio Ghiringhelli e di Paolo Grassi, il quale guida, simultaneamente, le sorti dell'opera alla Scala ed a Vienna.

A Merelli il giovane Verdi era simpatico. Qualche parolina di incoraggiamento di Giuseppina Strepponi, prima donna della Scala e, si sospetta, a quel tempo, anche "prima donna" dello stesso Merelli, aveva giocato un ruolo decisivo nel repentino ingresso alla Scala del giovane maestrino che, sovvenzionato dal suocero, si era stabilito a Milano portando con sé lo spartito di quel *Roncester* rifiutato a Parma e pronto ad essere trasformato in *Oberto, conte di San Bonifacio*.

L'ingresso alla Scala, si sa, si era svolto sotto i migliori auspici. Meno fortunata la "rentree" con quel *Finto Stanislao* ben confezionato, ma fortuito e insincero. Il fatale incontro col Merelli, dopo il fiasco della seconda opera e la decimazione del fiorente gruppo familiare del povero Verdi, è ampiamente descritto da Verdi stesso nella famosa "autobiografia" a Giulio Ricordi del 1879.

In poche parole Merelli, che da uomo di teatro la sa lunga circa le irrevocabili decisioni dei giovani artisti di "farla finita", con molto garbo e apparente "noncuranza" istrada abilmente la curiosità del musicista su un libretto confezionato da Temistocle Solera per Otto Nicolai e da questi, categoricamente sdegnato.

Guarda caso, Merelli ha con sé quel libretto, "un gran copione a caratteri grandi, come s'usava allora". A distanza di 39 anni dagli avvenimenti

evocati, Verdi non si sottrae alla lusinga di agghindarli e, pur avendo dimenticato l'esatta cronologia dei luttuosi avvenimenti che lo avevano colpito fra l'aprile ed il giugno del 40, ricorda esattamente che, rincasando, dopo l'incidentale incontro col Merelli con un gesto quasi violento " gettò il manoscritto sul tavolo e che cadendo il libretto si era aperto proprio alla pagina nella quale spiccavano i versi; "Va pensiero sulle ali dorate "

La sottolineatura è chiaramente pretestuosa, ma è comprensibile: nel 78 Verdi è già "verdiano" e rivive un'immagine di sé stesso già consegnata alla "agiografia" e nella quale non è più agevole isolare i "fatti" della leggenda.

CASA BAREZZI



Il racconto autobiografico a Giulio Ricordi è, comunque, utilissimo per seguire da vicino i vari "momenti" che fanno da sfondo alla nascita del *Nabucco*.....: "Eravamo nell'autunno del 41 e, rammentandomi della promessa di Merelli, mi recai da lui annunciandogli che il *Nabucco* era scritto, e quindi poteva rappresentarsi nella stagione di Carnevale - Quaresima. Merelli si dichiarò pronto a rappresentare l'opera, ma in pari tempo mi faceva osservare essere impossibile dare l'opera nella vegnente stagione, perché gli spettacoli erano già stabiliti, perché erano fissate tre opere di autori rinomati; il dare una quarta opera di autore quasi esordiente era pericoloso per tutti, ma in ispecie per me.....".

Le "tre opere nuove di autori rinomati" alla quale Merelli faceva riferimento erano la *Padilla* di Donizetti, la *Saffo* di Pacini e l'*Odalisca* dell'ormai dimenticato Alessandro Nini, autore di sette opere, maestro di canto a Pietroburgo e maestro di cappella a Novara ed a Bergamo.

Sempre nel racconto autobiografico Verdi ci ricorda che si oppose categoricamente ad un rinvio sapendo che, in seguito, difficilmente avrebbe potuto beneficiare della presenza della Streponi e di Ronconi (il primo Ronconi che entra nella storia del *Nabucco*).

Dopo una "letteraccia" a Merelli, questi, paternamente, promette a Verdi che "darà" l'opera ma, essendo oberato da spese "gravissime," per le altre opere, non potrà predisporre un nuovo allestimento; occorrerà "raffazzonare alla meglio ciò che troverà di più adatto in magazzino".

Cosa che a quei tempi non era affatto considerata un ostacolo insormontabile. Verdi da tutto "sè stesso" con la sua febbrile urgenza a definire i "punti chiave" spogliandoli del tradizionale orpello della preparazione e della chiosa. E col suo modo di definirla a tinte forti. ("Vi sono quelli che hanno buona vista - scriverà Verdi negli anni della maturità - e amano i colori franchi, decisi, sinceri. Altri vi sono che hanno un po' di cataratta e amano i colori sbiaditi e sporchi"). Si fa riferimento, e non a torto, a certi addentellati con il mondo che lo precede e che *Nabucco* rivela allo stato puro. Ed è in effetti tutt'altro che indecifrabile l'influenza rossiniana nel trattamento della Sinfonia ed, in questa, la limpida citazione di un tema della *Lucia* (ripetuto nell'intervento del coro fra l'aria e la cabaletta di Abigaille).

Verdi faceva affidamento sul proprio ingegno, sul proprio entusiasmo, sulla Streponi e su Ronconi (Giorgio). Sempre dal racconto autobiografico di Verdi apprendiamo che alla fine del febbraio del 42 ebbero inizio le prove del *Nabucco*, prove che durarono (dalla prima

lettura al cembalo all'andata in scena) solo dodici giorni e che si svolsero in un clima generale di entusiasmo e di collaborazione.

L'opera che segnerà la fortuna del giovane musicista nasce "sotto benigna stella". Le difficoltà si fanno preziosi incentivi; le falle vengono tamponate miracolosamente; le magagne si tramutano in effetti..... (i costumi raffazzonati alla meglio riescono splendidi! Scene vecchie, riaccomodate dal pittore Perroni, sortono invece un effetto straordinario..... Alla prova generale non si sapeva neanche come e quando far entrare in scena la banda: il maestro Tutsch era imbarazzato: gli indicò una battuta: ed alla prima rappresentazione la banda entrò in scena così in tempo sul crescendo, che il pubblico scoppiò in applausi!".

E di applausi ce ne furono tanti alla storica "prima" del *Nabucco*: tante le acclamazioni, le richieste di bis, le chiamate al proscenio del "maestrino".

GIUSEPPE VERDI



A 29 anni Verdi si era già inserito in una mitologia, più tardi pretestuosamente contestata, più tardi ancora, chiosata tramite un alternarsi incessante di contraddizioni e di equivoci, ma così saldamente storicizzata da non risultare mai più ritrattabile.

La fortuna prepotente e irresistibile del *Nabucco* non è casuale. Da qualche anno l'opera italiana languiva su posizioni interlocutorie, era alimentata da lasciti preziosi, ma rivelava a tutti gli effetti i sintomi di quelle crisi che preludono immancabilmente all'irrompere di un "fatto nuovo". Il giovane Verdi ed il suo *Nabucco* sono "il fatto nuovo".

Belli è prematuramente scomparso lasciando un'eredità così strepitosamente "in prima persona" da non rendere prevedibili fruizioni ragionevoli se non sul piano di una meccanica associabilità ai suoi moduli, ma mai alla sua ineffabile poetica. Lo stesso dicasi per Rossini, il quale per non incorrere nel pericolo di autocitarsi ha "lasciato le scene", si è ritirato a Parigi ritenendo chiuso il proprio discorso con quel *Guglielmo Tell* che ha già in sé la gelida perfezione, l'implicita ritrattazione dalla precipua "tipicità" del discorso degli anni ruggenti, che è tipica delle opere di una "maturità" sulla quale è pericoloso insistere (Verdi stesso, mezzo secolo dopo, con *Otello e Falstaff* cadrà nell'imboscata della colta ma generica ritrattazione).

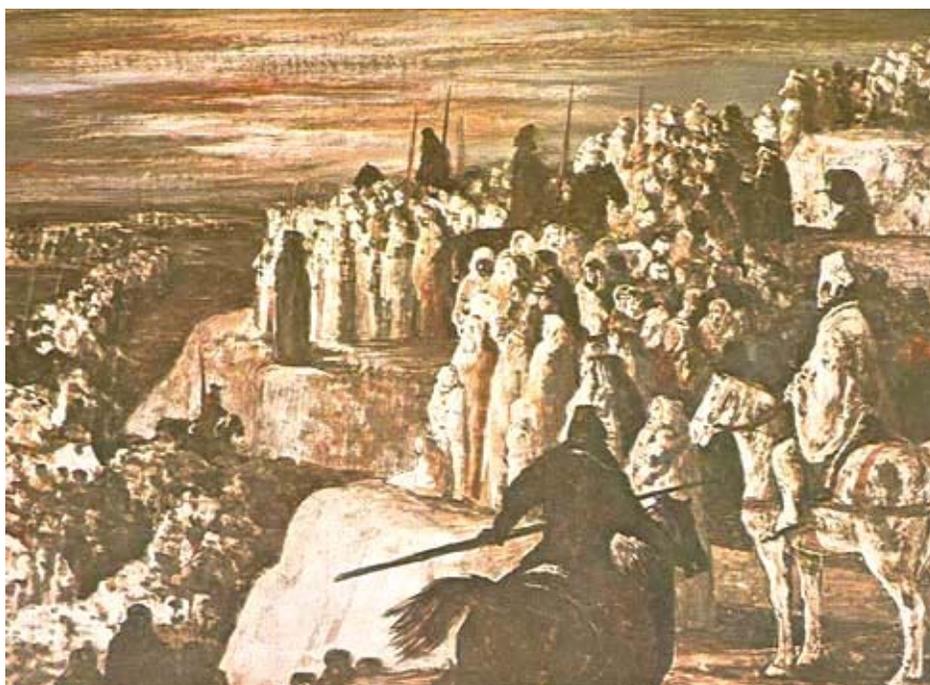
Donizetti è ancora intensamente attivo e, dopo la *Padilla* - in cartellone alla Scala nello stesso anno del *Nabucco* - ha in serbo ancora un capolavoro assoluto quale *Don Pasquale* e, non ancora convenientemente rivalutati, quali altre opere minori. È singolare che sarà proprio Verdi a rivalutare queste opere e ad esserne influenzato, ispirandosi alla morte di Lusignano nella *Cornaro* per la morte di Posa nel *Don Carlos* e alla drammatica trattazione degli interventi corali nel *Don Sebastiano* per alimentare un certo tipo di forte marcatura della presenza del coro che si prefigurerà chiaramente nei "cavalieri della morte" nella *Battaglia di Legnano*.

Attivi sono, al momento dell'evento verdiano, anche Saverio Mercadante, Giovanni Pacini; il primo legato ad una nobiltà neoclassica nella quale si insinuano forti intuizioni anticipatrici che tuttavia non risolvono uno "status quo" teatralmente inoperante; il secondo prolifico ma immoto nei contenuti e generico nelle forme ("Guai se sapesse la musica! Nessuno potrebbe resistergli!" (Rossini)).

In questo panorama, dunque, in questo clima positivamente operante solo per la presenza di Donizetti, il "resto" non è certamente "silenzio",

(tenuto conto che loro ancor "di scena" Cherubini, Spontini, Ricci), ma, al di fuori di certe puntigliose glorificazioni oggi in uso in ossequio a ricorrenti vezzi antiverdiani, fa pensare molto all'imperativo calvinista "non basta la Fede; occorrono le Opere!".

BOZZETTO ATTO II



E, dopo le chiare premesse dell'*Oberto*, il *Nabucco* ha questo di storicamente risolutivo: è per l'opera un rinnovato modo di "essere l'opera". Rinnovato, innanzitutto, per motivi squisitamente strutturali. La trattazione dei "pezzi", delle forme chiuse si configura essenziale, volitiva, scarnificata, sgombrando il terreno dal rigonfiamento manierato delle situazioni di contorno e di saldatura e accentrando l'attenzione dell'ascoltatore su una sorta di autonomia del "pezzo". Altrettanto diffusi sono i riferimenti al *Mosè* (tutto sommato più ambientali che contenutistici) e rintracciabili in una certa tenuta oratoriale del discorso. Non a caso Guglielmo Barblan parla di "dramma corale" accanto al quale "meno incisivo si dipana quello dei personaggi" e Massimo Mila, più categoricamente, sancisce: "Il *Nabucco* non è dramma di personaggi,

bensì uno statico affresco corale, dove il più alto livello di vita scenica e di liricità è raggiunto senza dubbio dalla massa del popolo ebraico".

Tuttavia se Mila rafforza la propria proposizione ribadendo che "nel *Nabucco* i personaggi non vivono, la loro vicenda si svolge a lato e schiacciata sullo sfondo di quella ben maggiore che è la liberazione di un popolo oppresso". Barblan, più sensibile alla tipicità del discorso verdiano ammorbidisce le proprie posizioni e registra quell'evento sconvolgente (ai fini della definizione del personaggio in termini assolutamente musicali) che è "il colpo di scena del brusco apparire di Abigaille"..... "soprano drammatico che al cantabile piacevole sostituisce un lirismo crudo e quasi selvatico". Con Abigaille infatti, Verdi disegna il primo modello di una serie di figure femminili destinate ad instaurare un matriarcato superbamente sanguigno e volitivo.

E con Abigaille ci dà uno strepitoso esempio dell'autonomia delle forme chiuse, di un certo loro modo di consegnarsi, nell'economia generale dello spartito, ad una definizione concisa e riassuntiva del personaggio. Nel N. 14, Abigaille, con strepitosa forza teatrale, presenta le proprie credenziali tramite il recitativo "Ben io t'invenni" così carico di "rabbiosa violenza e di categoriche determinazioni".

Barblan mi toglie la parola di bocca quando chiarisce che "in questo episodio sorprende l'intuizione scenica del canto che amplifica i sentimenti umani racchiusi nella parola, sì da esaltarne il significato e da trasformarla in gesto scenico.

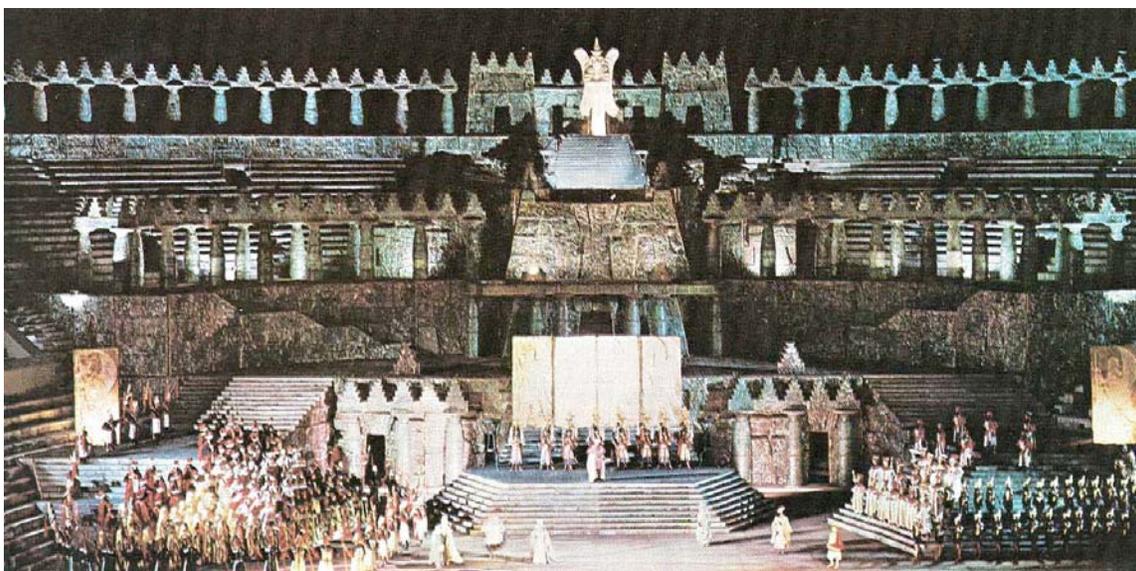
Nell'energia del declamato, le note più acute (La bemolle, Si bemolle, Do) sono aggiunte alle parole "iniqui tutti", "furore", "fatal sdegno"; e qui l'accento verdiano incide il segno di una nuova e maschia "verità drammatica". Di qui nasce e si identifica la chiave con cui Verdi scolpisce le grandi intuizioni sceniche: il trasferimento in termini vocalistico - musicali della carica psicologica della parola.

Quella che più il musicista definirà la "parola scenica" ed alla cui esatta temperatura affiderà incombenze risolutive ai fini della definizione del personaggio e della situazione drammatica....." Così quando Abigaille - scrive ancora Barblan - rievocando il passato, intona il verso "piangeva all'altrui pianto" la melodia si stende d'improvviso in valori più ampi e in accorato accento mentre l'armonia passa di colpo dal maggiore al minore".

L'evento decisivo è "già" accaduto. Narrarlo o descriverlo è musicalmente irrilevante. Conta solo il "riflesso" dell'accaduto sulla

psicologia del personaggio, e il riflesso si configura limpidissimo nella selvaggia gioia del potere conquistato che la cabaletta annuncia a grandi caratteri, che il ritornello (mai superfluo) ribadisce, che fioriture e abbellimenti tramuta, da vecchio manierismo, in cadenze dell'anima. Ed ecco che la forma tripartita del "pezzo chiuso" rivela tutta la sua prepotente forza drammatica dalla quale il "personaggio" sbalza netto e chiarificato secondo una formulazione il cui senso precipuo risulterà poco percepibile alle "orecchie miopi" di intere generazioni di critici che, giunti alla musica più per conquista d'ingegno che per vocazione autentica, avranno costantemente bisogno degli ipnotici coinvolgimenti, delle sublimi prolissità, della capziosa convergenza di molteplici attività dello spirito (delle quali il dramma musicale proclamerà la sovranità) per individuare nella creazione musicale i segni di riconoscimento di una superlativa gerarchia.

FOTO DI SCENA



Accanto ad Abigaille, capostipite di quelle "donne italiche" la cui variabile collocazione ambientale è puramente incidentale, non parrebbe sensato negare al protagonista, Nabucco, i caratteri salienti del "personaggio". Personalità che si configura nella affiorante duplicità della sintassi verdiana articolata sui caratteri fondamentali, intuiti con ammirevole lucidità da Gustavo Marchesi, di "epicità", in senso brechtiano, e di "crudeltà" in relazione alla sensibilità ondulatoria e visionaria di Artaud. Alla epicità del sovrano, del condottiero cui spetterà il posto di capostipite di una gerarchia di eroi negativi, mossi dalla predestinazione all'agire per mandato divino e votati allo smarrimento esistenziale, fa da contraltare la riscattante incidenza del "trauma" paterno già preannunciato da *Oberto*.

La dimensione "epica" di Nabucco assurge a dimensioni alienanti che in qualche tratto fanno pensare addirittura alle allucinazioni di Boris, mentre alla "crudeltà" nasce il contrario di questa, nasce, come osserva Barblan "il primo concreto e suggestivo padre verdiano". E qui Barblan individua la nascita di una seconda categoria di "parole chiave". La parola "figlia" come già la parola "pianto" tocca ora l'intima corda del musicista..... "nell'ampio duetto fra Abigaille e Nabucco (Deh perdona a un padre che delira)" in contrasto con lo svettante canto del soprano, la personalità del baritono assume l'inconfondibile fisionomia verdiana attraverso una plastica vocale calda, palpitante, decisamente umana.

Al temuto invasore biblico si è sostituito l'uomo di ogni tempo, col suo dolore e le sue miserie: si ravvisa la strada che condurrà alla conquista di *Rigoletto*". Accanto a Nabucco e ad Abigaille, agli altri personaggi non spettano che funzioni di contorno, ad eccezione di Zaccaria che è l'altra faccia del momento "epico": quella sacerdotale alla quale Verdi consentirà sempre larghi spazi di laica considerazione. Condizione sacerdotale intesa nella variabilità positiva e negativa di una maniacale incidenza messianica che spazierà dalla profezia biblica, alla esortazione rivolta non priva di una incrollabile pervicacia militaresca, fino al ribaltamento diabolico del Grande Inquisitore.

Quanto all'architettura dell'opera se ne può trarre un bilancio più che positivo proprio dalle contraddizioni della critica di quest'ultimo quarantennio oltre che dalle incoraggianti intuizioni del famoso (allorché non "famigerato") Basevi che non considera limitante l'economia generale dei mezzi. ("Non vuoi confondere l'economia con la povertà"). Superato il troppo lungo "enpasse" che nella sbilenca convergenza dei

BOZZETTO ATTO II



postulati di Berlioz e di Schumann con i provinciali orecchiamenti dell'esangue romanticismo e della "scapigliatura" aveva relegato a posizioni irrilevanti il "Verdi giovane", intorno al 1930 - in coincidenza, appunto con la Verdi Renaissance - il musicologo tedesco Karlo Holl ci propone un'indagine accurata e spregiudicata dei caratteri strutturali del *Nabucco*: "Nella complessiva condotta musicale del *Nabucco* vi sono in quantità elementi e caratteristiche che nel Verdi più avanzato incontreremo sempre più frequentemente e riconosceremo quali contrassegni del suo stile maturo. Vi appartengono il singolare uso delle note puntate e, non da ultimo, di quelle col doppio punto: inoltre la preferenza per le terzine, non più in funzione di ornamento, ma al servizio di una marcata espressione del testo mediante l'accentuazione di ogni frazione di valore; infine la tecnica, già osservata nei cori, dell'incalzare ritmico e l'accompagnamento melodico reso indipendente dalla linea vocale mediante una voce strutturale.

Tutti questi sono i mezzi d'una più cruda, più tesa, più intesa espressione, che il vigoroso genio verdiano introdusse allora nella musica italiana. Ma per quanto concerne la forma, sia se considerata la musica in sé, sia se rapportata al divenire drammatico, è da dirsi che il tradizionale smembramento in numeri è già largamente superato per dar posto alla scena composta di *forme* diverse, quale unità basilare della struttura".

Sul territorio inglese, determinante è l'apporto di Charles Osborne che nel suo recente "The complete operas of Verdi" precisa che con il *Nabucco* Verdi "alla grazia di Bellini, all'istinto e all'entusiasmo donizettiani, ha aggiunto freschezza, vigore e, più importante di tutti, intensità emotiva..... E' la prima opera che si può dire presenti un significato proprio, al disopra e al di là delle sue superbe componenti.

I cori sono splendidi. Essi occupano un'ampia sfera d'espressione, e sono realmente il centro d'attrazione di tutto".

Tuttavia se, come opera corale, s'impone il confronto con il rossiniano *Mosè in Egitto*, Osborne chiarisce che "i personaggi in Verdi vengono portati considerevolmente più vicini alla vita estetica che non quelli di Rossini. È inoltre nel *Nabucco* che cominciamo a percepire l'interesse verdiano per l'uso del colore orchestrale. Con quanta abilità egli usa, per esempio, le varie combinazioni dei legni per creare quel suono oscuro e melanconico che è un aspetto tanto eminente della sua matura orchestrazione. L'opera è pervasa da un senso di esilio e di beni perduti".

Francis Toye nel "*Verdi è la vita nel mondo*" del '31 non si sottrae ad alcuni errori valutativi, per altro agevolmente rintracciabili in buona parte delle "analisi" variamente accennate o approfondite in Italia e in Francia: "Le marce sono grette", "qualcuna delle arie è volgare", "i cori abbastanza efficaci..... divengono di poco valore come musica corale".

In quest'ultima affermazione Toye cade nell'imboscata di rifarsi ad una complessità strutturale di stampo oratoriale (con impossibili richiami addirittura a Bach e Handel). Tali riserve trovano precisa corrispondenza nel senso ancora limitante che Gino Roncaglia attribuisce alla osservazione che la musica del *Nabucco* non è troppo limitata. È spesso rozza come la parlata del popolano, uso ad esprimersi con impeto di passioni in un linguaggio schietto e primitivo".

Di riferimenti a "marce brutte", a momenti "volgari", ad un andamento "rozzo" della grafia musicale, ad un'osservanza dei manierismi d'uso corrente sono costellati gli interventi della musicologia paludata da parti di quest'ultima - tranne larvate "avances" - parrebbe del tutto trascurabile

l'elemento di fondo che sovrintende al profilarsi ed al perdurare tenace nel tessuto linfatico degli spartiti verdiani, di cellule di carattere squisitamente etnico e folcloristico, in altri musicisti individuate come componenti inalienabili del carattere "nazionale" di una determinata musica.

FOTO DI SCENA



Dallo strapaese che serpeggia dai tempi di danza delle sinfonie di Beethoven, al folk che fa da sfondo al liederismo romantico, fino alla massiccia, quanto calcolata e vivificante dei moduli e dei richiami tematici della musica popolare che alimentano la musica russa e quella slava, le ricorrenze si susseguono molteplici e tenuta in alta considerazione - quale palpabile addentellato fra la musica colta e il suo substrato extra - colto che ne qualifica l'anagrafe - da quella musicologia portata, per vizio inveterato, a classificare come "cedimenti" e "cadute" quelle zone della creazione verdiana nelle quali la "scorza del contadino" affiora prepotente e "l'antico villanello delle Roncole appare in tutta la sua grandezza". Le "brutte marce" e le "arie volgari" che dispiacciono a Toye, e che certamente non mandano in visibilio una certa critica italiana prevalentemente di estrazione crociana e nel cui interno non si verificano rilevanti diversificazioni, accanto alla ritmica fortemente scandita (il famigerato "zumpappà") rappresentano l'ostentata

propaggine di una cifra popolare che esibisce le proprie credenziali senza metafore o mistificazioni ma che esibisce anche un ghigno epico il cui senso sfuggirà a più di un "filosofo" ma non sfuggirà a Igor Strawinsky. La "brutta" marcia funebre che accompagna in scena Abigaille morente nasce indubbiamente dalle bande di Busseto e di Guastalla e, quasi immediatamente si riallaccia al filone paesano divenendo marcia funebre "ufficiale" di mezza Italia, ma nel suo intromettersi nel corpo melodrammatico si fa capostipite di altre interpolazioni consimili - marcette fugaci, coretti "fuori campo" - che, nell'alimentare la sostanza della "musica nazionale" si tramutano in effetti scenici di straordinaria, e poco conta se non deliberata, potenza ed originalità.

E qui converrà associarsi a Taylor allorché il critico inglese intuisce che "talvolta, nelle prime opere la sua cultura primitiva gli consentì raggiungimenti tali, almeno al nostro più sofisticato orecchio, che difficilmente avrebbe potuto progettare".

Con il *Nabucco*, dunque, si prefigura già nitida l'immagine di un Verdi per il quale la puntigliosa analisi del particolare si fa puerile e irrilevante, un Verdi - come intuirà Bruno Barilli - la cui creatività è "tutta sovvertimento, deformazione, caricatura sublime" e di fronte alla quale "i commentatori rimangono inappagati e senza compenso" poiché il procedimento analitico sfugge alle regolamentazioni usuali e si sposta su basi superbamente intuitive e riassuntive.

LA TRAMA

Nabucco si divide in quattro parti, non atti, e ciascuna parte reca l'indicazione di un titolo (come nel *Trovatore*):

PARTE PRIMA: "GERUSALEMME"

PARTE SECONDA: L'EMPIO

PARTE TERZA: "LA PROFEZIA"

PARTE QUARTA "L'IDOLO INFRANTO"

FOTO DI SCENA



Oltre a questi titoli, ciascuna delle sezioni porta un sottotitolo, che è una citazione, diretta oppure la parafrasi di una citazione tratta dal Libro di Geremia.

L'ouverture, che si suppone sia stata composta da Verdi in un caffè durante il periodo delle prove, è basata su temi tratti dall'opera, tra cui il famoso coro "Va pensiero, che è però molto meno efficace nel tempo di 3/8, rispetto al tempo in quattro, deliziosamente scorrevole, in cui esso è scritto nella seconda scena della Parte terza.

L'opera si svolge a Gerusalemme e a Babilonia nel 586 A.C.

PARTE I: GERUSALEMME

"Così ha detto il Signore: Ecco, io do questa città in mano del re di Babilonia; egli l'arderà col fuoco."

Geremia XXXII

Interno del tempio di Salomone

Gli Ebrei, i Leviti e le vergini ebee piangono la loro sconfitta da parte di Nabucco (*Gli arredi festivi giù cadano infranti*). Zaccaria, il Gran Pontefice, entra in scena tenendo per mano Fenena, figlia di Nabucco, che è stata presa in ostaggio; egli incoraggia il suo popolo e gli ricorda che ad essi resta ancora la speranza (*Sperate, o figli*). Ismaele, nipote di Sedecia, Re di Gerusalemme, entra correndo in scena, per annunciare che il nemico è vicino: e Zaccaria, in quella che è in effetti la cabaletta della sua aria (*Come notte*), prega Iddio di disperdere le truppe degli invasori Assiri.

Egli affida quindi Fenena ad Ismaele. Rimasti soli, i due cantano del loro reciproco amore: essi si erano incontrati quando Ismaele era stato a Babilonia come ambasciatore, e più tardi, quando Ismaele era stato imprigionato, Fenena aveva ottenuto la sua liberazione; ora Ismaele spera di fare lo stesso per lei.

Essi vengono interrotti dall'arrivo di Abigaille, una schiava, che si crede sia figlia maggiore di Nabucco, seguita da un manipolo di guerrieri babilonesi travestiti da ebrei; anch'ella ama Ismaele, e gli offre di salvare gli Ebrei se egli ricambierà il suo amore, ma egli rifiuta. Gli Ebrei terrorizzati, inseguiti da Nabucco e dalle sue truppe, irrompono nel tempio. Il Re babilonese giunge sul suo cavallo sino alla soglia del

tempio, e Zaccaria minaccia di uccidere Fenena se il luogo santo verrà profanato. Al momento Nabucco esita. Il Re, deridendo il loro Dio, ordina agli Ebrei di prostrarsi davanti a lui; di nuovo Zaccaria alza il suo pugnale contro Fenena, ma Ismaele glielo toglie di mano.

Il Re ordina di saccheggiare il tempio. Abigaille giura di cancellare gli Ebrei dalla faccia della terra, e Zaccaria invoca la maledizione del cielo su Ismaele che ha tradito il suo popolo.

PARTE II: L'EMPIO

*"Ecco.....! il turbo del Signore è uscito fuori, cadrà sul capo dell'empio."
Geremia XXX*

Scena I

Gli appartamenti reali del palazzo di Nabucco a Babilonia

Abigaille ha scoperto un documento che rivela che dopo tutto ella non è figlia del Re, ma una schiava. Ella esprime il suo orrore per la scoperta, e quindi pensa al suo amore per Ismaele ed invoca vendetta su Fenena, suo padre e tutto il regno (*Ben io t'invenni..... Anch'io dischiuso un giorno*). Entra in scena il Gran Sacerdote di Belo e riferisce che Fenena, che è stata nominata Reggente mentre Nabucco continua la sua campagna militare, sta mettendo in libertà gli Ebrei; nella cabaletta della sua aria, Abigaille decide di impossessarsi ella stessa del trono (*Salgo già del trono aurato*).

Scena II

Una sala della reggia

Zaccaria, prigioniero entra in scena accompagnato da un Levita che porta le due Tavole della legge, e prega Iddio (*Tu sul labbro*): la sua aria è preceduta da un passaggio orchestrale particolarmente bello, in cui emerge il violoncello solo. I Leviti si riuniscono e circondano Ismaele, accusandolo di tradimento (*il maledetto non ha fratelli*). Anna (sorella di Zaccaria), Fenena e Zaccaria dichiarano che in effetti Ismaele ha salvato la vita di un'ebrea, dato che Fenena si è convertita.

In quel momento entra Abigail con il suo seguito, e pretende da Fenena la corona; ma arriva Nabucco, erroneamente creduto morto in battaglia, afferra la corona e se la pone in capo. Egli ordina a tutti di inchinarsi e di adorarlo, dicendo che egli non è più il Re, ma Dio. A queste parole egli viene colpito da un fulmine, e, mostrando i primi segni di pazzia, chiede chi gli abbia preso lo scettro reale. "*Il cielo ha punito il vantator,*" replica Zaccaria. Abigail, tuttavia, raccoglie la corona e se la pone in capo.

FOTO DI SCENA



PARTE III: LA PROFEZIA

“La fiere dei deserti avranno in Babilonia la loro stanza insieme coi gufi, e l'upupe vi dimoreranno.”

Geremia LI

Scena I

I giardini pensili di Babilonia

Abigaille seduta sul trono sta celebrando la sua conquista della corona; le viene data da firmare la sentenza di morte degli Ebrei. Nabucco viene condotto alla sua presenza e rimane solo con Abigaille, che lo accusa di essere un vile: per dimostrare il contrario egli appone il suo sigillo reale sulla sentenza di morte, che significa che anche Fenena, sua figlia, dovrà morire. Egli dice ad Abigaille che ella è una schiava, ed in risposta ella gli mostra la pergamena che contiene la prova della sua vera nascita e la distrugge. Il Re canta il suo dolore, ed Abigaille il suo trionfo. Si ode il suono delle trombe, che annunciano l'esecuzione degli Ebrei; il Re chiama le sue guardie, ma esse entrano solo per arrestarlo, su ordine di Abigaille. Nabucco implora perdono, ma Abigaille è irremovibile.

Scena II

Le sponde dell'Eufrate

Gli Ebrei in catene cantano la nostalgia della loro patria lontana (*Va, pensiero*). Entra Zaccaria e li rimprovera del fatto di piangere (*Oh, chi piange?*), e quindi profetizza che Dio, al quale si riferisce chiamandolo Leone di Giuda, trionferà e Babilonia sarà distrutta (*Del futuro nel buio discerno*).

PARTE IV: L'IDOLO INFRANTO

"Bel è confuso: i suoi idoli sono rotti in pezzi"

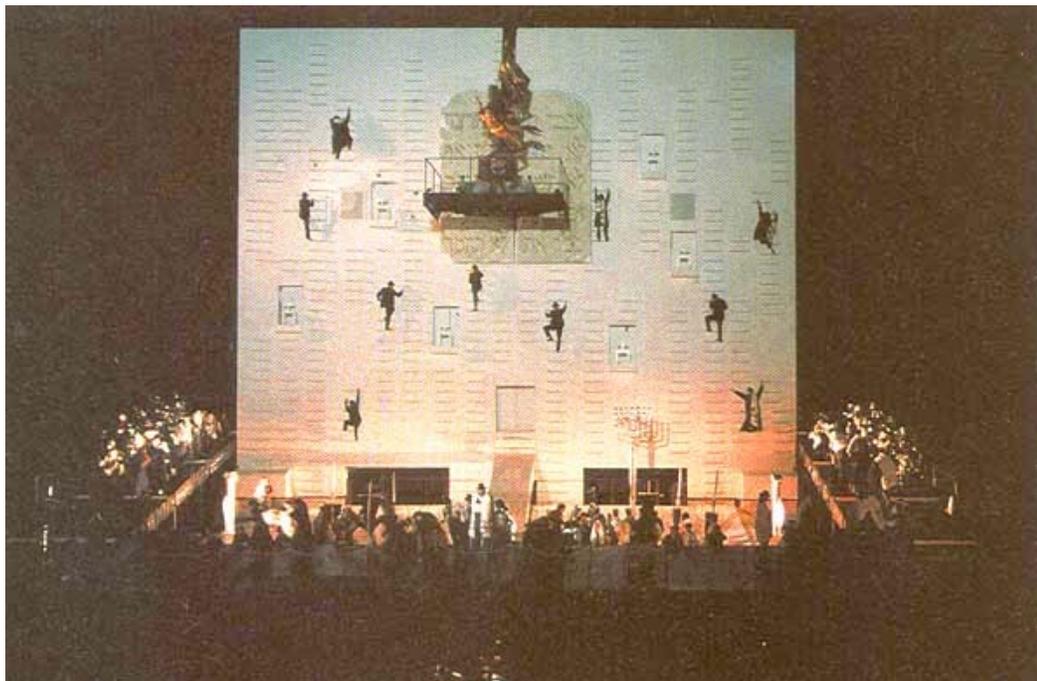
Geremia XLVIII

Scena I

Un appartamento nella reggia

Nabucco si sveglia da un incubo, e chiede il suo cavallo per condurre le sue truppe contro Sion (*Or ecco, il grido di guerra!*). Riavutosi, ode delle urla provenienti dalla strada al di sotto, e vede con orrore Fenana che viene condotta all'esecuzione. Egli corre allora alla porta, ma la ritrova chiusa; e realizzando finalmente di essere prigioniero, cade in ginocchio e chiede il perdono di Dio (*Dio di Giuda*). Come in risposta alla sua preghiera, giunge Abdallo, un vecchio ufficiale al servizio del Re, accompagnato da soldati, ed intenzionato a difenderlo e ad aiutarlo a riconquistare il trono. In un'incalzante cabaletta il Re ed i suoi seguaci escono marciando (*Di questo brando al fulmine*).

FOTO DI SCENA



Scena II

I giardini pensili

Fenena e gli Ebrei vengono condotti all'esecuzione. Zaccaria la invita ad andare e a conquistare la palma del martirio. Fenena rivolge a Dio la sua preghiera (*Oh, dischiuso è il firmamento!*). Si odono urla di "Viva Nabucco", ed il Re irrompe in scena con i suoi fedeli soldati, ed ordina loro di infrangere l'idolo di Belo: esso però cade da solo, rompendosi in pezzi. Nabucco lascia andare liberi gli Ebrei, e dice loro di tornare nella loro patria e di costruire un tempio in onore di Jehovah, il solo verace Dio onnipotente. Tutti cadono in ginocchio acclamando Jehovah. Abigaille entra morente, e confessando la sua colpa invoca il perdono di Dio. Ella cade morta, e Zaccaria ringrazia nuovamente Jehovah.