

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2004·2005

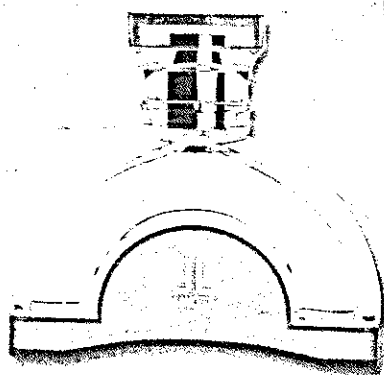


TEATRO
REGIO
TORINO

Giuseppe Verdi

Il trovatore

I LIBRETTI

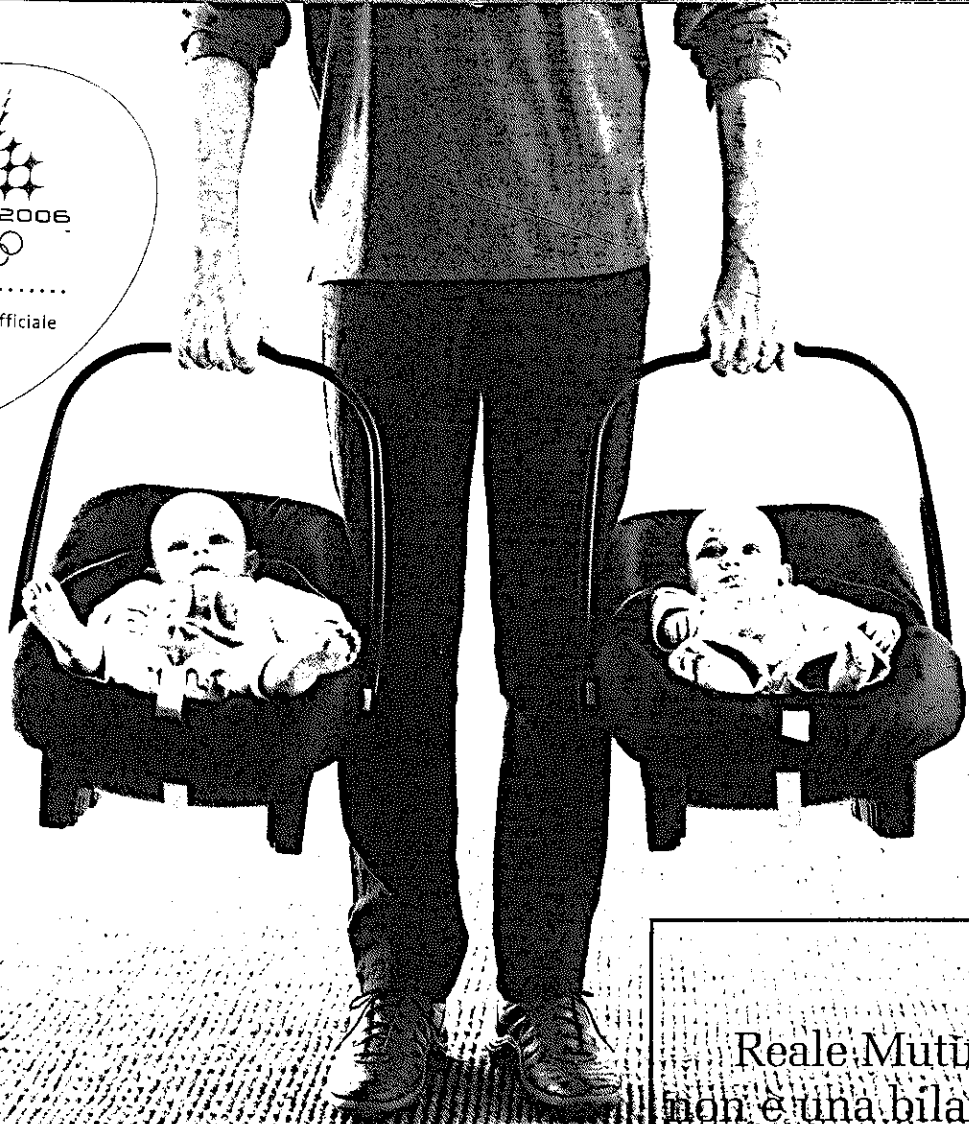


L'ARTISTE

etna



Ms. Parfums - Exclusive Worldwide Distributor - www.venusa.com



Reale Mutua
non è una bilancia,
ma vi rende la vita
più leggera.

Reale Mutua
e i suoi agenti.
Da 175 anni con gli
italiani sereni.



**REALE
MUTUA**
ASSICURAZIONI

www.realemutua.it

Da Reale Mutua è naturale aspettarsi qualcosa di più.

C'È SOLO UNA COSA CHE SUPERA I NOSTRI AEREI:
IL NOSTRO INGEGNO.

DIETRO IL GRANDE SUCCESSO DI ALENIA AERONAUTICA, C'È LA FORZA DELLE IDEE. L'ARTE DI UNIRE ALLA
TECNOLOGIA E AL KNOW HOW, QUALITÀ CHE CI PERMETTONO OGNI GIORNO DI RAGGIUNGERE RISULTATI
E OBIETTIVI SEMPRE PIÙ AVANZATI, LA CAPACITÀ DI ANDARE OLTRE. DI IMMAGINARE, CREARE, INNOVARE
SENZA LIMITI, TROVANDO OGNI GIORNO LE RISPOSTE PIÙ EFFICACI.
IN FONDO OTTENERE IL RISULTATO MIGLIORE NON È FORSE LA NOSTRA PRINCIPALE MISSIONE?

 **Alenia**
AERONAUTICA
Una Società Finmeccanica

www.alenia-aeronautica.it

io sono.



Ogilvy & Mather

**A CHI CHIEDE IL MEGLIO PER REALIZZARE I PROPRI OBIETTIVI,
DEDICHIAMO UNA BANCA SU MISURA.**

Totale focalizzazione sui tuoi obiettivi. Approccio globale per dare valore al tuo patrimonio. Competenza e professionalità per offrirti le migliori opportunità. Questo è UniCredit Private Banking, il nuovo modo di fare banca: ascoltare, comprendere, fornire risposte concrete, su misura e di alta qualità. Con estrema trasparenza e riservatezza. Con un consulente dedicato, in ogni momento. Con un network di società leader per disporre, sempre, delle soluzioni e delle informazioni più accurate. Tutto per realizzare i tuoi obiettivi. Partendo dalle tue idee.

 **UniCredit
Private Banking**

Al servizio delle tue idee.

www.unicreditprivate.it - 800.710.710



*Ditelo.....ma ditelo
con i fiori*

Carlo
*fiori*

Atelier Fleuriste

*da tre generazioni
fioristi in Torino*

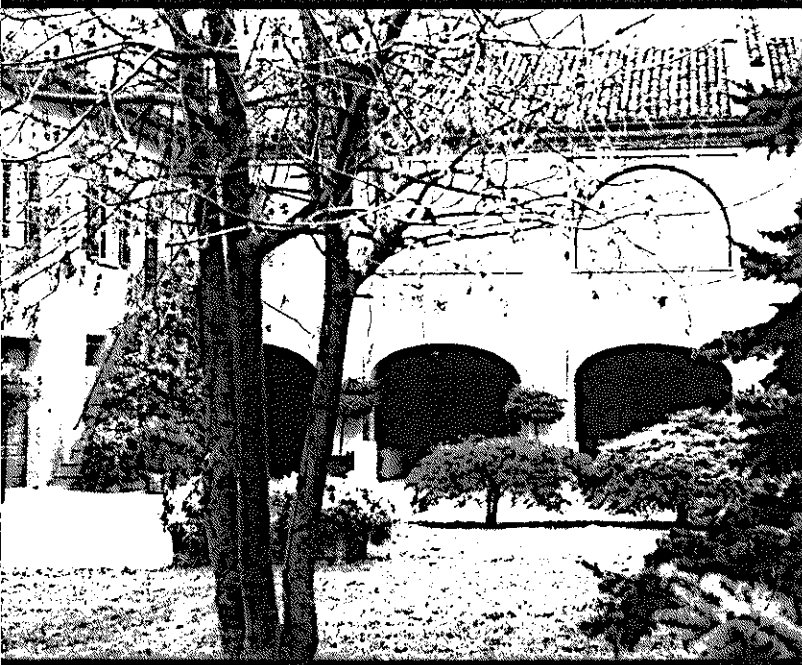
Vini Doc del Monferrato

Tenuta La Fiammenga

una vocazione
per la qualità



*“Dolce cosa! Il buon vino sperde le tetre fole dello sconforto, accende l'occhio e il pensiero”**



A Cioccaro di Penango, una grande cascina emerge tra gli alberi sopra una collina circondata da vigneti. È La Fiammenga, l'azienda agricola dove nell'antica cantina tra i mattoni naturali a vista e le vecchie pavimentazioni, nascono e si affinano i vini classici del Monferrato, Grignolino d'Asti, Barbera d'Asti, Piemonte Chardonnay Doc, ed il Monferrato rosso Doc, qui reinterpretati attraverso le moderne conoscenze enologiche, per una produzione che fa della qualità il suo obiettivo.

* Falstaff Atto terzo, parte prima

TENUTA

la Fiammenga
di VITTORIO RADICIONI

Via Cantoglio, 29
14030 Cioccaro di Penango (AT) - Italia
Tel. 0141 917975 - Fax 0141 917771
e mail: tenuta.fiammenga@fiammenga.it



*Evoluzione e qualità
nei servizi di
Igiene Sicurezza Ergonomia
ed Ambiente
per le Aziende*

CLINICA PAOLO SACCHI
Istituto Fisioterapico di Torino
Servizi di Prevenzione S.r.l.

Via Paolo Sacchi, 22/24 - 10128 Torino - Tel. 011.53 48 97 - Fax 011 56 11 722 - e.mail: info@clnicasacchi.it



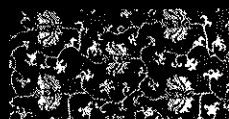
GUARDIAMO L'ORIENTE CON GLI OCCHI DELLA STORIA, DELL'ARTE E DELLA TRADIZIONE

Il lavoro di gente umile,
ma ricca di storia e
tradizione. Materie prime
naturali, pure, che si
trasformano in arte.

Simbolismi ancestrali,
mito e fede che diventano
vita quotidiana.

Tutto questo è intrecciato
nella trama di un tappeto.

In ogni nostro tappeto.



TAPPETI ORIENTALI

TORINO - Corso San Maurizio, 1 (Giardini Reali) - Tel. 0115629665 - boteh@citotappeti.it
MILANO - Viale Tunisia ang. Via Settala - Tel. 0229406803

MusicOpera

Biglietti per Concerti e Opere nel Mondo !



Per Prenotare i biglietti per gli spettacoli
in più di 38 paesi

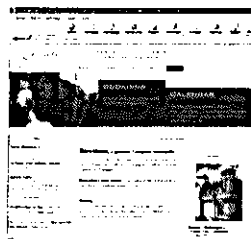
e avere informazioni sulle stagioni

Contattare Music & Opera :
Tel : + 33 (0) 1 53 59 39 29 - Fax : + 33 (0) 1 47 05 74 61

Anche un sito web :
www.music-opera.com

I programmi di oltre
500 Teatri d'Opera, Orchestre e Festival

Mostre e appuntamenti culturali
nelle principali città d'arte



Inviare a :

Music & Opera - 17 rue Cler - 75007 Paris - FRANCE

Tel: +33 (0)1 53 59 39 29 - Fax: +33 (0)1 47 05 74 61

Email: contact@music-opera.com - www.music-opera.com

Ref: Torino

Vorrei ricevere più informazioni sui servizi di Music & Opera

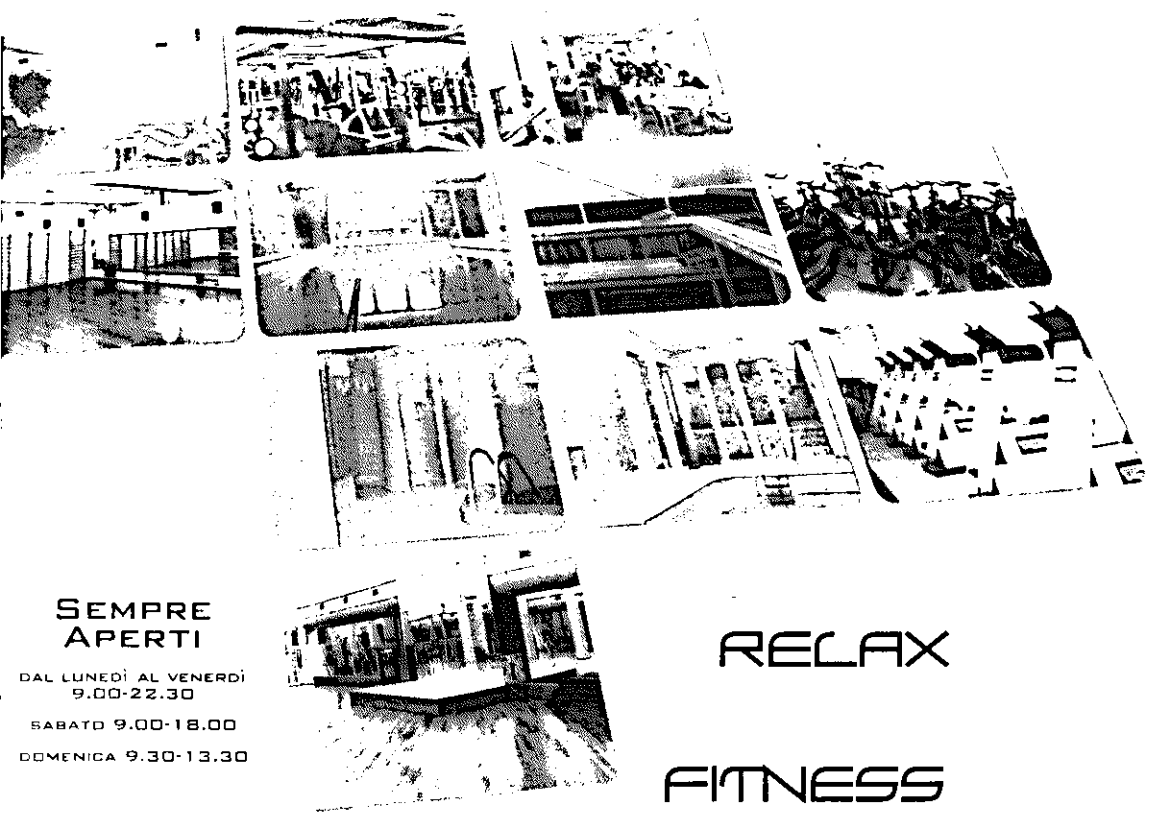
Cognome.....Nome.....

Indirizzo.....

CAP..... Città.....Nazione.....

TelFax

E-mail



SEMPRE APERTI

DAL LUNEDÌ AL VENERDÌ
9.00-22.30

SABATO 9.00-18.00

DOMENICA 9.30-13.30

RELAX

FITNESS

DOVE MENTE E CORPO SI INCONTRANO

Dotato di piscina, idromassaggio, sauna, bagni turchi e docce scozzesi, offre in ambienti piacevoli la possibilità di un assoluto relax.

L'INVESTIMENTO SUL VOSTRO FUTURO

Per chi cerca movimento ed allenamento, con le sue quattro palestre, una fornitissima sala attrezzi ed un ampio reparto cardio-fitness offre assistenza seria e continua grazie ai suoi istruttori, professionali ed altamente specializzati in ogni settore.

VOGLIAMO ESSERE I MIGLIORI IN QUELLO CHE FACCIAMO

Lo splendore dei locali spaziosi e luminosi, la preparazione e l'organizzazione del suo staff hanno fatto del PARDO il centro fitness numero uno a Torino.

NOI ABBIAMO LO SPAZIO PER FARLO

Fondato nel 1975, ricostruito completamente nel 1992 e ampliato nel 2001, si presenta oggi con oltre 4000 mq completamente climatizzati, sviluppando giornalmente oltre 12 ore di lezioni guidate.



LA PALESTRA DI TORINO

Via Accademia Albertina, 31 - Torino Tel. 011 88.39.00 www.ilpardo.it • info@ilpardo.it

Progetti di Moda



b&s



SHOW ROOM:

Via Nazario Sauro 21 - 10097 COLLEGNO (TO)
Tel. 011 781 597 www.paginegialle.it/wristybyzocca

Wristy
solo pezzi unici

L'OPERA

UN'EMOZIONE PER TUTTI

stagione 2004/2005

La bohème
di Giacomo Puccini

Billy Budd
di Benjamin Britten

La Cenerentola
di Gioachino Rossini

Don Giovanni
di Wolfgang Amadeus Mozart

Il trovatore
di Giuseppe Verdi

L'amore dei tre re
di Italo Montemezzi

Anna Bolena
di Gaetano Donizetti

Werther
di Jules Massenet

Messa da requiem
di Giuseppe Verdi



**TEATRO
REGIO
TORINO**

Il meglio dell'opera al meglio





SANPAOLO
Sponsor Principale

BENVENUTI NELLA VOSTRA BANCA.



A Torino siamo nati nel 1563, e da Torino siamo cresciuti fino a diventare quello che siamo oggi: un Gruppo bancario europeo, leader in Italia nella gestione del risparmio e nei prodotti assicurativi, con più di 3.300 Filiali, 44.000 dipendenti e 113 sedi in Europa e nei cinque continenti. Ma con la testa e il cuore che sono rimasti sempre vicino alle vostre esigenze, per guadagnarci ogni giorno la vostra fiducia, per parlare insieme dei vostri progetti per il futuro e per aiutarvi a realizzarli. Anche nella Filiale a due passi dalla vostra casa, dalla vostra attività, dalla vostra impresa. Perché questo è, dovunque, il nostro modo di essere banca. La vostra banca. www.sanpaolo.com

SANPAOLO
La tua dimensione

TEATRO REGIO

STAGIONE 2004-2005

TEATRO
REGIO
TORINO

Incontri con l'Opera



Teatro Regio Foyer del Toro
ore 17.30
Ingresso libero

Incontri con l'Opera

Teatro Regio Foyer del Toro ore 17.30

GLI APPUNTAMENTI

Mercoledì 6 Ottobre 2004

La bohème

di Giacomo Puccini

A cura di Daniele Martino

Mercoledì 3 Novembre 2004

Billy Budd

di Benjamin Britten

A cura di Enzo Restagno

Mercoledì 15 Dicembre 2004

La Cenerentola

di Gioachino Rossini

A cura di Marco Beghelli

Mercoledì 19 Gennaio 2005

Don Giovanni

di Wolfgang Amadeus Mozart

A cura di Giuseppe Di Leva

Mercoledì 2 Marzo 2005

Il trovatore

di Giuseppe Verdi

A cura di Paolo Gallarati

Mercoledì 6 Aprile 2005

L'amore dei tre re

di Italo Montemezzi

A cura di Jacopo Pellegrini

Mercoledì 4 Maggio 2005

Anna Bolena

di Gaetano Donizetti

A cura di Giancarlo Landini

Mercoledì 8 Giugno 2005

Werther

di Jules Massenet

A cura di Susanna Franchi

biAuto



Piacere di guidare



È di scena biAuto.

**La Concessionaria BMW biAuto
è lieta di invitarvi a Il Trovatore di Giuseppe Verdi
dal 3 al 16 marzo al Teatro Regio.**

Concessionaria BMW biAuto

Via Bologna, 102 - Tel. 011 2483711 - TORINO



TEATRO
REGIO
TORINO

INTERNET



www.teatroregio.torino.it

informazioni e servizi a portata di mano



**Intorno a noi
abbiamo costruito
un mondo.**

Quasi un mondo a sé. Costituito da 22.000 tipi di cuscinetti per migliaia di applicazioni. Regolato da valori assoluti, come ricerca, innovazione e qualità. Caratterizzato da una costante evoluzione, grazie anche a servizi di progettazione, manutenzione, formazione e monitoraggio. Questo è SKF. Un mondo che gira, senza fermarsi mai.

SKF

Global knowledge engineering company



ALBO DEI FONDATORI

STATO ITALIANO

REGIONE PIEMONTE

CITTÀ DI TORINO

COMPAGNIA DI SAN PAOLO

FONDAZIONE CRT

ASSOCIAZIONE DELLE FONDAZIONI
DELLE CASSE DI RISPARMIO PIEMONTESE

CAMERA DI COMMERCIO INDUSTRIA
ARTIGIANATO E AGRICOLTURA DI TORINO

ERSEL

GRUPPO FONDIARIA - SAI SpA

ITALGAS

PROVINCIA DI TORINO

AZIENDE METROPOLITANE DEL COMUNE DI TORINO

Azienda Energetica Metropolitana Torino SpA
Azienda Multiservizi Igiene Ambientale Torino SpA
Gruppo Torinese Trasporti SpA
Società Metropolitana Acque Torino SpA

UNIONE INDUSTRIALE TORINO

2005



SOSTENTORI ASSOCIATI ALL'UNIONE INDUSTRIALE

Autostrada Torino Milano SpA.
Carrozzeria Bertone SpA. Cartiere Burgo SpA.
Carpano SpA. CSP SpA. Ergom Automotive SpA.
Ferrero SpA. Luigi Lavazza SpA.
Manifattura Tessile di Nole SpA. Martini & Rossi SpA.
Newfren SpA. Pininfarina SpA. Prisma SpA.
Sagat - Turin Airport. Gruppo Comital Saiaq.
SKF Industrie SpA

ADERENTI ALLA FONDAZIONE

Ciel Srl
Pitagora Revisione Srl
Tenuta La Fiammenga
Unioncamere Piemonte

BENEMERITI DELLA FONDAZIONE

Vittorio Bertone
Pietro Fraire
Antonio Maria Marocco
Sergio Merlo
Francesca Romeo

2005



FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO

Sovrintendente
Walter Vergnano

Direttore artistico
Marco Tutino

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Presidente
Sergio Chiamparino
Sindaco della Città di Torino

Vicepresidente
Giovanni Zanetti

Consiglieri
Franco Amato
Fabrizio Maria Carminati
Francesco Devalle
Elsa Fornero
Vittorio Sette
Walter Vergnano *Sovrintendente*

Segretario
Piero Robba

COLLEGIO DEI REVISORI

Presidente
Marco Bianchi

Revisori
Andrea Marengo
Luigi Puddu

2005

TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2004.2005



TEATRO
REGIO
TORINO

IL TROVATORE

dramma in quattro parti

da *El trovador*
di Antonio García Gutiérrez

libretto di
Salvatore Cammarano

musica di
Giuseppe Verdi

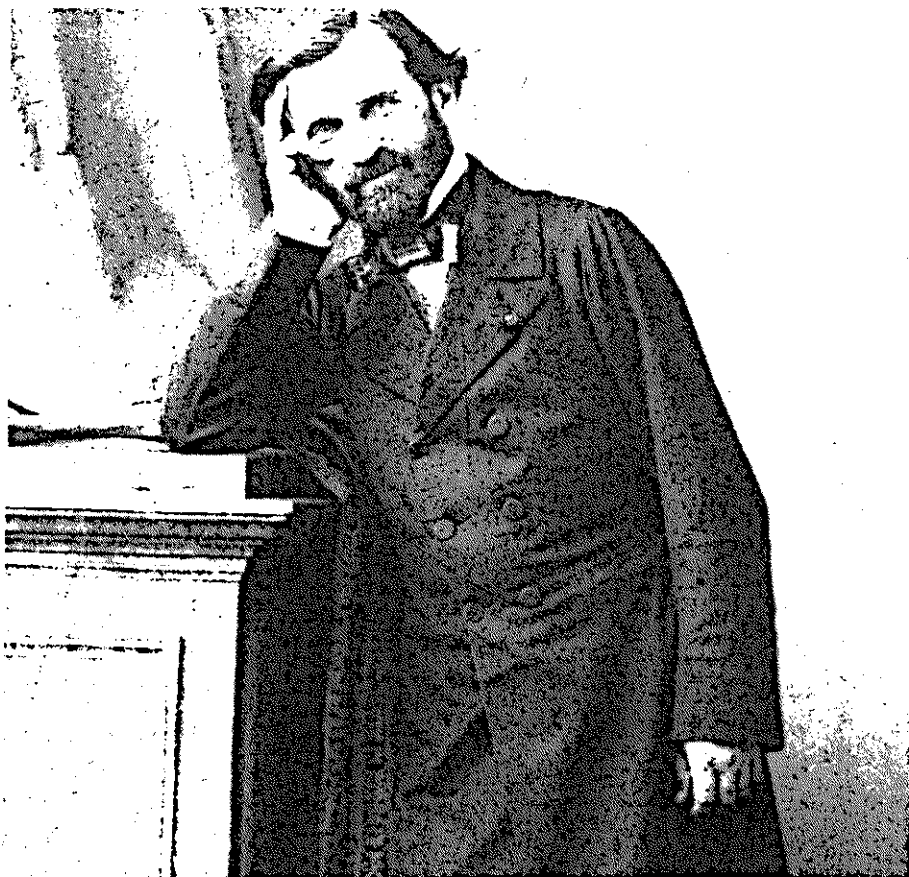
I LIBRETTI

TEATRO REGIO TORINO
CALENDARIO DELLE RAPPRESENTAZIONI

Giovedì 3	Marzo 2005	ore 20,30	Turno A
Sabato 5		ore 20,30	Turno Regione 2
Domenica 6		ore 15	Turno F
Martedì 8		ore 20,30	Turno Aziendale
Mercoledì 9		ore 20,30	Turno B
Giovedì 10		ore 20,30	Turno Familiare
Sabato 12		ore 20,30	Turno Regione 1
Domenica 13		ore 15	Turno C
Martedì 15		ore 20,30	Turno D
Mercoledì 16		ore 15	Turno Pomeridiano 2

SOMMARIO

LA LEGGE DEL DESIDERIO (E DELL'ONORE) NEL «TROVATORE» DI GARCÍA GUTIÉRREZ E VERDI di Marco Marica	<i>pagina 9</i>
UN'OPERA FANTASTICA E LEGGENDARIA di Gilles de Van	<i>pagina 43</i>
UN RITRATTO a cura di Laura Bruccalassi	<i>pagina 55</i>
RITORNO DAL PASSATO IL LIUTO E LO SPADONE. CARLO BAUCARDÉ E «IL TROVATORE» a cura di Valeria Pregliasco e Giorgio Rampone	<i>pagina 61</i>
LIBRI E DISCHI a cura di Elisabetta Fava	<i>pagina 73</i>
SEGNALIBRI VIRTUALI: QUATTRO PASSI NELLA RETE a cura di Simone Solinas	<i>pagina 81</i>
LARGOMENTO (L'Argument, Synopsis, Die Handlung)	<i>pagina 85</i>
LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE a cura di Enrico M. Ferrando	<i>pagina 101</i>
IL LIBRETTO	<i>pagina 109</i>



Giuseppe Verdi in un ritratto fotografico della prima metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Fotografia Disderi, Parigi.

LA LEGGE DEL DESIDERIO (E DELL'ONORE)
NEL «TROVATORE» DI GARCÍA GUTIÉRREZ E VERDI

di
Marco Marica*

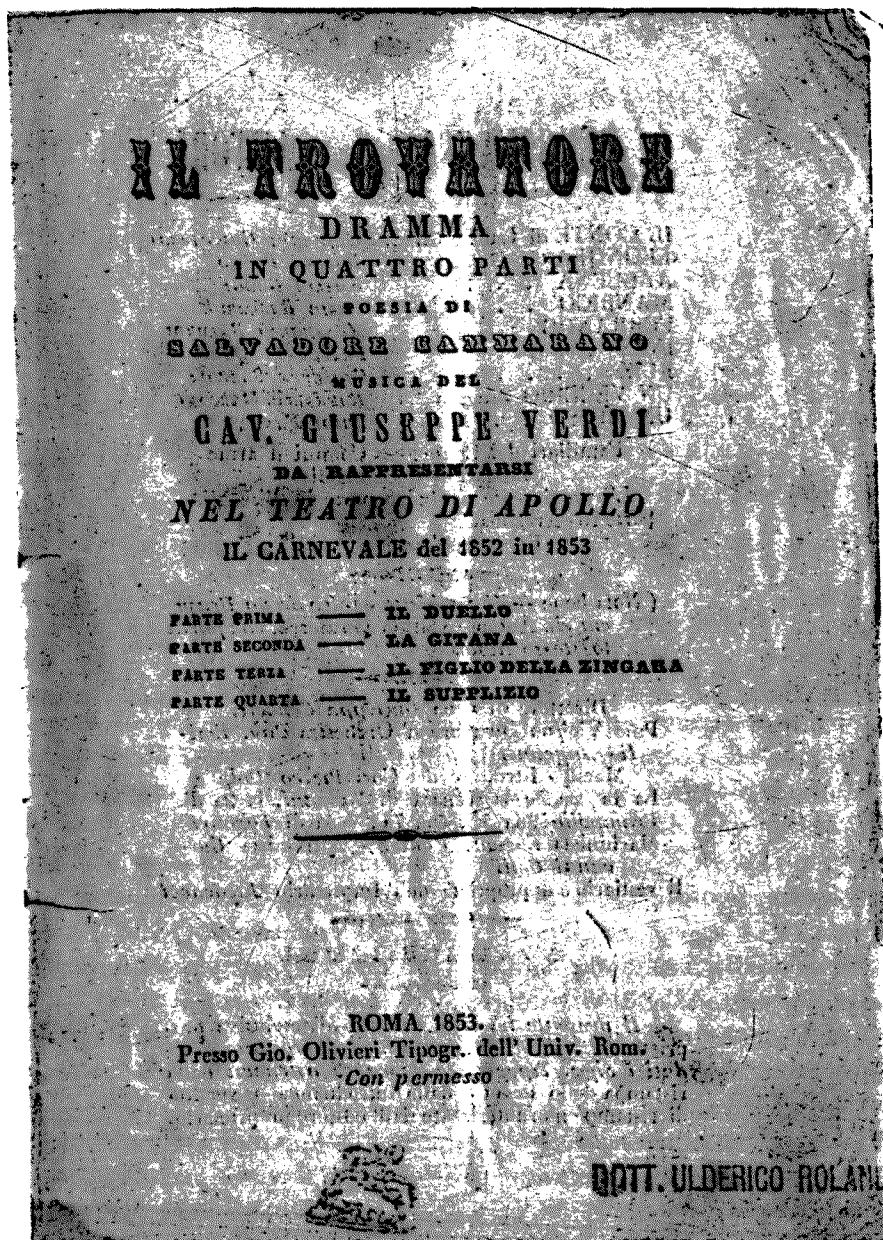
Risalire alle fonti della drammaturgia verdiana è divenuto negli ultimi anni uno dei campi d'indagine piú frequentati della ricerca sul grande Bussetano, se non addirittura una sorta di obbligo intellettuale per comprendere fino in fondo le concezioni drammatico-musicali del compositore. Tale tipo di studi consente infatti non solo di portare alla luce una gran mole di materiale documentaristico inedito o poco conosciuto, ad esempio abbozzi drammatici, «selve» (cioè schemi di libretto in prosa, ma con già definita l'articolazione in scene e a volte anche in numeri musicali) o semplici varianti testuali, bensì consente anche di conoscere il processo creativo che è a monte della composizione musicale e allo stesso tempo di avere un quadro illuminante delle concezioni drammatiche del musicista. Tutto ciò emerge sia attraverso il confronto diretto del libretto col dramma originale, sia grazie alle numerose osservazioni di tipo drammatico-musicale che il compositore ha disseminato nella sua corrispondenza con i librettisti.

In tal senso il caso del *Trovatore* è addirittura paradigmatico, data la ricchezza di documenti che ne attestano il processo creativo nella fase di stesura del libretto: poiché all'epoca non esisteva una traduzione italiana o francese del «dramma cavalleresco» *El trovador* di Antonio García Gutiérrez¹, Verdi fornì al librettista napoletano Salvatore Cammarano una traduzione del dramma, probabilmente scritta di suo pugno o dalla sua compagna Giuseppina Streponi, affinché ne ricavasse il libretto. Inoltre, dato che Cammarano risiedeva a Napoli e Verdi si trovava a Busseto, tutti gli accordi e le discussioni in merito alla struttura drammatica e al testo poetico hanno lasciato una traccia nel fitto carteggio tra i due.

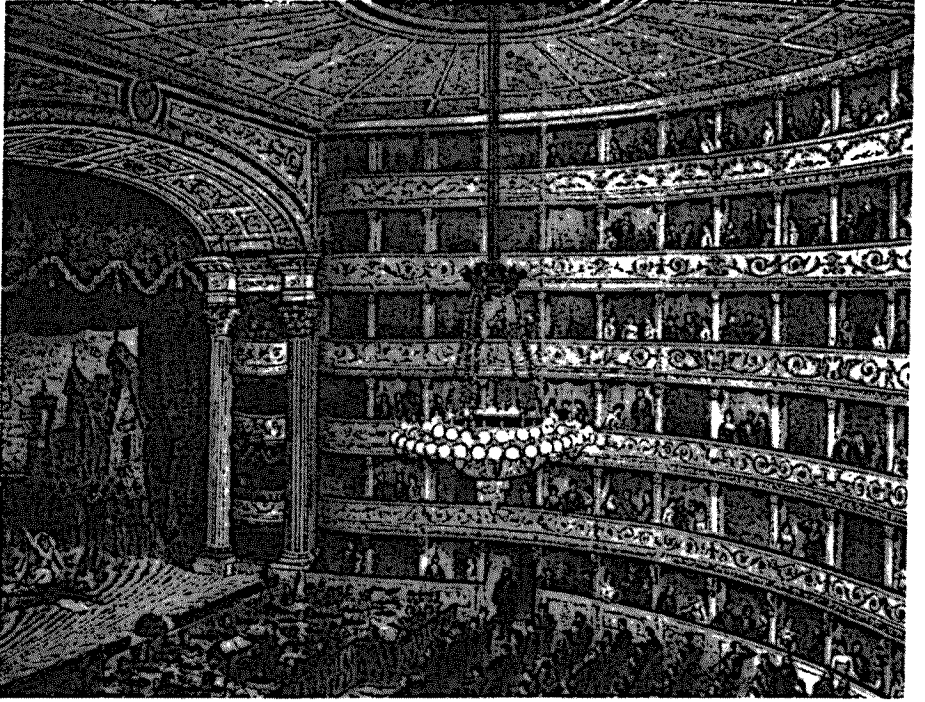
Tutto questo cospicuo e interessantissimo materiale è stato recentemente raccolto e pubblicato in edizione critica, riunendo sia ciò che era già stato edito in precedenza, ma risultava di difficile consultazione, sia tutti gli appunti di lavoro (schizzi, varianti, ecc.) che hanno accompagnato la genesi del libretto del *Trovatore* e che risultavano ancora inediti². Ciò consente a tutti coloro (studiosi o semplici appassionati) che desiderano farsi un'idea piú precisa del processo creativo di un'opera verdiana, di seguire come si è passati dall'interesse iniziale di Verdi per il dramma di García Gutiérrez al

coinvolgimento del librettista napoletano, fino alla realizzazione del testo definitivo attraverso le aggiunte di Leone Emanuele Bardare, un giovane poeta napoletano subentrato nell'agosto 1852 a Cammarano dopo che questi era improvvisamente deceduto prima di terminare il libretto del *Trovatore*. Figurano dunque tra il materiale di recente pubblicazione il 'programma' iniziale redatto da Cammarano e inviato a Verdi nell'aprile 1851 per l'approvazione, il testo definitivo del libretto e le aggiunte di Bardare, oltre ovviamente alla corrispondenza attraverso la quale si è compiuto il dialogo a distanza tra il compositore e il suo librettista; manca unicamente all'appello la traduzione italiana del dramma di García Gutiérrez inviata da Verdi, che risulta attualmente dispersa, ma che presumibilmente doveva essere assai fedele all'originale, visto che alcune espressioni del dramma spagnolo sono confluite pressoché invariate nel libretto del *Trovatore*. È così possibile seguire quasi passo passo il processo intellettuale attraverso il quale Verdi e Cammarano hanno trasformato il dramma *El trovador* in un libretto incredibilmente originale e innovativo per le consuetudini di allora, da cui è scaturita una delle opere più famose di tutti i tempi, che per tutto l'Ottocento e buona parte del Novecento ha rappresentato agli occhi del pubblico italiano la quintessenza dell'arte di Verdi.

Antonio García Gutiérrez (1813-1884) è un autore pressoché sconosciuto al pubblico italiano; nel nostro paese il suo nome è ricordato quasi esclusivamente per aver fornito il soggetto a due opere verdiane, *Il trovatore* e *Simon Boccanegra*, derivate da altrettanti suoi drammi omonimi. Anche in Spagna García Gutiérrez è al giorno d'oggi un autore tutt'altro che noto al grande pubblico, eppure i suoi drammi ebbero un enorme successo in patria nei decenni centrali del XIX secolo, e alcuni furono tradotti parzialmente o per intero in francese³. In particolare *El trovador*, rappresentato con esito «apoteósico» al Teatro del Príncipe di Madrid il 1° marzo 1836, fu uno dei maggiori trionfi teatrali dell'epoca; insieme al *Don Álvaro o la fuerza del sino* di Ángel de Saavedra, duca di Rivas (da cui deriva notoriamente il libretto della *Forza del destino*), andato in scena appena pochi anni prima, *El trovador* inaugurò la florida stagione del dramma romantico spagnolo. Allo stesso tempo quel dramma segnò una pietra miliare nella carriera del giovane autore di Cadice, che da quel momento venne considerato dalla critica e dal pubblico contemporanei uno degli autori più promettenti delle scene iberiche. Tuttavia nessun lavoro teatrale successivo di García Gutiérrez riuscì più a soppiantare quel primo successo, tranne forse il *Simón Bocanegra* (1843), che alla pari del *Trovador* attirò più tardi su di



Frontespizio del libretto della prima rappresentazione assoluta del *Trovatore* di Giuseppe Verdi al Teatro Apollo di Roma il 19 gennaio 1853.



Interno del Teatro Apollo di Roma, dove andò in scena in prima rappresentazione assoluta *Il trovatore* di Giuseppe Verdi il 19 gennaio 1853. Litografia da un disegno di Bonamore.

sé l'attenzione di Verdi (l'opera verdiana è del 1857, la seconda versione ampiamente riveduta del 1881). Considerato che il teatro spagnolo dell'Ottocento fu in gran parte ignorato nell'Italia del XIX secolo, dove la non eccelsa (numericamente e qualitativamente) produzione autoctona era ampiamente compensata dall'enorme congerie di traduzioni del teatro francese prima, e inglese e tedesco poi, il fatto che Verdi si sia interessato ai drammi spagnoli per i soggetti delle sue opere rappresenta un'eccezione quanto mai significativa, che attesta sia l'acutissima sensibilità teatrale, sia la curiosità intellettuale del compositore⁴. Non sappiamo quale fosse il giudizio di Verdi sulla Spagna, dove si recò relativamente tardi per assistere alla ripresa della *Forza del destino*, ma è certo che egli fu un pioniere nel far conoscere agli italiani i drammi romantici di quel paese, almeno sotto forma di adattamenti operistici. Se infatti i musicisti italiani, Verdi *in primis*, attingevano a piene mani dalle traduzioni teatrali di autori stranieri per le loro opere, al Bussetano va riconosciuto il merito di aver scandagliato tra i primi una produzione rimasta finora nell'ombra.

La ricca stagione del dramma romantico spagnolo è strettamente correlata alla storia politica di quel paese. Travagliata da una profonda crisi socio-economica, che nel corso del secolo verrà acuita dalla perdita delle colonie americane, la Spagna aveva ritrovato il proprio orgoglio nazionale con la guerra d'Indipendenza (1808-1814) contro Giuseppe Bonaparte, il monarca imposto dalla Francia e considerato dalla maggior parte della popolazione un usurpatore. Nel corso di questa guerra le *Cortes* spagnole riunite a Cadice avevano promulgato nel 1812 una delle costituzioni piú liberali d'Europa, alla quale durante l'Ottocento si rifaranno a piú riprese i progressisti spagnoli e anche i liberali italiani. Il ritorno del legittimo sovrano Ferdinando VII di Borbone nel 1815 riportò anche in Spagna lo *status quo*, aprendo un ventennio di stagnazione politico-economica, profondi conflitti sociali, pronunciamenti militari (che caratterizzeranno la storia spagnola fino alla dittatura franchista) e cupo assolutismo, con l'eccezione di una breve parentesi moderata nel 1820-1823. Molti liberali spagnoli furono costretti all'esilio, alcuni emigrarono in America latina, dove collaborarono alle guerre d'indipendenza, altri ripararono in Europa, segnatamente in Francia e Inghilterra (come il duca di Rivas), dove entrarono in contatto con la letteratura romantica e il pensiero politico piú avanzati del continente. Alla morte di Ferdinando VII nel 1833 si aprí una nuova fase di instabilità politica, durante la quale si combatterono i sostenitori del diritto di successione al trono dell'infanta Isabella, di appena tre anni d'età, e i cosiddetti «car-

listi», cioè i fautori del fratello di Ferdinando, Carlos María Isidro. Nelle alterne vicende di questo periodo, nelle quali il ruolo dei militari diverrà sempre più determinante, ebbe la meglio la corrente liberale appoggiata dalla reggente Maria Cristina di Borbone e successivamente, al raggiungimento della maggiore età, dalla regina Isabella II, il graduale riformismo avviato nel 1833 culminò nella *década moderada* del 1843-1854.

Sarà questo un decennio di profonda transizione nella struttura economica e sociale spagnola, che da un lato porterà all'ascesa politica della nuova borghesia imprenditoriale, dall'altro sarà turbato da radicali contrapposizioni di classe e dalla difficile, spesso inconciliabile coesistenza di vecchio e nuovo: da una parte l'ancora potentissima aristocrazia terriera, che si contrapponeva all'emergente borghesia cittadina, dall'altra il nazionalismo e la nostalgia di un passato glorioso, che contrastavano l'apertura all'Europa e alle correnti romantiche settentrionali in nome del recupero di una tradizione culturale ispanica genuina. Tali contrapposizioni segneranno come una cicatrice la storia di Spagna per buona parte del secolo XIX, e culmineranno nel Novecento nella tragedia della Guerra civile, nella quale le 'due Spagne' finiranno per dilaniarsi a vicenda. Soprattutto l'estrema debolezza della corona fece sì che per tutto l'Ottocento la Spagna si trovò ad essere sconvolta da frequenti guerre sul proprio territorio, che provocarono negli intellettuali un misto di aneliti e frustrazioni, di sogni di riscatto morale e civile e di ripiegamenti nella sfera intima, di senso della precarietà umana e di ineluttabilità del destino. Ciò segnerà profondamente anche la produzione drammatica, in cui temi quali quello del destino e dell'ineluttabilità del fatto, della guerra civile e della miseria morale da essa derivante, del contrasto tra nobiltà del sangue e nobiltà dello spirito, tra vecchi e giovani, ecc., affiorano come una corrente carsica in numerosi autori, insieme a motivi tradizionali del teatro tragico spagnolo, quali il tema dell'onore e della vendetta, del duello e dell'espiazione, dell'ineluttabilità del destino e della vita percepita come un sogno ingannatore.

All'indomani della morte di Ferdinando VII molti intellettuali emigrati all'estero ritornarono in patria, dando luogo a una fertilissima stagione culturale, nella quale le istanze del romanticismo europeo furono filtrate attraverso la tradizione spagnola, segnatamente quella barocca. A beneficiarne fu in modo particolare il teatro, che vide non solo l'apertura di numerose sale, ma soprattutto il fiorire di un tipo di dramma sensibile sì alle correnti europee, francesi in primo luogo, ma allo stesso tempo autenticamente spagnolo e al riparo dunque da quelle accuse di *afrancesamiento* che

avevano colpito gli illuministi iberici. La terza e quarta decade dell'Ottocento videro la nascita di alcuni dei capolavori del dramma romantico spagnolo; un teatro - come ebbe a dire uno dei maggiori critici spagnoli del tempo, Mariano José de Larra - «[...] nuovo, originale, cosa mai fatta né sentita [...]»; in una parola, la natura sul palcoscenico, la luce, la libertà in letteratura, il diritto dell'uomo riconosciuto, la legge senza legge⁵.

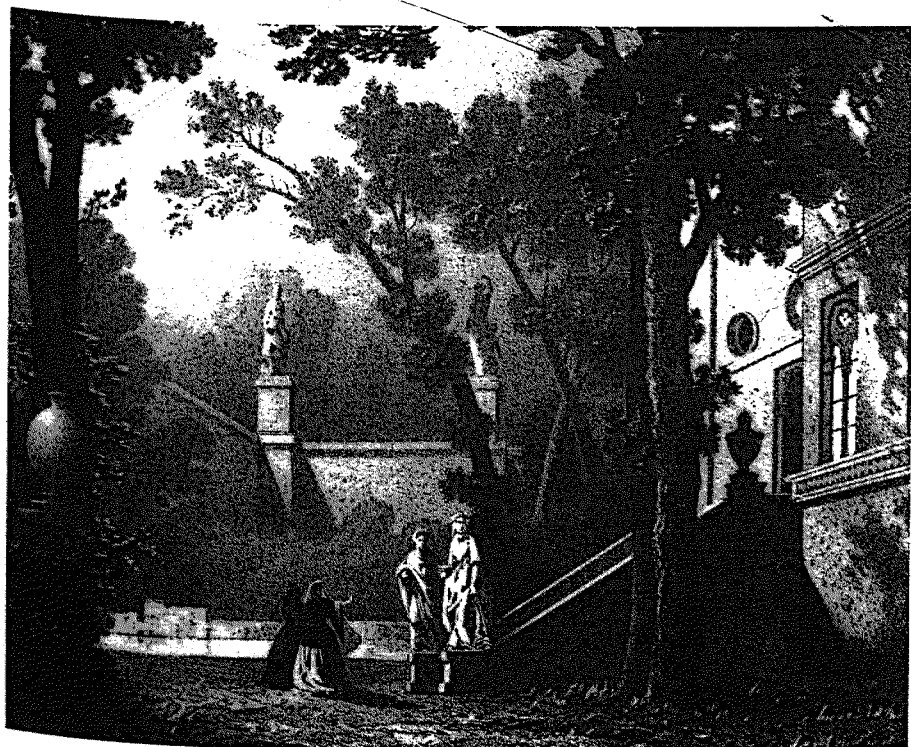
L'influenza del teatro contemporaneo francese si esercitò soprattutto attraverso il modello di Hugo e Scribe (García Gutiérrez, ad esempio, tradusse un gran numero di *vaudevilles* di Scribe), ma anche tramite quell'universo teatrale minore e oggi dimenticato che era il *mélodrame* di Pixérécourt, Bouilly, Lebrun e Ducange, autori ampiamente tradotti e rappresentati sulle scene spagnole di metà Ottocento⁶. In quel genere di teatro, nel quale la musica accompagnava i momenti culminanti dell'azione in maniera del tutto analoga all'odierna colonna sonora cinematografica, si rifletteva la visione del mondo della piccola e media borghesia europea della prima metà dell'Ottocento, patetica e moralista allo stesso tempo, attratta nel proprio intimo dalla perdizione morale ma pronta ad esecrarla pubblicamente, facile a commuoversi per le disgrazie umane ma anche intrinsecamente cinica e perbenista, incline infine a fantasticare su vicende al limite dell'inverosimile (con episodi truculenti, avvelenamenti, agnizioni, rapimenti, ecc.) come compensazione della propria esistenza monotona. Grazie alla vecchia pratica spagnola della *refundición*, consistente nel riadattare e per così dire attualizzare sia i capolavori teatrali seicenteschi sia i recenti drammi e *vaudevilles* francesi, gli autori iberici trovarono del tutto naturale fondere lo spirito di Calderón con quello di Hugo, la tradizione tragica spagnola con quella patetica e *mélodramatique* dei teatri *boulevardiers*, il senso dell'onore spiccatamente ispanico con la visione del mondo censitaria propria della borghesia nordeuropea.

Ad esempio l'intreccio quanto mai complesso del *Trovador*, l'importanza che hanno nella sua trama i riconoscimenti di persona e gli improvvisi ribaltamenti della situazione, o ancora il ruolo fondamentale delle luci e dei suoni come agenti drammatici, sono tutti elementi direttamente riconducibili alla tradizione del *mélo* francese. Se infatti la luce lunare e la penombra della prigione sono fattori drammatici rilevanti rispettivamente nell'Atto I e nell'ultimo, gli Atti II, III, IV e V si concludono con dei colpi di scena nei quali hanno una parte determinante gli stimoli sonori, così come fondamentale è il suono del liuto di Manrique che si ascolta dietro le quinte nell'ultimo atto. D'altro canto, l'ossessione quasi maniacale di

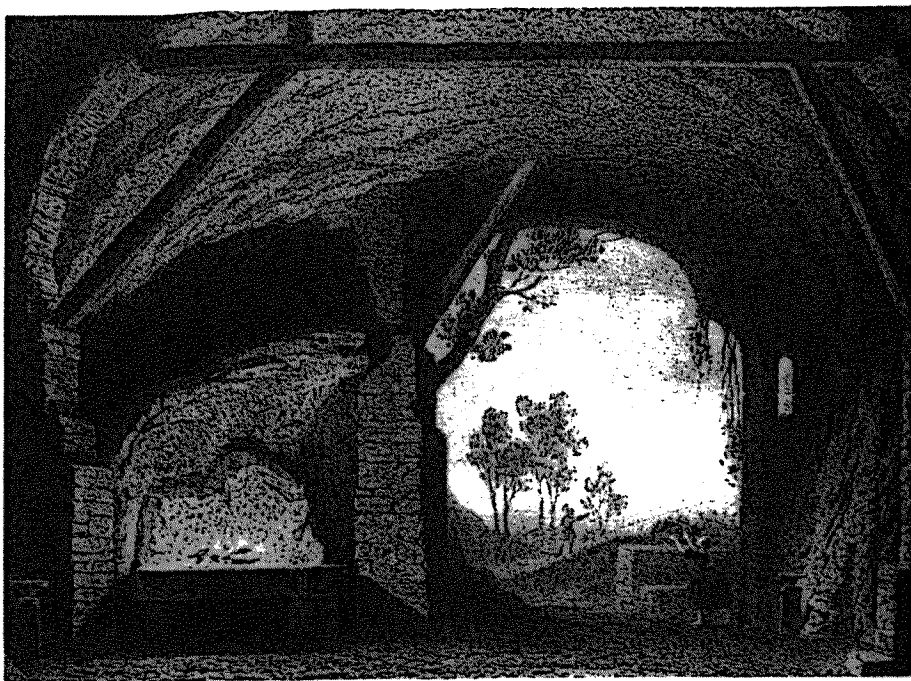
don Nuño de Artal, conte di Luna, per la difesa del proprio onore aristocratico, quella altrettanto maniacale di Azucena nei confronti del tentativo di vendicare la morte della madre e la fissazione di Leonor a riparare in un chiostro, per sfuggire ai rischi e alle lusinghe del mondo, sono aspetti difficilmente ravvisabili nel teatro francese, e che ci riportano alla tradizione tragica spagnola seicentesca. Infine non va dimenticata neppure l'influenza dello stesso melodramma italiano, che in Spagna godeva di una posizione di privilegio maggiore che in altri paesi europei, e che è ravvisabile ad esempio all'inizio del *Trovador*: tutta la scena iniziale dell'Atto I, in cui Ferrando e i seguaci di don Nuño attendono il padrone mentre questi cerca di sedurre Leonor, l'equivoco di costei che scambia il Conte per l'amato, infine il duello tra Manrique e don Nuño devono molto all'inizio del *Don Giovanni* mozartiano (una situazione analoga, e un'analoga influenza mozartiana, si ritrova anche all'inizio della *Fuerza del sino*). Del resto il mondo ispanico - ce lo insegnano ancora in maniera meravigliosa la cultura latinoamericana e il cinema spagnolo odierni - è sempre stato incline più di ogni altro all'ecclettismo. Se dunque il Conte di Luna e il fratello di Leonor, don Guillén, sono espressione del tradizionale senso della *honra* castigliana, Manrique sembra uscito dal teatro francese contemporaneo, con il proprio dramma personale fatto di origini oscure, tragiche separazioni dalle persone care (la madre, la donna amata) e un'indomabile aspirazione al riscatto sociale e all'affermazione dei principi di libertà e di uguaglianza.

Anche le figure femminili del dramma romantico spagnolo attingono a piene mani dai due versanti dei Pirenei: mentre il candore virginale di Leonor nel *Trovador* deve molto alle eteree fanciulle del teatro francese, tanto più caste e indifese quanto più in balia di atroci calamità o feroci aguzzini, è pur vero che nelle sue vene - e, ovviamente, a maggior ragione in quelle di Azucena - scorre sangue ispanico, arabo e gitano, caldo e traboccante di una sensualità a fior di pelle. Laddove le eroine verdiane di origine francese, quali Desdemona o Violetta, si innamorano a poco a poco dei rispettivi amanti, attratte ora dalle sofferenze dell'uno (Otello), ora dalla delicatezza dell'altro (Alfredo, che per primo tratta Violetta da donna e non da prostituta), e sognano di trascorrere con loro un'esistenza tutto sommato 'borghese', quelle di origine ispanica vengono fulminate dal *susto del amor*, dallo «spavento dell'amore», da quel colpo di frusta che segna nell'animo l'esplosione improvvisa e irrefrenabile della passione erotica. E in tal modo si cacciano immediatamente nei guai.

LA LEGGE DEL DESIDERIO (E DELL'ONORE)



Girolamo Magnani (1815-1889), *Giardini nel palazzo dell'Aliaferia*, scena dell'Atto I del *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Parma nel 1853. Litografia dell'epoca.



Girolamo Magnani (1815-1889), *Un diruto abituro...*, scena dell'Atto II del *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Parma nel 1853. Litografia dell'epoca.

I loro focosi spasimanti (Manrique, don Álvaro e persino Simón Bocanegra e Gabriel Adorno) sono infatti dei tipi alla Zorro, con in una mano la spada e nell'altra le briglie del purosangue, un mantello (una 'cappa') o un cappello che ne copre il volto (la loro vera identità è spesso celata) e una gran fretta di scappare via con l'amata prima di essere scoperti nella loro camera da un padre o da un rivale geloso. Una semplice dichiarazione d'amore o una canzone intonata sul liuto bastano a far crollare le fragilissime difese di queste fanciulle, che non esitano un istante a barattare un'esistenza agiata, una famiglia d'appartenenza aristocratica e un pretendente socialmente rispettabile per una vita fatta di stenti e pericoli, lontano dal mondo in cui sono vissute finora e con un tanto inevitabile quanto prevedibile epilogo tragico. La *ley del deseo*, la «legge del desiderio», sembra insomma essere stata scritta nel codice genetico di molte eroine spagnole ben prima delle *chicas* e delle *drag queens* almodóvariane, e percorre come un filo rosso molta storia della letteratura ispanica; ce lo ricordano ad esempio la Sposa delle *Nozze di sangue* di Lorca, o ancora la duchessa Isabella, donna Anna e le varie ragazze sedotte e abbandonate dal *Burlador de Sevilla* di Tirso de Molina, il primo - non a caso spagnolo - Don Giovanni del teatro europeo, il prototipo del seduttore sconosciuto e fatale. Nei drammi romantici spagnoli l'amore è una folgorazione, un segno del destino, una spinta indomabile a cui bisogna solo ubbidire e che, proprio per la sua forza dirompente e irrazionale, per la sua carica eversiva nei confronti dell'ordine sociale, reca in sé il germe della tragedia. A tale ineluttabile «legge del desiderio» non si sottraggono ovviamente neppure i personaggi maschili, soprattutto quelli che si identificano più spiccatamente in un mondo di valori 'ispanici', nei quali almeno altrettanto potente è la legge dell'onore. Se infatti non dubitiamo un solo istante che Manrique ami Leonor per la sua virtù, prima ancora che per la sua bellezza, quella di don Nuño è palesemente un'infatuazione fisica, caratterizzata pertanto da impellenza e sostanziale indifferenza alle ragioni e ai diritti della persona desiderata. Persino Azucena, che in tutto il corso del dramma è ossessionata dall'idea di vendicare la madre, soggiace a un'analoga «legge del desiderio»: un desiderio di morte e di vendetta, certo, ma non per questo meno impellente e irrazionale di quello tutto carnale di Leonor e don Nuño.

Nella scena iniziale dell'Atto II del *Trovador* don Nuño apprende dal fratello di Leonor, don Guillén, che la ragazza ha preso i voti perché crede che Manrique sia morto; don Nuño replica che è un peccato lasciar marcire in

un convento una simile bellezza, che lui avrebbe potuto valorizzare con un degno matrimonio («¿Por qué su hermosura / marchita en esa clausura / de la corte retirada?» [«Perché lascia marcire / la sua bellezza in questa clausura / lontano dalla corte?»]), lasciando così intendere che ciò che l'attrae in Leonor è anzitutto il suo aspetto fisico. Quindi don Nuño ribadisce che la vuole avere ad ogni costo, che Leonor è crudele, poiché non corrisponde alla sua passione («¿Por qué a la pasión mía / se muestra Leonor impía?» [«Perché non ha pietà / della mia passione?»]), e che un simile rifiuto costituisce un'offesa al suo amore («Ha despreciado mi fe / y mi amor» [«Ha disprezzato la mia fede / e il mio amore»]). Ma poiché per don Nuño «amor» fa rima con «honor», oltre che con «pasión», egli si ritiene del tutto in diritto di prendere con la forza ciò che gli viene negato dalla ragazza: annuncia pertanto al fratello che, sebbene Leonor sia ora una suora, è pronto ad andare da lei e, se le sue preghiere saranno inutili, non esiterà un solo istante a strapparla con la forza dal convento. Insomma, Leonor ha da esser sua, con le buone o con le cattive: «Pues bien: la arrebataré / a los pies del mismo altar. / Si ella no me quiere amar... / yo a amarle la obligaré» («Sta bene: la rapirò / persino ai piedi dell'altare. / Se non mi vuole amare... / io la costringerò ad amarmi»).

Una tale minaccia di stupro, pronunciata in presenza del fratello dell'interessata, è concepibile unicamente all'interno del tradizionale codice d'onore spagnolo, nel quale la donna è solo una preda e la gerarchia aristocratica (don Nuño è conte, don Guillén no) ha la meglio sul legame familiare. Sebbene infatti don Guillén protesti timidamente, ricordando che anche lui è nobile e che pertanto non può tollerare che l'onore di sua sorella venga macchiato in alcun modo (da un trovatore o da un conte), don Nuño lo azzittisce bruscamente come si fa con un inferiore di grado. Rimasto solo, il Conte di Luna termina dunque il suo ragionamento: poiché Leonor ha rifiutato il suo amore, e in tal modo l'ha offeso, dovrà essere sua e dovrà essere umiliata insieme al suo ridicolo fratello, che osa opporsi ai suoi piani:

¡Qué vano con su hidalguía
 el buen caballero está!
 Si no me quiere servir,
 será diligencia vana:
 o ha da ser mía su hermana
 o por ella he de morir.
 [...]

Yo debí olvidarla; pero
mi corazón, y tal vez
mi orgullo, me impulsan hoy
a humillarla: esto ha da ser.

[Quanto è futile, con la sua nobiltà da quattro soldi, / il buon cavaliere! / Se non mi vuole servire, / sarà uno zelo inutile: / sua sorella deve essere mia / o dovrò morire per lei. / [...] / Dovevo dimenticarla; però il mio cuore, e forse / il mio orgoglio, mi spingono oggi / a umiliarla: questo è quanto si deve fare].

Al confronto il Conte di Luna uscito dalla penna di Cammarano, con la sua espressione anodina «l'amorosa fiamma m'arde ogni fibra» per spiegare la propria passione per Leonora, appare un tipo tutto sommato piuttosto ragionevole e persino un poco romantico.

A questa visione dell'amore – e dell'onore – come energia primigenia, irrazionale e fatale, che tutto travolge, corrispondono nei drammi romantici spagnoli figure femminili dotate di una forza di carattere eccezionale. Certo, anche queste eroine ispaniche alla fine soccombono, perché così voleva una società che vietava alle donne il diritto a scegliere come vivere la propria vita; eppure nel suicidio di Leonora (*Trovatore*), in quello potenziale della figlia di Boccanegra e nel ritiro claustrale dell'altra Leonora (*Forza del destino*) c'è una componente di aperta sfida e ribellione alle regole della società. La negazione di sé diviene allora una sorta di crudele vendetta nei confronti dell'universo maschile, contro quegli uomini (padri, fratelli, pretendenti non corrisposti) che vogliono impedire loro la scelta della persona amata e che contrappongono la loro legge a quella dell'amore. La Leonor di García Gutiérrez, dopo aver tentato invano, come la sua sorella della *Fuerza del sino*, quella sorta di suicidio che è la vita claustrale, nella quale la propria passione, cioè la sua unica ragione di vita, viene soffocata e mortificata nella preghiera, a metà dell'Atto III medita un'altra forma di suicidio, ben più drastica, che poi compirà alla fine del dramma:

¡Infeliz! ¿Por qué, Dios mío,
con amante desvarío
mi vida le consagré?
Mi amor te perdió, mi amor...
Yo mi cariño maldigo,
pero moriré contigo
con veneno abrasador.

[Infelice! Perché, mio Dio, / con delirio d'amore / gli consacrai la mia vita? / Il mio amore ti ha perduto, il mio amore... / Maledico il mio affetto, / ma morirò con te / con un veleno che annienta].

La psicologia e i conflitti interiori di queste donne meridionali dovevano risultare a Verdi – per usare due aggettivi a lui assai cari – quanto mai ‘potenti’ e ‘originali’, dopo che egli, con Abigaille e Lady Macbeth, aveva già tratteggiato figure femminili tutte d’un pezzo e d’eccezionale levatura, ma drammaticamente assai meno complesse. A partire dagli anni Cinquanta dell’Ottocento il compositore era sempre più interessato a raffigurare il contrasto tra sfera pubblica e privata, tra diritti del cuore e norme sociali, tra grandi conflitti storici e vicende individuali. Anche per Verdi, nel periodo centrale della sua carriera, l’amore – declinato al femminile e al maschile – diviene dunque una forza devastante, che allo stesso tempo riscatta l’individuo dalla gabbia imposta dalla società e lo condanna a soccombere. Se il teatro francese e tedesco dell’epoca, dal dramma romantico di Hugo al *grand opéra* di Scribe fino al teatro tragico di Schiller, presentava una nutrita galleria di personaggi maschili di tal fatta, il dramma spagnolo dell’epoca era forse l’unico ad offrirgli figure femminili dotate della stessa forza morale e ambivalenza di carattere. È probabilmente anche per questa ragione che Verdi fu a lungo attratto dal teatro spagnolo; allo stesso tempo ciò spiega perché nel *Trovador*, la sua prima opera ‘spagnola’, egli fu colpito sin dall’inizio soprattutto dalla figura di Azucena piuttosto che da quella di Manrique o Leonor, poiché nella gitana García Gutiérrez ha profuso a piene mani ‘potenza’ e ‘originalità’ proprio attraverso il sentimento d’amore: quello filiale nei confronti della madre morta, e quello materno nei confronti del figlio adottivo Manrique.

El trovador di García Gutiérrez presenta una trama piuttosto complessa e ricca di antefatti, che Verdi e Cammarano hanno sfolto dell’inessenziale e reso sotto molti versi più lineare e spedita, conservandone tuttavia la struttura di fondo. Suddiviso in cinque ‘giornate’, tra le quali trascorre un lasso di tempo indefinito e da cui deriva l’articolazione in ‘parti’ del libretto di Cammarano, il dramma spagnolo ha un andamento quasi romanzesco. Oltre a un gran numero di racconti e di episodi concitati, più adatti alla narrazione che alla rappresentazione teatrale, *El trovador* presenta alcune situazioni di non facile realizzazione scenica, ad esempio la doppia azione sul e dietro al palco, quando Leonor viene rapita dal convento, e la fine del dramma, quando Manrique viene portato via e giustiziato dietro le quinte in un lasso di tempo troppo breve per essere realistico. Ciononostante García Gutiérrez dimostra un’indiscutibile abilità nel costruire ciascun atto con un crescendo di tensione, che culmina ogni volta al calar del sipario. Con consumata tecnica drammatica, che tradisce la sua familiarità con i drammaturchi francesi,

García Gutiérrez fa scendere la tela per cinque volte consecutive su un'eccezione di scena, che ad eccezione dell'ultimo atto coglie lo spettatore di sorpresa e lo lascia con l'incertezza di come si risolverà la situazione.

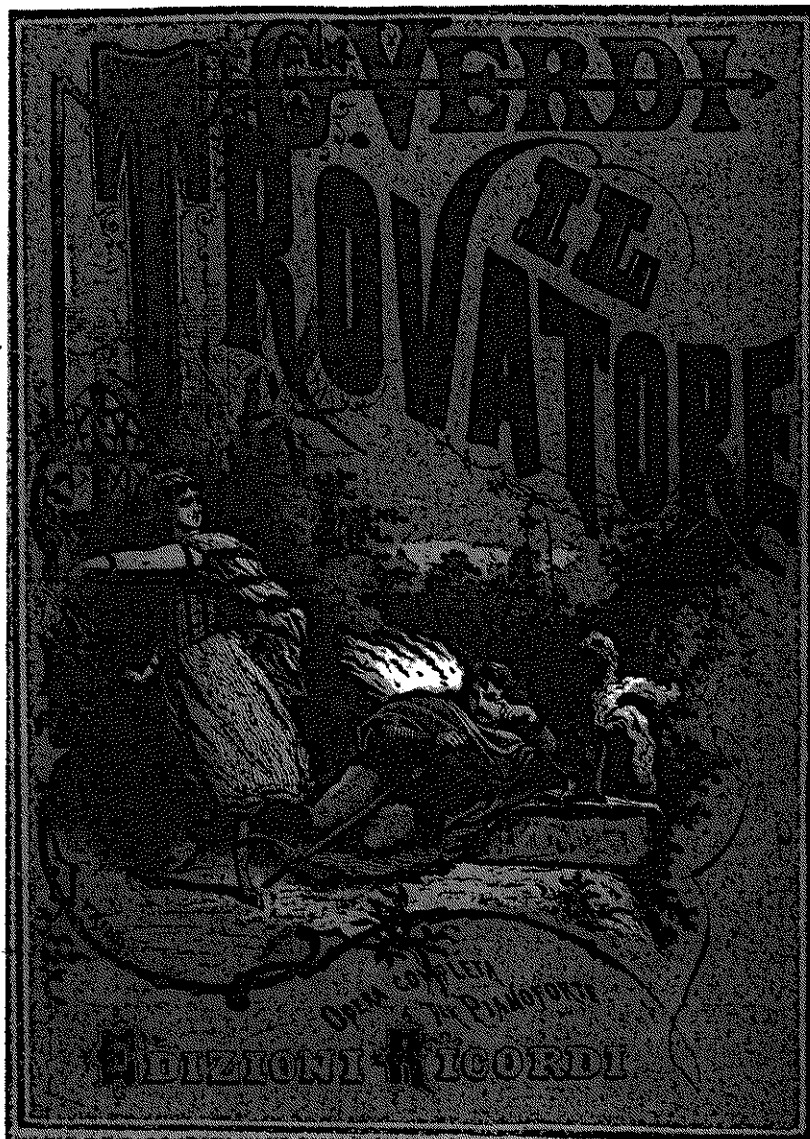
Ciascuna giornata del *Trovador* è accompagnata da un titolo, che è stato ripreso quasi letteralmente da Cammarano; il librettista napoletano, del resto, ha seguito abbastanza fedelmente l'originale non solo nella struttura drammatica, ma anche per quanto riguarda i personaggi, che sono stati però ridotti di numero, ad esempio omettendo i famigli di don Nuño (rimarrà solo Ferrando), don Lope de Urrea, un aristocratico amico del Conte di Luna, che ha un ruolo marginale nella trama, e soprattutto abolendo la figura di don Guillén, fratello di Leonor, che con il suo tentativo iniziale di spingere la sorella a sposare don Nuño ricorda da vicino Lord Enrico Ashton, fratello di Lucia di Lammermoor (il libretto dell'opera omonima di Donizetti era stato scritto anni prima dallo stesso Cammarano). Sono invece assenti nel dramma spagnolo gli zingari con i quali vivono Azucena e Manrico nel *Trovatore*, che furono aggiunti da Cammarano vuoi per permettere a Verdi di scrivere un coro caratteristico all'inizio della seconda parte, vuoi per connotare il carattere gitano di quei due personaggi. García Gutiérrez, al contrario, ha delineato Azucena piuttosto come una popolana e una strega che come una zingara, mentre il suo Manrique, che di gitano ha ben poco, soffre palesemente per l'origine modesta e preferisce frequentazioni più aristocratiche (evidentemente i suoi geni fanno indirizzarlo inconsciamente verso i suoi pari), creando non poca apprensione e persino disprezzo in Azucena, che proprio nell'aver fatto di un conte di nascita il figlio adottivo di una plebea vede un modo per vendicare la morte della propria madre. Come rivela nel suo lungo monologo nella scena III dell'Atto III, Azucena teme dunque che Manrique possa scoprire il segreto della propria nascita, che è stata a un passo dal rivelargli per errore, e che di conseguenza la possa abbandonare a una vecchiaia di solitudine; d'altro canto il suo sentimento materno la spinge a interrogarsi sul significato di una simile umiliazione di Manrique, attraverso la quale Azucena, per vendicare la morte della propria madre, si trova a infierire proprio sul figlio adottivo, sua unica ragione di vita. In Verdi, al contrario, Azucena e Manrico hanno talmente interiorizzato il loro rapporto parenterale che in nessun momento dell'azione essi dubitano dell'amore reciproco; i due personaggi, inoltre, sono più 'democratici' rispetto agli originali, poiché non percepiscono il loro stato sociale come una debolezza. Questo cambiamento, imputabile alla volontà di Verdi, fa sì che l'ossessione vendicativa di

Azucena non abbia trovato ancora nessuna forma di compensazione e si pertanto tutta indirizzata contro il Conte di Luna; allo stesso tempo, l'amore di Manrico per Leonora viene depurato da un implicito e forse neppure troppo inconsapevole calcolo d'ascesa sociale, per rivestirsi del manto in contaminato e assoluto dell'amore romantico.

Una delle ragioni per cui Cammarano rimase sostanzialmente fedele all'originale, spesso conservandone addirittura il lessico, è che esso presentava già numerose situazioni tipicamente operistiche. Ad esempio tutto l'Atto I, che procede quasi di pari passo nel dramma e nel libretto, si apre con il racconto dell'antefatto da parte di Gimeno (sostituito nel libretto dal suo compagno Ferrando), che costituiva un'eccellente alternativa al coro, al quale tradizionalmente veniva affidata nelle opere la funzione di esporre gli eventi che precedono l'avvio dell'azione. In García Gutiérrez l'atto prosegue poi con Leonor che, dopo aver respinto sdegnosamente la richiesta del fratello affinché sposi don Nuño, racconta alla sua ancella il suo amore con il trovatore; questi entra in scena subito dopo, seguito a breve distanza da don Nuño, il quale, giunto per perorare personalmente la propria causa, nello scorgere il trovatore nell'appartamento di Leonor lo sfida a duello. Come si vede, lo schema della parte prima del libretto del *Trovatore* è chiaramente configurato, ma Cammarano è stato assai abile a trasformare l'episodio in giardino in cui Leonor scambia il Conte di Luna per il trovatore e suscita di conseguenza la gelosia di costui - in García Gutiérrez ciò fa parte dell'antefatto narrato da Gimeno - in un'azione che si svolge sotto gli occhi del pubblico. Questo ha permesso a Cammarano di far annunciare l'arrivo di Manrico dal suono del suo liuto, che si ode in lontananza da dietro le quinte con un bell'effetto drammatico, e di farlo entrare in scena non come un furioso amante ingelosito, che viene a chiedere spiegazioni alla sua bella su quanto è avvenuto la sera prima, bensì come un tenero innamorato, che però coglie l'amata tra le braccia di un altro. Il rapporto di causa (l'equivoco di Leonora che scambia il rivale per l'amante) ed effetto (il duello tra i due uomini) risulta pertanto assai più immediato nel libretto che nel dramma, dove il primo scontro, quello in giardino, viene raccontato, mentre solo il secondo, quello nell'appartamento di Leonor, viene rappresentato. Verdi avrebbe voluto rendere ancora più diretto e spedito quest'atto, sopprimendo la cavatina di Leonora e passando direttamente al terzetto finale; solo all'ultimo tornò sui suoi passi e ci regalò una delle sue più belle e celebri cavatine soprani, «Tacea la notte placida»:



Filippo Peroni (1809-1878), *Un'ala del palazzo dell'Aliaferia*, bozzetto per l'Atto IV del *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro alla Scala di Milano nel 1853. Disegno acquerellato. Roma, collezione Petrobelli.



Il trovatore di Giuseppe Verdi, vignetta di Prina per la copertina dell'opera completa per pianoforte. Milano, Edizioni Ricordi. Collezione privata.

In quanto alla distribuzione dei pezzi vi dirò che per me quando mi si presenta della prosia da potersi mettere in musica, ogni forma, ogni distribuzione è buona, anzi più queste sono nuove e bizzarre io ne sono più contento. Se nelle opere non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali etc. etc., e che l'opera intera non fosse (sarei per dire) un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto. Per questo vi dirò che se si potesse evitare nel principio di quest'opera il Coro (tutte le opere cominciano con un Coro) e la Cavatina Leonora, e cominciare addirittura col canto del Trovatore e fare un sol atto dei primi due, sarebbe bene, perchè questi pezzi così isolati con cambiamento di scena a ciascun pezzo m'hanno piuttosto l'aria di pezzi da concerto che d'opera. Se potete fatelo. [...] Del resto fate quanto stimiate bene. Quando si ha un Cammarano non si può che far bene⁷.

La trama della seconda e terza giornata del dramma spagnolo è stata condensata da Cammarano in un unico atto, cioè la seconda parte del libretto. Anche in questo caso il librettista ha semplificato l'azione, abolendo tra l'altro un doppio assalto al convento, dove Leonor ha preso i voti, e trasformandolo in un unico episodio collocato alla fine della seconda parte, nel quale i due contendenti, che hanno concepito indipendentemente lo stesso piano, si ritrovano nel convento e si battono ancora una volta in duello per Leonor. In García Gutiérrez la seconda giornata inizia dunque col Conte che, ancora convalescente dopo lo scontro avuto un anno prima con Manrique, dice a don Guillén di voler ad ogni costo possedere Leonor; segue l'annuncio della presa di Castellar (nel libretto divenuto Castellor) da parte dei ribelli guidati da Manrique (l'azione si svolge in Aragona nel XV secolo durante una guerra civile, che nel dramma è trattata assai più in primo piano che nel libretto), quindi la scena si sposta nel convento dove Leonor sta per prendere i voti, ma è ancora combattuta nel suo intimo poiché sa di non aver cessato di amare Manrique (creduto morto) e di non potersi pertanto consacrare a Dio. Sia Manrique sia i bravi del Conte stanno per intrufolarsi nel parlatorio, mentre da dietro le quinte si ode un responsorio che non cesserà fino alla fine dell'atto; si tratta di un suggerimento musicale che crea un forte contrasto emotivo con quanto accade sulla scena, e che Verdi non si lasciò sfuggire. Leonor scorge il trovatore e sviene; i seguaci del Conte, che hanno assistito alla scena, scappano da una parte, Manrique – inspiegabilmente – dall'altra. La terza giornata inizia con una canzone di Azucena, che ha fornito a Verdi lo spunto per comporre «Stride la vampa»:

Bramando está el pueblo indómito
de la hoguera en derredor;
al ver ya cerca la víctima

gritos lanza de furor.
Allí viene; el rostro pálido,
sus miradas de terror,
brillan de la llama trémula
al sinisestro resplandor.

[Bramoso sta il popolo indomito / intorno al rogo; / vedendo già da vicino la vittima / lancia grida di furore. / Eccola che viene; il volto pallido, / i suoi sguardi atterriti, / brillano della fiamma tremola / al sinistro bagliore].

Azucena è sola con Manrique in una misera capanna, e alla domanda del figlio a chi si riferisca la sua mesta canzone la donna risponde raccontando la tragica storia di sua madre, una donna anziana e priva di senno, accusata ingiustamente di essere una strega e di aver gettato il malocchio sul figlio del conte (il fratello dell'attuale don Nuño), ragion per cui è stata condannata al rogo. Per vendicarsi Azucena ha rapito il bambino e l'ha condotto nel luogo dove era stata appena bruciata sua madre, ma atterrita dall'atto che stava per compiere, ha spinto tra le fiamme per errore il proprio figlio. Cammarano ha ripreso fedelmente il racconto di Azucena, mettendo in risalto l'idea centrale, che è quella della vendetta e dell'infanticidio ad essa connessa, mentre Verdi si è incaricato di raffigurare con mezzi musicali le fiamme del rogo. Alla metà esatta del dramma García Gutiérrez introduce pertanto il tema della vendetta e il personaggio ad essa collegato, Azucena, che aleggiavano sin dall'inizio dell'azione attraverso il racconto di Gimeno, ma che costituiscono in effetti il motore principale di tutta la vicenda. Ad eccezione del coro, aggiunto nel libretto, Cammarano ha ricreato fedelmente tutta questa scena all'inizio della seconda parte dell'opera, saldandolo alla scena successiva, in cui Ruiz annuncia che è il momento di sferrare l'attacco decisivo ai nemici. La terza giornata di García Gutiérrez prosegue quindi con l'incontro di Azucena, rimasta sola, con il Conte e Ferrando, poi con il suo interrogatorio e riconoscimento, infine con l'arresto della donna, che viene mandata nella prigione dell'Aljafería. Anche in questo caso la scelta di Verdi e Cammarano di posticipare l'episodio alla terza parte dell'opera, e di collegarla direttamente all'attacco a Castellor, è risultata più efficace. Se infatti dal punto di vista strettamente drammatico è più coerente che Manrique lasci sola Azucena per andare in battaglia e che la donna si imbatta così nel Conte, dal punto di vista musicale l'urgenza con cui nell'opera Manrico lascia la madre per correre al convento a impedire che Leonora prenda i voti si giustifica per simmetria con la fine della terza parte, quando il trovatore pianterà in asso la

sposina, così faticosamente conquistata, per correre a salvare la madre dal rogo – in entrambi i casi, inoltre, Manrico prende tale decisione in una caballetta. Inoltre, rendendo immediata la condanna al rogo di Azucena, come stratagemma per far scendere in campo e dunque sconfiggere Manrico, Verdi e Cammarano hanno prodotto non solo una maggiore linearità della vicenda, ma anche una sua miglior coerenza logica.

La terza giornata del dramma, dopo l'arresto di Azucena, si conclude con la seconda intrusione di Manrique, nuovamente vincitore in battaglia, nel convento dove si trova Leonor. Il tormento di costei è ulteriormente aumentato rispetto all'atto precedente: se prima era consapevole che la sua monacazione era stata solo la reazione alla presunta morte dell'amato, ora che sa che egli è vivo implora Dio di perdonarla, perché la sua virtù cede sempre più alla passione:

Perdona, Dios de bondad,
perdona, sé que te ofendo:
vibra tu rayo tremendo
y confunde mi impiedad.
Mas no puedo en mi inquietud
arrancar del corazón
esta violenta pasión
que es mayor que mi virtud.

[Perdona, Dio di bontà, / perdona, so che ti oltraggio: / scaglia il tuo fulmine tremendo / e confondi la mia empietà. / Ma non posso nella mia inquietudine / strappare dal cuore / questa violenta passione / che è più forte della mia virtù].

Entra dunque Manrique, che cerca di convincere Leonor a seguirlo, usando parole appassionate e rinverdendo il ricordo del loro amore, ma l'unico effetto che sortisce è che la ragazza, in preda al tormento interiore, perde i sensi, mentre don Nuño e i suoi armati stanno facendo irruzione nel convento. La scena si conclude in maniera concitata, con le campane che suonano a distesa e i due contendenti che si sfidano, lasciando gli spettatori incerti sull'esito del duello. Cammarano ha dunque fuso alcuni elementi di questa intrusione nel convento con quelli dell'atto precedente, dando luogo al finale che conosciamo della seconda parte dell'opera. Il librettista tuttavia, per timore della censura, ha spostato la scena al momento *prima* che Leonor prenda i voti (rappresentare una simile rottura del voto claustrale, possibile nella Spagna liberale di allora, era assolutamente impensabile in gran parte dell'Italia preunitaria), eliminando di

conseguenza il travaglio interiore della protagonista, che cede alle lusinghe dell'amore quando ancora è in tempo e che, soprattutto, non finisce per anteporre l'amore per Manrique a quello per il Creatore. Se il carattere tragico di Leonor ne risulta inevitabilmente sminuito, a tutto vantaggio dell'altra protagonista femminile, Azucena, la statura morale e la purezza d'animo della ragazza acquistano in compenso maggior peso, e verranno ulteriormente messe in luce dalle nobili melodie, addirittura un po' settecentesche, che Verdi le fa intonare.

Dopo aver collocato l'incontro tra Azucena e il Conte ai piedi della rocca di Castellor all'inizio della terza parte dell'opera, il resto del libretto di Cammarano torna a seguire la trama del dramma di García Gutiérrez. Al principio della quarta giornata Leonor e Manrique vivono insieme a Castellor, ma la loro vita 'matrimoniale' è funestata dai sensi di colpa della donna, da un lato, e da un oscuro presagio di Manrique (appena accennato nel libretto), dall'altro, che sogna la madre di Azucena venuta a chiedergli vendetta. Cammarano glissa su entrambi gli episodi, visto che la sua Leonora non ha motivo di rimpiangere la vita claustrale, mentre la raffigurazione di un Manrico tremante per via di un incubo avrebbe sminuito la sua statura d'eroe. Nel dramma segue quindi un episodio in cui don Guillén, fatto prigioniero in battaglia dai seguaci di Manrique e condotto nel castello, rinfaccia a Manrique di essere solo il figlio di una zingara e alla sorella di essersi data a un plebeo, in spregio alla legge dell'onore e ai voti presi; tutto questo episodio è stato omissso da Cammarano, insieme al personaggio intorno a cui gravita. Dopo un ulteriore scambio di assicurazioni d'amore tra Manrique e Leonor, che non cessa di amare il trovatore ora che ne conosce le umili origini (del resto la ragazza, per aver violato il voto monastico, non vive in una condizione meno 'irregolare' e disprezzabile del figlio di una gitana), una tromba annuncia l'inizio della battaglia; Manrique parte per salvare Azucena e sconfiggere definitivamente i nemici.

Gli eventi della quinta e ultima giornata del dramma di García Gutiérrez sono confluiti nel libretto del *Trovatore* in maniera semplificata ma sostanzialmente fedele. Leonor, in un magnifico monologo che ha dato origine all'aria «D'amor sull'ali rosee», ha deciso di salvare l'amato offrendosi al Conte e uccidendosi col veleno; nel frattempo si ode dalla torre il canto del trovatore, che dà addio alla vita e all'amata Leonor. Don Nuño ordina di far giustiziare il prigioniero e don Guillén giura di riservare la stessa sorte a Leonor, se tornerà a incontrarla:

Nada de su suerte sé
 pero encontrarla sabré
 úaunque la oculte el abismo.
 Entonces su torpe amor
 lavará con sangre impura.
 Sólo así el honor se cura,
 y es muy sagrado el honor.

[Non so nulla del suo destino; / però saprò trovarla / anche se la nasconde l'inferno. / E allora il suo turpe amore / dovrà lavare con il sangue impuro. / Solo così si soddisfa l'onore / ed è cosa assai sacra l'onore].

Leonor si presenta a don Nuño per offrirgli, in cambio della vita di Manrique, un «amor impío, / digno de vos y de mí!» («amore empio / degno di voi e di me!»), adducendo come garanzia che manterrà la parola il fatto di essere stata più volte spergiura in passato e che pertanto non avrà difficoltà a tradire la fede data a Manrique. Non vi è nulla di tutto ciò, com'è noto, nella Leonora verdiana, che non prova come la sorella spagnola quella sorta di ebbrezza della degradazione, né conosce una sensualità così prorompente, degna di una Tosca, che le consente di apparire tanto più seducente al suo aguzzino, quanto più sembra accettare il perverso codice morale di costui. La Leonora di Verdi cerca di *commuovere* il Conte offrendogli alla vista un fiume «di acerbe lagrime» e implorando più volte Dio come garante del suo giuramento; la Leonor di García Gutiérrez invece sa usare tutte le arti femminili per cercare di *sedurre* don Nuño, ben sapendo che a costui non interessa certo una fedele mogliettina, bensì una superba bellezza muliebre da carpire, umiliare e annientare.

La seconda parte dell'atto si svolge nella prigione ed è stata ricalcata fedelmente nel finale dell'opera. Ancora una volta Azucena ricorda l'immagine della madre in preda alle fiamme – Verdi coglierà tale spunto citando nuovamente in orchestra il tema di «Stride la vampa» –, e prima di addormentarsi assicura il figlio che usciranno vivi dalla prigione; le basterà dire una sola parola. Entra dunque Leonor, e dopo aver respinto le accuse di Manrique gli confessa che ha ingerito un veleno e che sta morendo, spegnendosi poi tra le sue braccia. L'arrivo del Conte, l'esecuzione di Manrique e il risveglio di Azucena, che grida a don Nuño di avere appena ucciso suo fratello, segnano la fine precipitosa del dramma.

Si capisce allora perché Verdi, che era perennemente alla ricerca di novità, di soggetti «originali e piccanti, dalla scelta dei quali dipende in buona parte l'esito»⁸, fosse così attratto da un drammone di cappa e spada come *El*

trovador di García Gutiérrez, e soprattutto dalla figura di Azucena. Nella lettera inviata a Cammarano il 2 gennaio 1851, la prima in cui Verdi fa menzione del dramma, egli scriveva al librettista:

L'argomento che deside[re]rei e che vi propongo si è *El Trovador* dramma spagnolo di Gutierrez. A me sembra bellissimo; immaginoso e con situazioni potenti. Io vorrei due donne: la principale la *Citana* carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell'opera: l'altra ne farei una comprimaria. Fate voi che siete quell'ometto che siete... ma fate presto⁹.

Dal punto di vista italiano infatti una figura come quella di Azucena costituiva un'assoluta novità. La zingara di García Gutiérrez, passionale e visionaria, combattuta tra amor materno e amor filiale, tra sete di vendetta e aspirazione a una vita idilliaca nei monti della Biscaglia, è infatti quanto mai lontana dagli stereotipi manierati della popolana del teatro italiano, e si avvicina piuttosto a quelle figure tragiche, tormentate da un dissidio interiore inconciliabile, dei drammi di Victor Hugo. Col suo infallibile fiuto teatrale Verdi aveva colto immediatamente l'originalità di Azucena, che pure nel dramma non è affatto il personaggio principale, come si dice nella lettera a Cammarano, ma che tuttavia, attraverso la sua sete di vendetta, rappresenta la chiave di volta di tutta l'architettura drammatica. Azucena, inoltre, è l'unico personaggio a subire una metamorfosi alla fine del dramma. Sebbene infatti anche l'altra protagonista femminile, Leonor, percorra un cammino che la conduce dalla purezza e nobiltà originale alla degradazione del suo ultimo colloquio con don Nuño, il suo estremo sacrificio per amore le ridona quell'aspetto angelico che sembrava essere scomparso al momento di infrangere il voto claustrale. Azucena, al contrario, che pure nel corso del dramma ha una condotta tutt'altro che lineare, ora amando Manrique, ora cercando di umiliare la sua ambizione sociale, di fronte alla morte – l'orribile morte sul rogo, che la perseguita come una maledizione – alla esecuzione del figlio decide di rivelare al Conte la verità, salvando così se non la propria, quanto meno la pelle di Manrique. Nel far ciò ella rinuncia alla missione vendicatrice affidatale dalla madre, e antepone le ragioni dei vivi a quelle dei morti, l'amor materno a quello filiale. Fu questo, insieme alla monacazione di Leonora e alla sua fuga dal convento, uno dei punti di maggior dissenso del compositore rispetto al programma inviatogli da Cammarano, come appare in due lettere dell'aprile del 1851:

La scena della Monacazione bisogna lasciarla (è cosa troppo originale perché io vi possa rinunciare) ed anzi bisogna cavarne tutto il partito, tutti gli effetti possibili. Se non volete che la Monaca fugga volontariamente, fate che il Trovatore (con molti seguaci) la rapisca svenuta¹⁰.

LA LEGGE DEL DESIDERIO (E DELL'ONORE)

Al suo venerato ed ottimo amico, l'ingrigo Avvocato

ANTONIO VANSELLI

L'EDITORE

TITO DI GIO. RICORDI

IL TROVATORE

Tramma in quattro parti di **Salvatore Cammarano**

POSTO IN MUSICA DAL MAESTRO

GIUSEPPE VERDI

Cavaliero della Legion d'Onore



Proprietà dell'Editore che si riserva il diritto della stampa di tutte le riduzioni, modificazioni e composizioni sopra quest'Opera. — Reg. all'Arch. dell'Univ. di Milano.

**I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIV. DI
TITO DI GIO. RICORDI**

Contrada degli Omicroni N. 1720 e sotto il portico a fianco dell'I. R. Teatro alla Scala.

VENEZIA, Ricordi e Jouband. — VENEZIA, C. Pozzi, che ne ha fatto regular deposito al Consiglio di Stato. — PARIGI, Escudier

Frontespizio dello spartito del *Trovatore* di Giuseppe Verdi, Edizioni Ricordi, Milano.



Marcelin (Émile Planat, 1825-1887), *Duo per campana e soprano*, caricatura di Erminia Frezzolini nel ruolo di Leonora nel *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Théâtre des Italiens di Parigi nel 1856. Immagine pubblicata nel periodico «L'illustration», 12 febbraio 1856.

Il punto cruciale era costituito tuttavia dalla scena finale, che nel 'programma' iniziale di Cammarano risultava stravolto nella sostanza dal fatto che Azucena era rappresentata in preda al delirio:

Carcere oscuro: una finestra con inferriata in un canto, porta nel fondo. Alfonso [nome con cui originariamente era stato indicato il trovatore] giace presso la finestra; Azucena è seco, ma ella è affatto demente: ora intuona la solita cantilena, or pronunzia tronche parole; pur volgesi ad Alfonso dicendogli - «Non temere, io ti salverò dalla morte...» - Feri brividi l'assalgono, cade spossata, un torbido sonno aggrava le sue palpebre, ma prima di addormentarsi ella dice - «Se viene il carnefice, destami... io ti salverò...»¹¹.

Le obiezioni di Verdi furono immediate:

È vero che la *Gitana fa intendere che Manrique non è suo figlio*, ma è una parola che le sfugge nel racconto e che la ritira sí presto che il Trovatore, lontano dal pensare cosa simile, non può credere sia quella una verità. La Gitana non salva sé e Manrique perché sua madre sul rogo le aveva gridato «Vendicami!». Altrove dice «*Il feroce fantasma le braccia verso me tendendo urlò: Vendicami!... E si lanciò fra le nubi nell'aria ripetendo Vendicami!...*» L'ultima parola del dramma è «*Sei vendicata*»¹².

Ho letto il vostro programma, e voi uomo di talento e di carattere tanto superiore non vi offenderete se io meschinissimo mi prendo la libertà di dirvi: che se questo soggetto non si può trattare per le nostre scene con tutta la novità e bizzarria del dramma spagnolo è meglio rinunziarvi. Parmi, o m'inganno, che diverse situazioni non abbiano la forza, e l'originalità di prima, e che soprattutto Azucena non conservi il suo carattere strano e nuovo: parmi che le due grandi passioni di questa donna *Amor filiale*, e *amor materno* non vi siano più in tutta la loro potenza. [Segue una descrizione di altri punti del 'programma' di Cammarano da modificare secondo Verdi, e uno schema dell'opera con l'articolazione in numeri musicali già assai prossimo a quello definitivo.] [...] Non fate Azucena demente. Abbattuta dalla fatica, dal dolore, dal terrore, dalla veglia, non può fare un discorso a seguito. I suoi sensi sono oppressi ma non è pazza. Bisogna conservare fino alla fine le due grandi passioni di questa donna: l'amor per *Manrique*, e la feroce sete di vendicare la madre. Morto Manrico il sentimento della vendetta diviene gigante, e dice con esaltazione... Sì, *Luci luci* [traduzione letterale dello spagnolo «luces», cioè «vantati»] *egli è tuo fratello... Stolto!... Sei vendicata o madre!*¹³.

Alla fine Verdi e Cammarano giunsero a una situazione intermedia, che è quella che conosciamo. Nel libretto dell'opera Azucena non ventila a Manrico la possibilità di salvare la pelle, bensì si limita a vagheggiare nel dormiveglia il ritorno col figlio a una vita felice tra i monti della Biscaglia; d'altro canto, la zingara non è raffigurata come una demente, tuttavia ella non tenta l'unica via che ha per salvare Manrico, rivelare cioè tutta la verità al Conte di Luna. Ciò carica il suo grido finale, «Sei vendicata, o madre!», di una violenza che

manca affatto nell'originale, sebbene il libretto segua con estrema fedeltà le ultime battute del dramma. Proprio perché il conflitto interiore di Azucena tra amor filiale e amor materno non si risolve neppure alla fine del dramma, come avviene invece in García Gutiérrez, la Azucena verdiana assume una linearità e una statura tragica ben maggiore del personaggio originale; una tragicità degna del miglior teatro di Hugo, che è poi la lente attraverso la quale Verdi aveva letto *El trovador*. Del resto, tutti i personaggi del *Trovatore* sono assai più lineari degli omologhi spagnoli, come si è già visto nel caso di Leonora, e come hanno sottolineato nel tempo un po' tutti i critici verdiani, considerando tale aspetto ora il pregio, ora il difetto principale dell'opera.

Vi erano dunque numerose ragioni perché Verdi fosse rimasto colpito dal dramma di García Gutiérrez, e perché il suo sguardo, nel suggerire gli inevitabili adattamenti del testo originale per ricavarne un libretto operistico, abbia saputo guardare più lontano di quello di Cammarano. Un'altra, forse non la principale, ma senz'altro una ragione importante dell'interesse di Verdi per García Gutiérrez, è che nel *Trovador* sono numerosissime le situazioni che si prestano ad essere trasformate in numeri musicali; alcune di queste sono i racconti, che nel dramma originale compaiono in grande abbondanza, ad esempio quello di Gimeno e di Leonor nella prima giornata, quello di Azucena nella terza (in realtà un doppio racconto), infine il racconto finale di Azucena nell'ultima scena, quando vengono rievocate per l'ennesima volta le fiamme del rogo. La prassi di raccontare nel corso della vicenda gli antefatti e le premesse drammatiche era una tecnica assai cara alla drammaturgia romantica francese e spagnola, ma era frequente anche nell'opera italiana. L'esempio più illustre si trova nella *Nina*, ossia *La pazza per amore* di Paisiello (1789), nella quale una ragazza innamorata perde il senno credendo che il suo amato sia stato ucciso in duello; in tutta l'opera ciascun personaggio racconta agli altri come è avvenuto quell'evento, e sembra quasi che da allora il tempo si sia fermato e che la pazzia di Nina costringa tutti a narrare e rinarrare il passato. Il ritorno dell'amato sbloccherà la situazione, farà rinsavire Nina e darà luogo al lieto fine. Nel *Trovador* accade qualcosa di simile: il tempo si è fermato nel momento in cui la madre di Azucena è stata condannata al rogo e la zingara ha cercato di vendicarla, uccidendo però per errore il proprio figlio. Tutto trae origine da quell'evento, e il nodo drammatico che si è creato allora non può essere sciolto fino a che la vendetta non si sarà compiuta realmente versando il sangue di un de Luna; gli altri eventi, persino l'amore tra Manrique e Leonor, sono marginali rispetto a questo nodo da sciogliere. Ciò spiega allora l'importanza dei racconti nel *Trovatore*, che riportano costantemente l'attenzione del pubblico a quell'antefatto, e per-

LA LEGGE DEL DESIDERIO (E DELL'ONORE)



Melchiorre Delfico (1825-1895), *Salvatore Cammarano*, caricatura pubblicata nel periodico «Musica e Musicisti», febbraio 1904, in un articolo dedicato al librettista del *Trovatore* di Giuseppe Verdi.



Marcelin (Émile Planat, 1825-1887), caricatura di Mario (nome d'arte di Giovanni Matteo de Candia) nel ruolo di Manrico nel *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Théâtre des Italiens di Parigi nel 1856. Immagine pubblicata nel periodico «L'Illustration», 12 febbraio 1856.

ché Verdi abbia voluto creare una costellazione di caratteri lineari, al centro della quale si trova Azucena. La vendetta di Azucena, consumata proprio nell'ultimo istante dell'opera, è l'unico fatto nuovo che può spezzare i vincoli che legano tutti i personaggi al passato e, per così dire, far tornare a scorrere il tempo; ma per ottenere ciò Azucena non deve essere né pazza, né può avere ripensamenti. Verdi, a differenza di Cammarano, l'aveva intuito sin dalla prima lettura del dramma di García Gutiérrez, e alla fine ottenne il libretto che desiderava, sul quale scrisse la musica immortale che tutti conosciamo, perfettamente coerente con la sua concezione drammatica iniziale. Se è noto che per Verdi lo stimolo iniziale al comporre veniva dall'individuazione della 'tinta' dell'opera, la lettura del dramma di García Gutiérrez e della corrispondenza che accompagnò la genesi del libretto ci offrono una testimonianza quanto mai esplicita e impressionante di come tale 'tinta' scaturisse in primo luogo da un'intuizione drammatica, nata a sua volta dalla lettura di un testo drammatico.



* Nato a Roma nel 1965, Marco Marica è dottore di ricerca in Musicologia e redattore dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma. Ha pubblicato articoli dedicati a Giuseppe Verdi, all'influenza dell'opéra-comique sul melodramma italiano del primo Ottocento e all'opera tedesca degli anni Venti del Novecento. Ha curato l'edizione dell'autografo del Notturno a tre voci «Guarda che bianca luna!» di Verdi ed è coautore del libro *Per amore di Verdi (1813-1901). Vita, immagini, ritratti* edito nel 2001 dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani e dalla Grafiche Step editrice di Parma per celebrare il centenario della morte del compositore. È stato inoltre titolare di una borsa di studio post-dottorato presso la Facoltà di Musicologia dell'Università di Pavia per svolgere ricerche sull'opera italiana della prima metà dell'Ottocento.

1 Il testo a cui si fa riferimento nelle pagine seguenti è quello dell'edizione originale: Antonio García Gutiérrez, *El trovador, / drama caballeresco / en cinco jor-*

nadas / en prosa y verso, Imprenta de Repullés, Madrid 1837. Alcuni anni più tardi García Gutiérrez compose una versione interamente in versi del suo dramma, *El trovador. / Drama en cinco jornadas en verso*, Impta. de S. Ocaña, Madrid 1851. A tutt'oggi non esiste una traduzione italiana del dramma di García Gutiérrez.

- 2 *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2001.
- 3 A Parigi inoltre alcuni editori ripubblicavano i drammi spagnoli in lingua originale, oppure ne vendevano le edizioni provenienti dalla Spagna. Secondo Carlo Matteo Mossa è probabilmente attraverso questo canale che Verdi venne a conoscenza del teatro di García Gutiérrez; cfr. Carlo Matteo Mossa, *La genesi del libretto del Trovatore*, in «Studi Verdiani», 8 (1992), pp. 52-103: 65. Nella biblioteca privata di Verdi nella villa di Sant'Agata è conservata infatti una *Galleria drammatica* di autori spagnoli in

- quattro volumi, acquistati quasi sicuramente a Parigi, in uno dei quali compare *El trovador*.
- 4 Oltre ai drammi *El trovador* e *Simón Bocanegra* di García Gutiérrez, da cui Francesco Maria Piave derivò il libretto del *Simon Boccanegra*, e al già citato *Don Álvaro o la fuerza del sino* del duca di Rivas (l'opera di Verdi, sempre su libretto di Piave, è del 1862, ma la prima idea di metterlo in musica risale al 1852), il compositore si era interessato anche a *El zapatero y el Rey* (1842) di José Zorilla, il maggior drammaturgo romantico spagnolo insieme a García Gutiérrez e Rivas. In due lettere del settembre 1857, pochi mesi dopo la prima del *Boccanegra*, Verdi cita inoltre la possibilità di scrivere un'opera su *El tesorero del rey D. Pedro*, cioè *El tesorero del rey*, un dramma scritto da García Gutiérrez insieme a Eduardo Asquerino nel 1850. Di questi drammi solo quello di Rivas era stato tradotto in italiano nel 1850 da Francesco Sanseverino.
 - 5 Mariano José de Larra, *Una primera representación*, in Id., *Obras completas*, Atlas, Madrid 1960; citato in *L'età moderna della letteratura spagnola. L'Ottocento*, a cura di Maria Grazia Profeti, La Nuova Italia - RCS Libri, Milano 2000, p. 67.
 - 6 Uno studio recente ha stabilito che oltre il 56% dei lavori teatrali rappresentati in Spagna nel ventennio 1830-1850 era costituito da traduzioni, in massima parte dal francese (*ibid.*, p. 64). Vale la pena di osservare che una situazione non molto dissimile si era verificata anche in Italia, dove infatti le numerose antologie teatrali pubblicate nella prima metà dell'Ottocento, specchio del repertorio rappresentato sulle scene della Penisola, sono costituite in grandissima parte da traduzioni di pièces francesi.
 - 7 Lettera del 4 aprile 1851, in *Carteggio Verdi-Cammarano* cit., pp. 188-189.
 - 8 Circa la mancanza di soggetti interessanti da mettere in musica, lettera a Piave del 26 luglio 1852 (Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 297).
 - 9 *Carteggio Verdi-Cammarano* cit., p. 180.
 - 10 Lettera del 4 aprile 1851, *ibid.*, pp. 188-189.
 - 11 «Programma» del *Trovatore* inviato da Cammarano a Verdi agli inizi di aprile del 1851, *ibid.*, pp. 183-187: 187.
 - 12 Lettera del 4 aprile 1851, *ibid.*, pp. 188-189: 188.
 - 13 Lettera del 9 aprile 1851, *ibid.*, pp. 189-191: 191.



Marcelin (Émile Planat, 1825-1887), caricatura di Mario (nome d'arte di Giovanni Matteo de Candia) nel ruolo di Manrico e di Erminia Frezzolini in quello di Leonora nel *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Théâtre des Italiens di Parigi nel 1856. Immagine pubblicata nel periodico «L'illustration», 12 febbraio 1856.

LE THÉÂTRE



AUJOURD'HUI
SAMEDI

REPRÉSENTATION DE
L'ENFANT TROUVÉ

OU
LA PRISE DE CASTELNAUDARY.
DRAME LYRIQUE EN CINQ ACTES, TRADUCTION
LIBRE (PAS DE GENE) MAIS D'UN AUTRE, DE CORIS
DE CAMBON, G. DUNE, C. MARINAI ET NADAR.
MISE EN SCÈNE DE ROYER COLLARD ET GUSTAVE WASSA

DISTRIBUTION

MORICAUD - JACOPO OFFENBACH | UN PAGE - LUIGI HALEVY.
 COMPTE SUR LA LUNE - AD. DECONCELI | UN MESSAGER - ALFREDO DELFRÉSNO.
 ABUS DE CHAINES - EM. CREMIOSO. | LE BOURREAU - EMUDO ABUTI.
 LAIDEAU NORD - ETTORE CREMIOSO. | I^{er} GENDARME - MORELLO STOPPI.
 LA CLOCHE - PAOLO BLANCHIERI. | II^{er} GENDARME - EMILIO JONASSO.
 SEIGNEURS ET INVITÉS - LEO DELIBESTINO. | STEFANO TRÉFUOGO J. DEL PRATO.
 RÉGISSEUR - M. M... | MACHINISTE - G. DORSO.
 SOUFFLEUR - CAROLO OCULI NARREYDIO.
 LE FORTE-PIANO SERA MENÉ PAR LE MAÎTRE BIZETTO.
 GRAND MAÎTRE DE LA CLASSE - LEONE BATTUCCI.
 L'ORCHESTRE, COMPOSÉ DE 1 MUSICIEN, SERA
 CONDUIT PAR LE MAÎTRE CEVAËRTE.
PENDANT LE BAL
 ON EXÉCUTERA
LA BASSE-COUR.

IL Y AURA UNE GRANDE
EXHIBITION DE LA
MANÈGE PAR LE
SIGNOR GARIATTO.

- | | | | |
|---------------------|-------------------|-------------------|----|
| 1 Jacques Offenbach | 10 Carl Blumstein | 19 Louis Defanis | 28 |
| 2 Adrien Dourcil | 11 Le Deltin | 20 Emudo Abuti | 29 |
| 3 Em. Cremoso | 12 J. Hoffm | 21 Morello Stoppi | 30 |
| 4 Paolo Blanchieri | 13 Léon Battucci | 22 Carlo Jovan | 31 |
| 5 Leo Delibestino | 14 | 23 | 32 |
| 6 | 15 | 24 | 33 |
| | 16 | 25 | 34 |
| | 17 | 26 | 35 |
| | 18 | 27 | 36 |

AFFICHE D'UNE REPRÉSENTATION DU « TROUVÉ » DE VERDI

DONNÉE, AU PRINTEMPS DE 1857, PAR JACQUES OFFENBACH, DANS SON APPARTEMENT DE LA RUE LAFFITTE

Manifesto di una rappresentazione del *Trovatore* di Giuseppe Verdi offerta da Jacques Offenbach nel suo appartamento in Rue Laffitte a Parigi nella primavera del 1857. Tavola satirica, 1857.

UN'OPERA FANTASTICA E LEGGENDARIA

di
Gilles de Van*

Il trovatore occupa un posto particolare nella produzione verdiana: composta negli anni della cosiddetta trilogia (*Rigoletto*, *La traviata*, *Il trovatore*), quest'opera è stata esaltata come la manifestazione più pura e più potente del genio melodico verdiano (si veda, per fare un esempio, il bel libro di Bruno Barilli); per altri critici, tesi a tracciare una progressione continua che va da *Oberto* per finire con *Falstaff*, *Il trovatore* segna un passo indietro rispetto a *Rigoletto* o alla *Traviata*, come se il musicista volesse fare una pausa nella sua evoluzione. Per quanto logica sia la ricerca di un filo d'Arianna che permetta di capire l'enorme capacità di cambiamento del compositore, non va mai dimenticato che Verdi era un pragmatico e che le sue scelte formali erano funzione della sua comprensione drammaturgica dell'opera che si preparava a musicare, e non di un qualche ossequio sia alla tradizione del melodramma, sia alla modernità.

L'opera non include una sinfonia e nemmeno un preludio ma semplicemente un attacco relativamente convenzionale: i tre colpi che segnano l'inizio di uno spettacolo teatrale, poi un temino a ventaglio. Il racconto che segue è invece fondamentale perché stabilisce il clima nel quale si svolge la storia; questo clima è fantastico perché incentrato sul personaggio della zingara (la madre di Azucena) che per Ferrando e i familiari del Conte non può essere che una strega, una fattucchiera capace di nefandi eccessi e degna del rogo; viene evocato l'armamentario del fantastico popolare: upupa, strige, civetta, presenza sovranaturale della strega che fa morire di paura un servo. Musicalmente, si noterà la predominanza della nota mi e delle tonalità di mi minore o maggiore, nota e tonalità che sono legati al personaggio di Azucena; si noterà anche il forte piglio ritmico acuito dalle crome (e non semiminime in una battuta a 3/4) seguite da semicrome puntate che scandiscono energicamente il testo, la mancanza di anacrusi e l'attacco sul primo tempo che dà qualcosa di brutale al canto di Ferrando, peraltro sottolineato da tutta l'orchestra; questi tratti musicali intendono naturalmente suggerire la rozzezza e la credulità dei personaggi, ma il tutto è temperato dalle indicazioni della partitura (con mistero, mezza voce, estremamente piano) che avvolgono di paura il clima fantastico del racconto. Tempera an-

che la scena il clima notturno abbastanza evidente nel contesto (i familiari stanno per addormentarsi e il racconto di Ferrando li tiene svegli) e che dà alla scena qualcosa di un incubo. Così, invece del solito coro iniziale, Verdi imbastisce un'atmosfera fortemente connotata che si proietta su tutta la storia che segue e mette in primo piano il personaggio che fin dall'inizio aveva affascinato il musicista, cioè Azucena.

Con la scena e cavatina di Leonora incontriamo un altro personaggio fondamentale del dramma, la nobile Leonora; bisogna insistere sulla totale estraneità di questi due personaggi evocati o presenti, estraneità musicalmente suggerita dalle distanze di tonalità: Azucena è evocata con le tonalità di mi maggiore o minore indi la minore, sottodominante di mi, mentre Leonora inizia con mi bemolle, la sua cavatina è in la bemolle minore e la cabaletta in la bemolle maggiore. Difficile esprimere più chiaramente che Azucena e Leonora appartengono a due mondi che s'ignorano. La scena che inizia il pezzo è tuttavia importante perché completa la tinta dell'opera aggiungendo un colore che è il cavalleresco: il racconto in cui Leonora narra come ha incontrato Manrico, un guerriero ignoto, «bruno le vesti ed il cimier», ha un sapore schiettamente scottiano; questa tonalità cavalleresca attraversa tutta l'opera e congiunta con il colore fantastico del racconto di Ferrando fissa chiaramente la tinta fantastico-legendaria dell'opera.

Stabilita un'atmosfera di soavità con arpeggi di flauto e clarinetto, inizia una stupenda scena e cavatina che ci presenta Leonora, e ci porta da un clima contemplativo al furore della passione. Dopo i primi quattro settenari che suggeriscono il chiaror di luna («Tacea la notte placida») il canto si anima con una progressione cromatica (che già si trova in una romanza del 1838, «In solitaria stanza») e sfocia in una superba frase ascendente a slanci fino al si bemolle acuto che esprime la foga passionale di Leonora. La seconda strofa è pressoché identica; il rapporto parole/musica è superiore per l'inizio nella prima strofa e per le ultime frasi nella seconda. Il quadro d'insieme è tuttavia perfetto: si passa dall'esteriorità di uno scenario lunare all'irruenza dell'amore di Leonora. La cabaletta che segue dopo un breve tempo di mezzo con l'intervento della confidente Ines è vivace, elegante e leggera; su un testo che è una generica affermazione di passione assoluta, la voce spumeggia con un brio piacevole ma che mal si adatta alla personalità drammatica di Leonora; sembra che Verdi, stanco della convenzione delle cabalette obbligatorie nell'aria, si sia sdoganato rendendole aeree e frizzanti.

L'episodio seguente (scena, romanza e terzetto) ha una duplice funzione: presentare i due ultimi personaggi principali e mettere in moto la meccani-

ca del dramma. Il ritratto del Conte di Luna, il baritono rivale, è appena abbozzato ma bastano poche frasi di recitativo per capire che Luna è in preda a una passione assoluta e feroce («l'amorosa fiamma / m'arde ogni fibra»). Celeberrima invece è la romanza di Manrico, il trovatore, che ricorda la romanza omonima di Giovanni Berchet: sarà la misura (3/8) tra popolare e danzante, o l'accompagnamento affidato semplicemente a un'arpa nelle quinte, o la linea melodica piuttosto orizzontale (nei limiti di una terza), fatto sta che il canto s'imprime immediatamente nella memoria come tante melodie del compositore. Manca al ritratto di Manrico, tra malinconico e passionale, la bravura cavalleresca che apparirà poco dopo. L'orchestra si rimette in moto appena Leonora corre nelle braccia... del Conte. Si è favorito sul significato psicanalitico di questo errore di persona; in realtà la notte e il gesto del Conte («si avvolge nel suo mantello») bastano a spiegare il malinteso che però fa chiaramente capire al Conte che il suo amore per l'eroina non è affatto corrisposto.

Il grido indignato di Manrico («infida!») segna l'avvio del tempo d'attacco del terzetto: su un temino saltellante che scivola verso una successione di pesanti accordi, i personaggi cominciano a sfidarsi; il Conte si butta allora in una furibonda cabaletta in re bemolle minore in cui esala il suo vendicativo furore, mentre nell'omonimo tono maggiore rispondono Manrico e Leonora con linee parallele che ribadiscono la loro passione (per Leonora) e per Manrico un identico furore bellico che chiude l'atto con una promessa di duello («Il duello» è il titolo dato alla prima parte).

Con «La gitana» faremo più ampia conoscenza con Azucena che ci è già stata presentata nell'Atto I ma dall'esterno e da personaggi ostili. L'atto comincia con uno sferzante coro di zingari: conta meno il testo che esalta la vita allegra degli zingari (vino e donne) che l'orchestrazione brillante e in qualche modo barbara: acciaccature ripetute ai legni e alle corde, battiti regolari di incudini sottolineati dagli ottoni (triangolo, cimbasso, ecc.); appena finito il trambusto degli zingari, si passa bruscamente a una misura in 3/8, alla tonalità di mi minore e alla nota d'attacco di si (dominante di mi) che un critico ha giustamente legata al personaggio di Azucena. Non può essere più chiaro il contrasto fra l'esteriorità degli zingari e l'interiorità di Azucena, contrasto del resto voluto da Verdi perché risaltasse con maggiore evidenza la gitana. La canzone di Azucena è il racconto di un fatto (fugacemente evocato da Ferrando) che è diventato per lei un incubo: la morte sul rogo di sua madre accusata di stregoneria. Per suggerire il rovello che questo trauma costituisce per la donna e l'opposizione tra Ferrando, semplice spettatore, e

Azucena, Verdi sfrutta una figura di semicrome e biscrome che imita perfettamente l'oscillazione di una vampa e traccia un canto poco mobile che riproduce l'ossessività del ricordo, con un accompagnamento molto semplice (solo corde piú clarinetto e fagotto quando interviene la folla); la forma è strofica come si addice a un racconto che oscilla tra visione traumatica e mondo fantastico; il rapporto tra parole e musica è calzante e il canto s'impenna con le parole che descrivono la feroce gioia della folla («urli di gioia» «grido feroce»). Finita la canzone ascoltata dagli zingari, Azucena mormora verso Manrico «Mi vendica», l'ordine o supplica che le viene dalla madre e forma la spina dorsale del personaggio. Molto opportunamente gli zingari lasciano la scena con una breve ripresa del coro iniziale.

La scena e il racconto che seguono dimostrano l'importanza che Verdi voleva attribuire alla scena del rogo che in realtà appartiene all'antefatto ma domina il seguito del dramma; Azucena e Manrico restano soli (un punto aspramente discusso fra Verdi e Cammarano: la prospettiva di Verdi è prevalsa e con essa l'intenzione del musicista di lasciare nello sfondo gli zingari e di mettere in primo piano Azucena); Manrico chiede chiarimenti sulla storia dell'ava e Azucena gli risponde con un racconto che è essenzialmente volto verso il supplizio dell'ava, dopo una brevissima informazione sulla condanna al rogo della gitana (condannata per aver stregato il figlio del conte); il contenuto del racconto è quasi identico a quello della canzone, tanto per ribadire la forza del trauma. La tonalità è la minore, sottodominante del precedente mi minore della canzone; una specie di acciaccatura affidata a violini e viole ribadisce la pulsione interiore del trauma mentre il solito lamento verdiano basato sul semitono è affidato a violini e un oboe ricorda la sofferenza della donna; emerge la richiesta di vendetta dell'ava (già presente nella canzone come mormorio per Manrico); dopo una strofa regolare, segue un episodio melodicamente legato al racconto ma liberamente trattato come parlante; sale la temperatura quando Azucena si appresta a sacrificare il figlio del conte; l'idea geniale di Verdi è di reintrodurre il tema della canzone ma *ppp*, ai soli violini e all'ottava della presentazione precedente, così da apparire come un'allucinazione che, dato il figuralismo della vampa, ripete il trauma del rogo; quest'ecó della canzone è necessario per capire che Azucena è invasata, sicché la fine del racconto in cui la donna racconta come ha bruciato suo figlio invece del figlio del conte, appoggiata a un gran disordine orchestrale, ultimo episodio della scena, sarà (difficilmente) spacciato come un momento di delirio dalla stessa Azucena affinché Manrico non capisca che non è il figlio della gitana. Sorvolando sulla scarsa verosi-



Camillo (Camillo Marietti, 1839-1920), Vittorio Emanuele e Venezia cantano il duetto dell'Atto III del *Trovatore* di Giuseppe Verdi. Caricatura pubblicata nel periodico «Il trovatore» nel 1866.

3483
LEONORA DI SIVIGLIA

E

RIOZ DI NAVARRA

DETTO

IL TROVATORE

DRAMMA IN 4 ATTI E 6 QUADRI

DI

GIUSEPPE GIANDOLINI, ARTISTA COMICO.

PERSONAGGI.

LEONORA dei MENDOZZA, dama- Don ALFONSO, capitano degli
gella della regina Isabella di arcieri e guarda corpo del
Spagna. conte.
MANRICO DE-RIOZ, trovatore ALVAREZ, soldato delle guardie
navarrese e cav. di ventura. Vallone sotto gli ordini di
MARITANA, giovane zingara. Alfonso.
INES, dama di compagnia di RUTZ, il zingaro delle monta-
LEONORA. gne.

Don FERNANDO, conte di Lunez,
d'Aragona, Grande di Spagna.

Soldati, zingari, guardie, un ministro di giustizia.

*Il soggetto di questo dramma, attinto dal libretto
dell'Opera del maestro cav. Verdi, è tolto da un lavo-
ro drammatico di Antonio Garcia Gutierrez.*

Epoca il secolo XV.

L'azione ha luogo nell'atto primo in Aragona — nel secon-
do alle falde di un monte nella Biscaglia — nel terzo so-
to Castellor e parte in Castellor, nel quarto nel palazzo
o nella Torre dell'Allaferia in Castellor.

Fior. Dramm. Ser. V, vol. I.

Frontespizio del dramma in quattro atti e sei quadri, *Leonora di Siviglia e Rioz di Navarra detto il Trovatore* di Giuseppe Giandolini, artista comico. Borroni e Scotti, Milano 1854 (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).

miglianza della scena, bisogna ammirare il crescendo dei due soli che rendono affascinante questo passo per ogni gran contralto o mezzosoprano. Il punto saliente della scena e duetto seguenti mette in evidenza il valore eroico di Manrico mentre la romanza dell'Atto I esaltava l'aspetto notturno, malinconico e passionale del trovatore. Dopo un breve recitativo in cui Azucena ribadisce la sua maternità contrariamente a quanto aveva detto poco prima, Manrico ricorda le circostanze (sia il duello dell'Atto I durante il quale ha risparmiato il suo rivale, sia la battaglia posteriore di Pelilla) nelle quali è stato ferito indi curato da sua madre. Il primo tempo del duetto (do maggiore, allegro) è un magnifico esempio di slancio eroico con la sua pulsione energicamente ascendente che poi ritorna al punto di partenza, analogo a un assalto di spada; la voce si fa più cupa quando Manrico evoca la misteriosa voce che gli impedisce di uccidere il suo rivale a terra; misteriosa per Manrico ma non per noi né per Azucena, che capisce come Manrico abbia scrupolo a trucidare suo fratello e come sorga un ostacolo per la sua sete di vendetta. Azucena incita quindi suo 'figlio' a mostrarsi meno pietoso nel caso di un nuovo scontro. Durante il tempo di mezzo, il fido messo Ruiz informa Manrico della decisione di Leonora, convinta della morte di Manrico, di prendere il velo, provocando la brusca partenza di Manrico; il secondo tempo del duetto (velocissimo, tra sol minore e maggiore) ci fa tornare alla misura in 3/8 familiare ad Azucena. La funzione di questo tempo è di farci tornare alla realtà dopo una parentesi narrativa: la madre vorrebbe impedire al figlio di partire perché ancor ferito, Manrico non sopporta il minimo intoppo al suo ritrovamento con Leonora. Il tempo è rapido, ma si noti l'espressione passionale di Azucena («No, soffrirlo non poss'io») con l'oscillazione di semitono che palesa la sofferenza della donna.

La terza scena comincia con un ritratto approfondito del Conte che finora abbiamo conosciuto solo di sfuggita: abbiamo capito che il Conte è fermamente deciso a strappare Leonora al convento ma il largo della sua aria in si bemolle maggiore ci scopre un amante teneramente appassionato col dolce arpeggio di un clarinetto e sottolineature di corde, fagotti e corni, colorature segnate dolce o dolcissimo; non manca lo sfoggio passionale («con espansione») su «Ah! l'amor, l'amore ond'ardo»; le numerose qualità di quest'aria spiegano che faccia parte dei grandi soli della voce baritonale. Ma il tocco della campana riconduce Luna alla realtà e al suo tentativo di rapimento. Il tempo di mezzo abbozza un episodio che si proseguirà nel finale secondo; il merletto di crome puntate e staccate è certo giustificato dal contesto: un rapimento illegittimo (si tratta di strappare una donna alla chiesa) e per giunta

notturmo sicché i seguaci del Conte devono procedere con cautela; difficile tuttavia non pensare che c'è un pizzico d'ironia nella scrittura di Verdi, come se il musicista prendesse una sua distanza rispetto a questo momento melodrammatico. Dopo una cabaletta strepitosa, con corni, tromba e cimbasso, che ripete rabbiosamente la volontà di Luna di rapire Leonora, il merletto riprende nel ritornello prima della ripresa e nella lunga coda dell'aria.

Perfettamente contrastante il coro a cappella e interno di religiose che fanno corteo a Leonora; magnifica e di un'eleganza mozartiana la combinazione delle voci femminili e di quelle di Ferrando, del Conte e dei suoi seguaci. Un accompagnamento solitamente funebre (due biscrome e una minima) annunzia Leonora; ma a questo punto, Verdi corre: appena Leonora ha detto due parole irrompe il Conte e subito dopo Manrico. Comincia allora il concertato finale in la bemolle maggiore: il tema principale è leggero e saltellante come si addice a una gioia improvvisa che non permette un discorso regolare; ma l'ultima frase sale dal mi bemolle (primo rigo) al si bemolle acuto con una stupenda forza trascinate che rende palese l'impeto passionale di Leonora; le risposte di Luna e di Manrico, inizialmente declamatorie, proseguono la loro sfida; il finale continua con tutti i personaggi, cori compresi, e basato sul tema saltellante che lancia il finale; ma l'azione deve continuare e con verdiana rapidità: arrivano i seguaci di Manrico che mettono i fidi del Conte nell'impossibilità di agire mentre Manrico fugge con Leonora; tocco di genio, Leonora riprende la sua grande frase passionale e così si conclude un finale travagliatissimo nella sua genesi ma magnifico nel suo risultato finale.

Il coro dei soldati del Conte, accampati intorno a Castellor che si apprestano a prendere d'assalto per cacciarne le truppe di Manrico, è bellico e popolare con una verve dovuta ai ritmi puntati; quest'introduzione della terza parte è parallela del coro degli zingari dell'Atto II ma meno barbaro. Non meno eccitato all'idea di prendere Castellor e di strappare Leonora a Manrico, il Conte è informato che i suoi soldati hanno catturato una zingara; condotta brutalmente davanti al Conte, è interrogata da lui e risponde vagamente ma non abbastanza per non insospettire Ferrando; il primo tempo del terzetto è in mi minore e maggiore e in 3/8, due caratteristiche del canto di Azucena; il canto della gitana è semplice e puro ma si noterà lo slancio passionale («Qual per esso provo amore») che ricorda una frase («e versi melanconici») della cavatina di Leonora: solo punto d'incontro di due personaggi che hanno in comune la passione per Manrico. Il passo è un misto di terzetto nel senso classico della parola e di parlante: misto logico perché Azucena si lamenta e canta la sua solitudine; mentre il Conte è tutto teso verso la scoperta dell'iden-

tità della gitana; Azucena finisce col tradirsi e il Conte viene a sapere che la gitana è la figlia della 'strega' responsabile della morte di suo fratello, e per giunta madre di Manrico il suo rivale. Onde un frenetico secondo tempo in fa maggiore che sovrappone il lamento di Azucena e la feroce sete di vendetta di Luna appoggiato da Ferrando e dai suoi seguaci.

Con la scena e aria seguente, ritroviamo Manrico e Leonora chiusi nella rocca di Castellor ma ben decisi a sposarsi: funebre imene come ce lo ricorda un temino di tre note legato alla morte (violoncelli e contrabbassi); ma prima, dobbiamo scoprire un Manrico tenero anche davanti al rischio di morte: quest'adagio è un bel esempio della soavità tenorile che appare da *Luisa Miller* in poi. Segue un delizioso 'contrappunto' dei due personaggi con accompagnamento di organo. Ma la felicità è breve: irrompe Ruiz per informare Manrico che dalle mura si vede il rogo preparato per Azucena. Manrico esplose con una fra le più celebri 'arie di forza' riservate a un tenore. Con un ritmo secco di polacca, un'energica formula melodico-ritmica di due battute (l'attacco di un tema sul primo tempo, senza anacrusi, è parte della tinta del *Trovatore* e dà un andamento più vigoroso e franco alla melodia), Manrico declama la sua volontà di salvare sua madre. La coda che segue la ripresa della cabaletta è accompagnata dai fidi di Manrico e termina con un vibrante do di petto che non figura nella partitura ma è stato accettato dal musicista. Il travolgente brio di «Di quella pira» è una splendida giustificazione della forma detta cabaletta e spiega il suo uso in vari contesti patriottici.

La mestizia del preludio affidato a clarinetti e fagotti ci fa capire che arriviamo allo scioglimento tragico della storia; lo speranzoso adagio in fa minore / la bemolle maggiore e la cabaletta in fa maggiore, meno interessante e comprensibilmente soppressa nella versione parigina, non riescono a occultare lo stupendo tempo di mezzo solitamente chiamato *Misere-re*, uno dei momenti più avvincenti della drammaturgia verdiana perché è una grandiosa meditazione sulla morte in cui la musica è più esplicita delle parole; appena risuona la campana dei morti, un coro di uomini a cappella che sono i condannati a morte (probabilmente i fidi di Manrico perché abbiamo già capito che Castellor è stata conquistata e Manrico e i suoi soldati imprigionati) rappresenta la rassegnazione religiosa davanti alla morte; poi l'orchestra completa riprende il classico ritmo funebre di tre note; l'effetto è magnifico perché la massa orchestrale contrasta con l'indicazione «pianissimo benché a piena orchestra»; il canto sincopato di Leonora emerge per indicare la paura della creatura davanti alla morte mentre poco dopo, con un semplice accompagnamento di arpa (come per

la romanza iniziale del trovatore), il tema di Manrico ci ricorda che il canto è una sfida alla morte. Questi tre elementi sono accostati indi sovrapposti. Meno interessante è la scena e duetto che segue: il Conte trionfa perché destina Azucena al rogo e Manrico alla scure; gli manca Leonora... che irrompe tutto d'un tratto. Si noterà che il duetto è il solo pezzo in forma tradizionale (gli altri sono accorciati in genere di una parte): un tempo d'attacco in cui Leonora supplica il Conte di risparmiare Manrico, indi un andante in la bemolle maggiore (la tonalità di Leonora) in cui la donna cerca ma invano d'impietosire il Conte con una bella linea ascendente che si scontra con la dura fissità di Luna, poi un tempo di mezzo in cui Leonora si risolve al sacrificio supremo (il matrimonio) in cambio della salvezza di Manrico (ma di nascosto sugge il veleno che porta con sé) e una cabaletta trionfante per Leonora che ha salvato il suo amante e per Luna che infine possiederà Leonora.

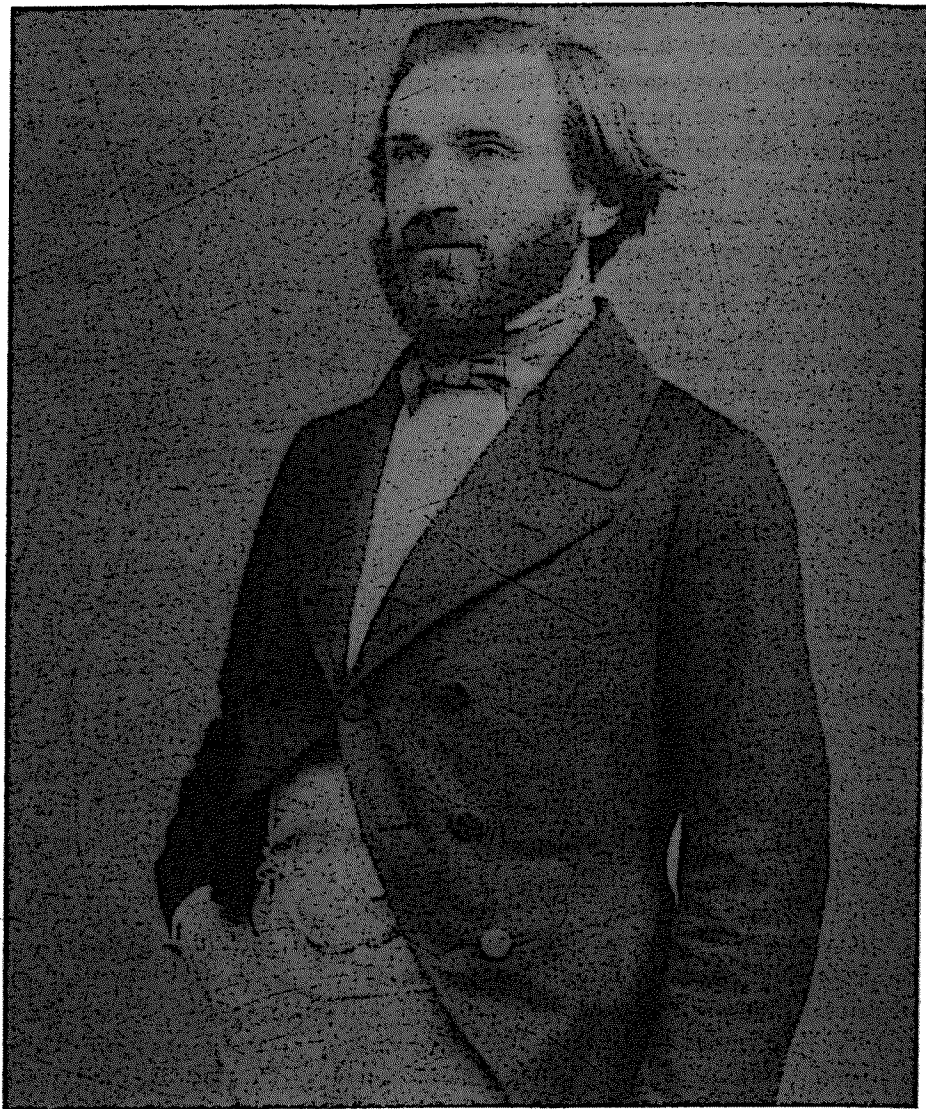
Con un preludio grave e austero, pianissimo ma a piena orchestra, ci troviamo nel carcere dove sono rinchiusi Azucena e Manrico; Azucena non riesce a dormire e sente aleggiare su di lei la morte (breve ricordo del motivo della morte); la minaccia del rogo evoca il rogo della madre (con il tema della vampa al flauto e clarinetto su tremolo di corde): è chiaro che Azucena è nello stato di un'allucinazione ma non di follia (Verdi l'aveva nettamente escluso); spossata dalle sue visioni e calmata da Manrico, Azucena ripensa a un mite passato che potrebbe ritornare mentre con infinita tenerezza Manrico la calma come se la cullasse; ritroviamo la misura in 3/8, tipica della gitana che qui ha l'andamento di una ninnananna, ultimo momento di dolcezza prima del dramma finale; infatti giunge frettolosa Leonora su un tema rapido e affine a un tempo d'attacco, ed incita Manrico a fuggire; nell'andante che segue, Manrico capisce a qual prezzo Leonora ha ottenuto la sua liberazione e sbotta in un magnifico grido disperato («Ha quest'infame l'amor venduto»); il duetto continua trasformandosi in terzetto con Azucena sempre persa nel suo sogno di monti. L'episodio è un po' artificioso ma necessario perché agisca il veleno che Leonora ha trangugiato; infatti la donna s'indebolisce e Manrico comincia a capire nell'andante in mi bemolle maggiore e minore che segue; ma capisce anche il Conte che entra allora; bello il canto finale di Leonora con una linea ascendente tipica di questo personaggio. Leonora muore e la fine è fulminea: Manrico è tratto «al ceppo», Azucena vede il supplizio e rivela a Luna che Manrico era suo fratello e poi cade (muore?), mentre il Conte è pietrificato da questa notizia.

Il trovatore è una delle grandi opere di Verdi: per quanto di una romantica stramberia, l'azione è condotta con precisione e estrema concisione. I quattro solisti ci offrono canti fra i più perfetti del canto verdiano e restano nelle nostre memorie quattro creature appassionate ma chiuse nella loro solitudine che solo nel sogno possono uscire dal loro travolgente desiderio.



* Gilles de Van è professore ordinario di Letteratura italiana e Storia dell'opera all'Università della Sorbonne Nouvelle (Paris III). Ha pubblicato *Verdi, un théâtre en musique*, Fayard, Paris 1992 (trad. it.: *Verdi, un teatro in musica*, La Nuova Italia, Firenze 1994, tradotto anche in inglese

presso la Chicago University Press) e di recente una piccola sintesi su *L'Opéra italien*, Presses Universitaires de France, Paris 2000. Ha scritto numerosi articoli sull'opera in varie riviste («Avant-Scène Opéra», «Opéra international», «Studi Verdiani», «Il Saggiatore Musicale»).



Giuseppe Verdi in un ritratto fotografico dei primi anni Cinquanta dell'Ottocento. Busseto, Biblioteca della Fondazione Cassa di Risparmio di Parma.

UN RITRATTO
a cura di
Laura Brucalassi

All'inizio dell'Ottocento il Ducato di Parma è territorio francese ma, in seguito al riassetto generale dell'Europa realizzato dal Congresso di Vienna, verrà annesso all'impero austriaco. In questo contesto si colloca la nascita di Giuseppe Verdi, avvenuta nel 1813 a Roncole, piccola frazione del comune di Busseto. Appartenente a una famiglia della piccola borghesia – il padre gestiva un'osteria e la madre era filatrice –, il piccolo Giuseppe incomincia prestissimo lo studio dell'organo, prima con don Baistrocchi, sacerdote e maestro del villaggio, poi con l'organista di Busseto. Qui Verdi entra in contatto con la persona che considererà sempre come un secondo padre: Antonio Barezzi, facoltoso mecenate della Società Filarmonica locale, disposto dapprima ad accogliere in casa propria il giovane talento, poi ad affrontare in prima persona ingenti spese una volta giunto il momento dell'iscrizione al Conservatorio e della permanenza a Milano. Verdi però ha già diciannove anni, è forestiero e la sua impostazione pianistica è imprecisa: la tanto sospirata ammissione non ha luogo. Comunque la fiducia di Barezzi non viene meno e grazie al suo sostegno finanziario gli studi possono proseguire privatamente, con Vincenzo Lavigna, maestro concertatore alla Scala, che raccomanda all'allievo l'analisi di partiture moderne e la frequentazione di spettacoli teatrali, rivelatesi particolarmente proficue dal punto di vista formativo.

Verdi comincia così a introdursi negli ambienti aristocratici milanesi, tuttavia non recide i legami con il paese natale, anzi vi si trasferisce per sposare Margherita Barezzi, dalla quale avrà due figli. Le sue ambizioni però restano rivolte a Milano e soprattutto alla Scala dove, nel 1839, viene rappresentata la sua prima opera, *Oberto conte di San Bonifacio*, con un successo tale da convincere l'impresario Merelli a richiedere una seconda opera, questa volta di soggetto buffo. La serenità di questi giorni però si interrompe bruscamente: la morte dei figli ancora in fasce e della moglie, unite all'inesorabile insuccesso di *Un giorno di regno* gettano Verdi in una disperazione tale da indurlo ad abbandonare la composizione. Solo la tenacia di Merelli riesce a farlo recedere dal suo proposito e lo convince a comporre *Nabuccodonosor* (1842), opera che dà inizio a una carriera folgorante ma anche estenuante: sono quelli che il compositore definirà «gli anni di galera», in cui le pressanti richieste dei maggiori teatri italiani

R. 4015/3

inv. 22382

R. 3843/2

LE
TROUVÈRE

(IL TROVATORE)

OPÉRA EN QUATRE ACTES

MUSIQUE DE

G. VERDI

TRADUCTION FRANÇAISE PAR **ÉMILIEN PACINI**

DIVERTISSEMENTS DE M. PETIPA

Décor de MM. DESPÉCHIN, CAMBON, THIERRY, NOLOT & ROBE

Représenté pour la première fois à Paris sur le théâtre
Impérial de l'Opéra, le 12 janvier 1857.

PARIS

MICHEL LÉVY FRÈRES, LIBRAIRES-ÉDITEURS

2 BIS, RUE VIENNE

1860

— Tous droits réservés —

Edizione francese del libretto di Salvatore Cammarano per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi. Traduzione francese di Émilien Pacini. Parigi, Michel Lévy Frères, collana «La bibliothèque dramatique: choix des pièces nouvelles jouées sur tous les théâtres de Paris», 1860 (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).

gli impongono una produzione febbrile ma al contempo gli permettono di consolidare il proprio successo, favorito dalla morte di Donizetti e dall'affievolirsi dell'attività di Mercadante. Appartengono a questa stagione *I Lombardi alla prima crociata* (1843) e *Giovanna d'Arco* (1845) per Milano, *I due Foscari* (1844) per Roma, *Alzira* (1845) per Napoli, *Ernani* (1844, prima collaborazione con Piave) e *Attila* (1846) per Venezia. La fama raggiunta consente a Verdi di imporre una svolta nei rapporti con editori, cantanti, librettisti, censura: la figura del compositore si emancipa da una condizione artigianale verso un'ottica professionale in cui comincia a delinearsi il concetto di diritto d'autore, legalmente sancito solo nella seconda metà del secolo.

Del 1847 è *Macbeth*, opera in cui, grazie all'incontro con il testo shakespeariano, vengono perfezionati gli strumenti espressivi e drammaturgici che renderanno possibile l'approfondita analisi della natura umana propria dei capolavori della maturità. Lo stesso anno, dopo aver conquistato le maggiori piazze italiane, Verdi realizza il sogno di affermarsi anche sul piano internazionale: l'opera *I masnadieri* viene rappresentata all'Her Majesty's Theatre di Londra e pochi mesi dopo approda sulle scene dell'Opéra di Parigi *Jérusalem* (adattamento in forma di grand-opéra dei *Lombardi*). Affascinato dalla vivacità culturale della capitale francese, Verdi vi risiede per un paio d'anni, durante i quali ha l'occasione di riallacciare con la soprano Giuseppina Strepponi (conosciuta ai tempi di *Nabucco*) una relazione che dall'intesa artistica sfocia ben presto in un legame destinato a durare tutta la vita.

I frutti dell'esperienza parigina si avvertono già nel linguaggio delle opere scritte in questo periodo: *Il corsaro* (Trieste, 1848) e *La battaglia di Legnano* (Roma, 1849), lavoro che attesta la piena adesione di Verdi agli ideali risorgimentali e concorre a fare di lui un simbolo delle tensioni verso la libertà e l'unità nazionale.

La società però sta cambiando e con essa il melodramma: all'euforia del '48 subentra una fase di delusione e al contempo i temi patriottici lasciano il posto all'indagine degli affetti privati. Dopo *Luisa Miller* (Napoli, 1849) e *Stiffelio* (Trieste, 1850) nascono *Rigoletto* (Venezia, 1851), *Il trovatore* (Roma, 1853, ultimo libretto di Cammarano) e *La traviata* (Venezia, 1853). Le opere della cosiddetta «trilogia popolare» segnano una svolta nella drammaturgia verdiana: l'approfondimento psicologico delle figure dei protagonisti assume rilievo e originalità particolari e il linguaggio musicale si rivela ormai capace di ricreare complesse situazioni drammatiche, anche facendo ricorso a schemi anticonvenzionali.

Frattanto Verdi è tornato in Italia, prima nella sua Busseto, poi nella villa acquistata a Sant'Agata per sottrarsi ai pettegolezzi dei paesani, scandalizzati

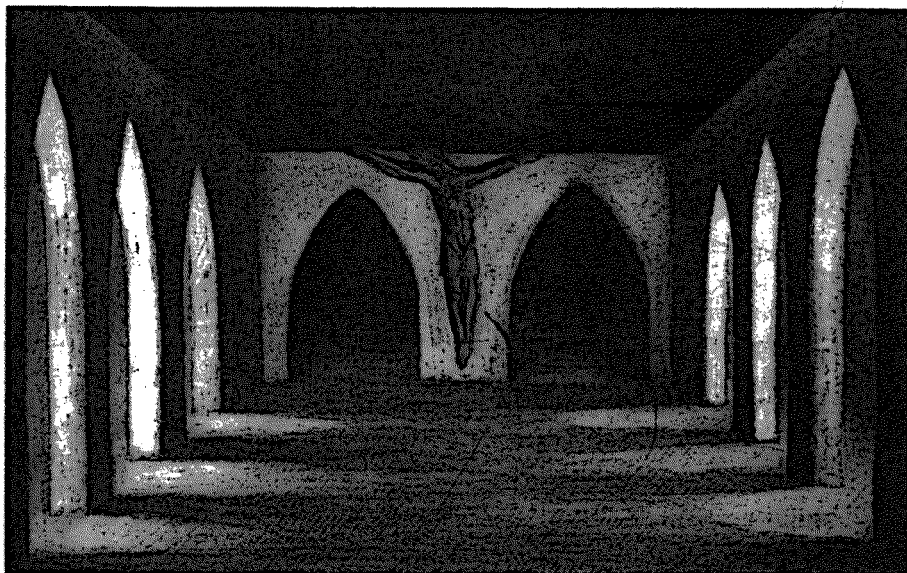
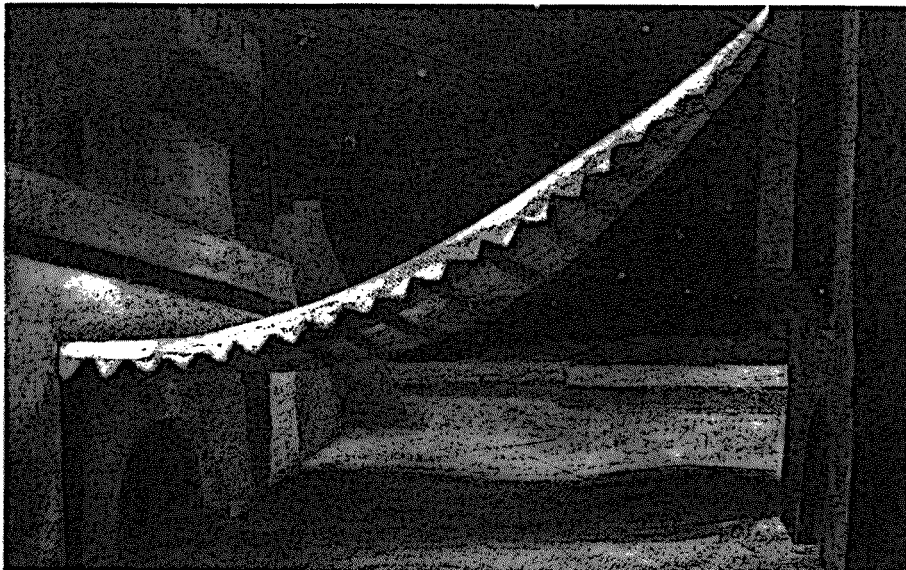
dall'unione non legalizzata con Giuseppina Strepponi e intenzionati a fargli pesare presunti crediti nei loro confronti.

L'esperienza acquisita porta progressivamente Verdi a farsi garante dell'opera a tutti i livelli, dalla genesi del libretto (che vuole breve ma incisivo) ai singoli aspetti della messa in scena. Inoltre interviene sempre più fermamente nella scelta di soggetti adeguati alle sue esigenze drammatiche, anche quando ciò significa scontrarsi con le diffidenze di impresari e censura. Proprio per ovviare ai veti della censura preunitaria, Verdi prepara il rifacimento di *Stiffelio*, presentato a Rimini (1857) con il titolo di *Aroldo* e allestisce a Roma *Un ballo in maschera* (1859) dopo essere stato costretto a ritirare dalle scene di Napoli le precedenti versioni (*Gustavo III*, *Una vendetta in domino* e *Adelia degli Adimari*). Tra il 1853 e il 1857 è di nuovo a Parigi, dove gode di un prestigio ancor più consolidato dall'allestimento all'Opéra di *Les Vêpres siciliennes* (1855), ma gli avvenimenti politici seguiti alla seconda Guerra d'Indipendenza lo riconducono in Italia. Eletto rappresentante di Borgo San Donnino (oggi Fidenza), Verdi siede nel primo parlamento italiano a Torino, spinto non tanto da personale ambizione, quanto per non deludere le richieste di Cavour, nei confronti del quale nutre una personale ammirazione.

In questa fase il ritmo produttivo rallenta in favore di una ricerca sempre più ampia e meditata; nascono *La forza del destino* (Pietroburgo, 1862), *Don Carlos* (Parigi, 1867) e *Aida* (Il Cairo, 1871) destinate ai grandi teatri stranieri, i soli a poter esaudire le richieste economiche di Verdi e assicurargli realizzazioni sceniche adeguate. L'anziano operista segue attentamente sia le prime affermazioni internazionali di Wagner sia la produzione strumentale europea ed è pronto ad accogliere stimoli fino allora estranei al melodramma italiano, come dimostrano il *Quartetto* (1873) e il *Requiem* (1874), scritto in memoria di Alessandro Manzoni. Negli ultimi anni Verdi troverà in Arrigo Boito, uno degli «scapigliati» che lo avevano più apertamente accusato di conservatorismo, un amico e un prezioso collaboratore, capace di soddisfare le sue più complesse esigenze spettacolari. L'intervento di Boito, avviato con il rifacimento del *Simon Boccanegra* (1881), fu determinante nella genesi delle ultime due opere, *Otello* (Milano, 1887) e *Falstaff* (Milano, 1893) che vedono il tanto sospirato ritorno a Shakespeare e il raggiungimento di un linguaggio musicale continuo, oltre la tradizionale distinzione tra aria e recitativo.

Abbandonato il teatro, Verdi compone ancora i *Quattro pezzi sacri* (1898) e si dedica soprattutto a progettare la Casa di riposo per musicisti di Milano, che amava definire la sua opera più bella. La sua morte, sopraggiunta nel gennaio 1901, è sentita come un lutto nazionale.

UN RITRATTO



Primo Conti (1900-1988), bozzetti per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al V Maggio Musicale Fiorentino nel 1939. Tempera, matita e carboncino su cartone. Firenze, Archivio Storico Teatro Comunale - Maggio Musicale Fiorentino (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).



Ritratto di Carlo Baucardé (1825-1883), interprete di Manrico nella prima rappresentazione assoluta del *Trovatore* di Giuseppe Verdi al Teatro Apollo di Roma il 19 gennaio 1853.

RITORNO DAL PASSATO

a cura di

Valeria Pregliasco e Giorgio Rampone

IL LIUTO E LO SPADONE

CARLO BAUCARDÉ E «IL TROVATORE»

Vuole la tradizione, avallata dal diretto interessato ma rigorosamente priva di riscontri documentari, che nel 1873 il giovane Tamagno emergesse dalle fila dei comprimari gratificando la partecina di Nearco in *Poliuto* con una sfolgorante puntatura fuori ordinanza. Vuole un'altra tradizione, anch'essa non confermata dalle fonti cronachistiche coeve, che a Carlo Baucardé si debba l'invenzione dell'*oteco*, il celeberrimo – e a torto mitizzato – «do della pira» entrato nella storia dell'interpretazione e della ricezione del *Trovatore*¹.

Fra le due prodezze tenorili corrono circa vent'anni e una fondamentale differenza. Sono entrambe arbitrarie, ma mentre la bravata di Tamagno si esaurisce in se stessa e trova una motivazione solo nel carattere guascone del gagliardo giovanotto, la trovata di Baucardé si spiega e si giustifica con la prassi esecutiva del tempo, che non prevedeva la ripetizione *sic et simpliciter* del «da capo» di una cabaletta. Ridotto ai minimi termini storici, quello dell'*oteco* è dunque un falso problema, che tuttavia ha finito con il generarne di veri: la scriteriata inclinazione del pubblico a identificare nella fatidica chiusa dell'Atto III il momento *clou* di Manrico, gli abbassamenti di tono per rendere più agevole l'impresa, l'inaffidabilità della puntatura anche in assenza di daccapo, l'alterazione della vera natura del personaggio. Ché, come ha scritto il compianto Rodolfo Celletti,

la lunga tradizione del do di petto nella «pira» ha svisato i tratti di Manrico per la deplorabile usanza di affidare la parte a tenori urlatori soltanto perché avevano il do o il si naturale. Manrico non è parte da urlatore, perché molti passi richiedono morbidezza, mezzevoci, legato ineccepibile, lirismo. Dunque, sopprimendo l'*oteco* si può restituire a Manrico il suo vero volto e ascoltare qualcosa di molto diverso e di molto più pregevole di quanto di solito udiamo².

E in effetti quello di Baucardé, a prescindere dalla famigerata puntatura (e dai do acuti al termine del brano), non era davvero il tipico Manrico «armato di spadone e privo di liuto» stigmatizzato da Lauri Volpi³, tenore al quale certo non difettavano gli zolfanelli per infiammare l'uditorio, ma che sapeva essere interprete sagace e consapevole, lirico o eroico all'occorrenza. Che sagacia e consapevolezza guidassero anche Baucardé è tuttavia alquanto opinabi-

le. Felicità d'intuito e spontaneità comunicativa ne rendevano il canto «caldo sempre ed espressivo, animato da felici ardimenti, ricco di accenti pieni di vita, irresistibili e che, come una corrente elettrica, mettevano in comunicazione la sua anima, coll'anima dei suoi ascoltatori»⁴, ma quella di Baucardé rimase un'«arte tutta d'istinto che improvvisamente gli suggeriva l'accento e l'espressione della frase musicale facendogli ottenere effetti poderosi»⁵.

Nato nel 1826⁶, Baucardé aveva esordito come baritono nel 1845 e come tenore nel 1847, per poi trovarsi proiettato, a soli 22 anni e senza un'adeguata preparazione tecnica, in un teatro di primaria importanza come il San Carlo. Qui, fattosi ammirare «per la dolcezza e la grazia»⁷ nei *Lombardi alla prima Crociata*, fu obbligato a prendere parte alla 'prima' postuma di *Poliuto*: «ci dispiace che l'impresa abbia costretto il sig. Bouccardé [*sic*] a fare una parte che non voleva fare, e specialmente a togliere la sua grande aria [*«Fu macchiato l'onor mio!»* nell'Atto II, *n.d.r.*] che costituisce il predominio della parte di Poliuto su tutto lo spartito», si lesse all'indomani della *première* donizettiana. «Bouccardé è un tenore di grazia, perciò dove v'ha canto di grazia egli lo dice bene e con voce melodiosa e simpatica. Nel canto di forza egli non riempie il bisogno della musica e del teatro»⁸.

Nel novembre 1855, in occasione della prima edizione bolognese della *Traviata*, il «leggiadro spositore dei teneri canti»⁹ se la cavò molto bene nel duetto dell'Atto I e nell'aria del II, e addirittura «fanatizzò», come si diceva all'epoca, «per la dolcezza colla quale esprime le note 'Parigi, o cara, noi lasceremo'»¹⁰. In dicembre tuttavia il suo Alfredo fu surclassato da quello di un altro tenore fiorentino, Emilio Pancani. «Se nelle cose di grazia poco gli resta da invidiare a Baucardé», scrisse il critico de «L'Arpa»¹¹, «egli lo vanta di lunga mano in quelle di forza, le quali abbondano in questo spartito»; ma in quella circostanza Pancani si rivelò superiore al concittadino suo illustre anche per «l'altra non meno pregevole [qualità] di tutto il buon volere, di tutto lo zelo nella esecuzione della parte sua. Ed a questa egli deve singolarmente quel deciso vantaggio sull'emulo che l'ha preceduto, ond'è stato coronato il suo successo»¹².

Questo difetto, dal quale Baucardé non seppe mai liberarsi, era già stato messo in luce anni addietro. Nel 1849, quando si era trattato di assegnare la parte di Rodolfo in *Luisa Miller*, Cammarano, pur senza contestarne le qualità artistiche, aveva sollevato dubbi sulla professionalità del tenore fiorentino, scarsamente disciplinato, non animato da soverchia buona volontà e negligente nello studio¹³. Nel 1855, a proposito della prima parigina del *Trovatore*, sarà Verdi stesso a fornire uno sgradevole ritratto del suo primo



Rosina Penco (1823-1894), interprete di Leonora nella prima rappresentazione assoluta del *Trovatore* di Giuseppe Verdi al Teatro Apollo di Roma il 19 gennaio 1853.



Tu lo prediligevi, lo benavi,
Questo fior te ne ornavi!
O mio diletto Armando!

(Opera in due Atto di Verdi.)

A D'EMILIA GOGGI

Interprete al Teatro Tré de Barcellona.
Suo direttore.

Emilia Goggi (1817-1857), interprete di Azucena nella prima rappresentazione assoluta del *Trovatore* di Giuseppe Verdi al Teatro Apollo di Roma il 19 gennaio 1853. Qui è ritratta come interprete di *Le due rivali* di Saverio Mercadante.

Manrico:
torto. Se
co, e ad
maggior
piccoli
pogeo
campo
cezione
Baucar
tenore
niana
menti
no su
sibile
zia
stri
font
dot
no
pe
co
ch
N
o
l

«è malcontento e bestemmia contro il pubblico parigino, ed ha Egli è venuto qui in cattivo stato di voce non è colpa del pubblico di ciò egli avrebbe avuto più gran successo, se cantasse con impegno, se fosse più composto in scena, e se non facesse tanti dispetti indegni di un artista»¹⁴. Ma nel 1852-1853 Baucardé, all'inizio della sua breve carriera e fresco reduce da ripetute affermazioni in Verdi, dava sufficienti garanzie di essere quel «tenore senza eccezioni»¹⁵ che Verdi sapeva essere necessario per impersonare Manrico. Baucardé era dunque un tenore romantico di grazia, «vale a dire quel tipo di tenore che, lasciandosi alle spalle il canto fiorito espressivo d'ascendenza rossiniana, si esprimeva in uno stile aristocratico, dove l'esaltazione dei sentimenti si univa ad una dolcezza»¹⁶. Le testimonianze coeve concordano su alcune caratteristiche della voce di Baucardé – soave, melodiosa, flessuosa, toccante – e sulle emozioni che essa suscitava negli ascoltatori: «deliziosi» e «incanto» sono fra i termini ricorrenti, insieme alle «lagrime» che i suoi cantanti erano lieti di spargere copiose nei momenti di maggior pathos. Le testimonianze concordano altresì sulla sua capacità d'impiegare la «mezza voce» fino all'ultimo grado dell'eccellenza¹⁷ e di effondersi in modulazioni fascinate e smorzature suggestive. A tutto ciò aggiungeva – quand'era in vena e con un istinto, ma non senza esiti efficaci – slancio vocale e incisività d'accento, sicché il suo Edgardo di Ravenswood era commovente *à la* Moriani in «Tu mi donerai Dio» e «metteva i brividi»¹⁸ *à la* Fraschini nella «maledizione». Non stupisce quindi che Baucardé emergesse nel *Trovatore*, opera che conduce la voce del tenore alla «singolare pateticità [...] data dall'incontro della melodia larga, nostalgica e 'portata', con il fraseggio sillabico in zona acuta (vedi il «Miserere», Atto IV) e avvertibile «anche nell'impennata passionale (vedere la grande frase all'inizio del terzetto dell'ultimo atto, una delle più verdiane mai scritte per un tenore) e persino nelle esplosioni di gelosia»¹⁹. Non a caso, proprio l'Atto IV rappresentava il momento dell'apoteosi per Baucardé, che «fanatizzava» non solo nell'affettuoso duetto con Azucena e nella bruciante invettiva «Ha quest'infame l'amor venduto», ma anche – e soprattutto – nel «Miserere». Le cronache segnalano diligentemente gli altri punti in cui il Nostro raccoglieva messi di applausi: la romanza dell'Atto I (a Torino «cantata con modi di tutta squisitezza»²⁰), l'aria del III, per la quale sovente si ricorreva all'aggettivo «sublime», e, com'è ovvio, la fatidica cabaletta. Pare tuttavia che il culmine del successo si registrasse in occasione della «prece, pezzo grandioso e imponente»²¹ ovvero «soave e passionatissimo»²², spesso e volentieri

bissato a furor di popolo, nel quale Baucardé si rivelava «sommo, inarrivabile»²³, nonostante cantasse dietro le quinte e dovesse condividere il brano con la prima donna e il coro. Anche a Parigi, nel 1854, per quanto non fosse in buone condizioni, «al quarto atto sbalordí; fu ripetuto il miserere»²⁴. Il Manrico di Baucardé, insomma, non era un muscoloso atleta della voce, né un circense dell'acuto, uso a tramortire gli astanti a suon di sfolgoranti effetti acustici. Le incursioni arbitrarie nella zona alta del pentagramma non gli erano certo estranee – eventuale *oteco* a parte, esistono testimonianze in merito a proposito dell'osannatissimo *Miserere* – ma le sue prerogative di maggior *appeal* erano altre: «slancio e soavità sono singolarissimi pregi in lui»²⁵, si rilevò a Bologna nel 1854, e, come scrisse Cesare Bordiga nel 1853 sul settimanale fiorentino «Il buon gusto», «l'espressione che dà alle sue parole è straordinaria: egli ha la potenza di far fremere, di fare entusiasmare l'uditorio».

A Torino Baucardé, che soprattutto nei *Puritani* aveva già messo in luce «le doti della bellissima sua voce e del suo nobile porgere»²⁶, fu particolarmente apprezzato proprio per l'eloquenza di fraseggio conferita a Manrico:

L'esecuzione non può essere meglio interpretata per parte degli artisti e specialmente del signor Baucardé, il quale si trova in tutta la pienezza de' suoi mezzi e che al merito, già noto, di una voce freschissima e limpidissima, aggiunge ora quello dell'espressione, con cui colorisce il suo canto, e di cui forse difettava altra volta²⁷.

Il Manrico di Baucardé destò profonda e duratura impressione nei torinesi. Nel 1856 il sommo Fraschini «trasse all'entusiasmo nella sua aria di cui cantò squisitamente l'andante e tuonò la cabaletta con energia straordinaria», ma «alquanto freddo parve nell'ultimo atto», vero banco di prova per quanti intendessero misurarsi con il ricordo «del piú sublime Manrico che dar si possa»²⁸. Due anni piú tardi Baucardé, ormai entrato nella rapida fase crepuscolare della breve sua carriera, portò ancora una volta *Il trovatore* a Torino: non al Regio, bensí sulle meno nobili tavole del Vittorio Emanuele, dove vecchie glorie piú o meno in disarmo affiancavano giovani promesse in ascesa²⁹. Le cronache riferiscono di un tenore impaurito e affaticato, ma ancora capace di suscitare scampoli di antichi entusiasmi in un pubblico e una critica non immemori, ma comunque immuni da timori e reticenze reverenziali:

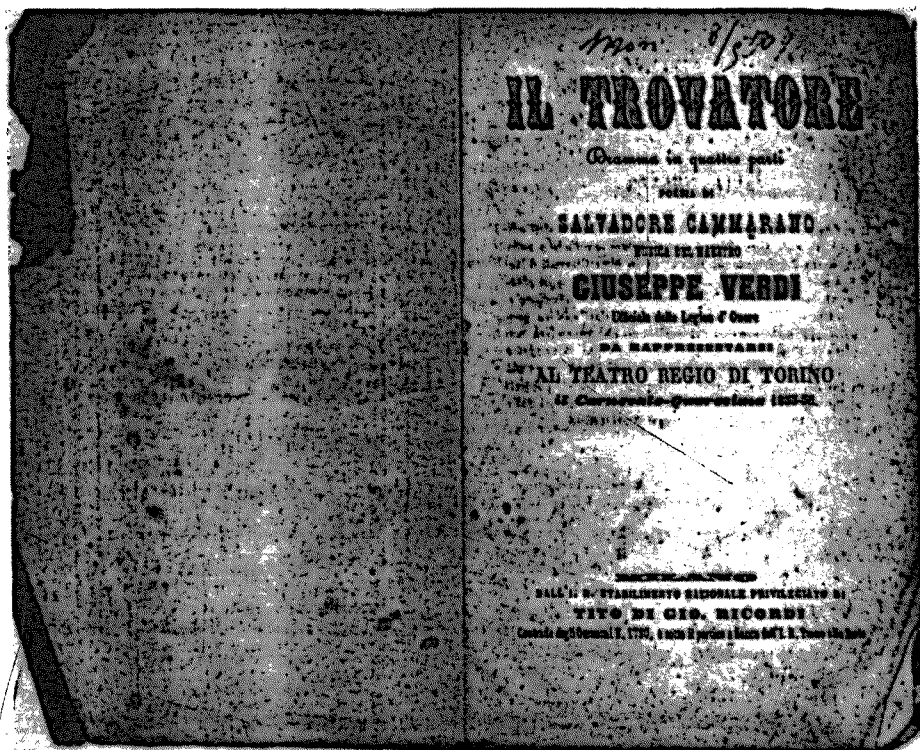
Eccoci all'aria di Manrico, a questo pezzo che fu già il cavallo di battaglia di Baucardé [...]. Fino a questo punto, alla prima rappresentazione Baucardé era rimasto sotto il dominio della paura, a questo luogo ei si svegliò e tornò lui. Cantò con una suavità rara l'adagio, in cui

sono frasi che nessuno sa interpretare meglio di lui, e quando pareva che non avrebbe durato alla fatica, eccolo lanciare con indicibile energia questa ardente cabaletta, *Di quella pira*, divenuta ormai popolare, che scoppia dal suo petto come una fiamma repressa. A questo pezzo irruppe il torrente degli applausi e calato il sipario dovette piú volte ritornare al proscenio a ricevere le frenetiche dimostrazioni dell'esultazione generale. Baucardé cantò con una mirabile dolcezza il suo addio a Leonora, questo canto del cigno sí suave e sí doloroso, facendo sul finire un sí bemolle acuto sí bello e sí limpido che il pubblico scoppiò in applausi fragorosi, volendo rivederlo piú volte con la Fricci, che in questa scena fu degna veramente di ogni encomio come cantante e come attrice³⁰.

Se si supera la cortina fumogena dei battimani, la cronaca torinese restituisce l'immagine dell'anziano reduce che quasi inaspettatamente, e con sollievo degli astanti, riesce a piazzare la stoccata vincente. In realtà Baucardé stava per compiere trentadue anni, ma la sua organizzazione vocale ne denunciava molti di piú: nel giro di poco tempo si dovrà arrendere, e, deposto il liuto e rinfoderato lo spadone di Manrico, entrerà definitivamente nel mito.

Valeria Pregliasco

Sono grata a Thomas G. Kaufman (Baltimora, MD) e a Giorgio Rampone per aver fornito materiali e dati utili alla compilazione di questo saggio.



Frontespizio del libretto del *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Torino nella stagione di Carnevale 1855-1856.

LE PRIME RAPPRESENTAZIONI DEL «TROVATORE»

NEL MONDO: *Roma, Teatro Apollo, 19 gennaio 1853*

Il Conte di Luna	Giovanni Guicciardi
Leonora	Rosina Penco
Azucena	Emilia Goggi
Manrico	Carlo Baucardé
Ferrando	Arcangelo Balderi
Ines	Francesca Quadri
Ruiz	Giuseppe Bazzoli
Un vecchio zingaro	Raffaele Marconi
Un messo	Luigi Fani
Primo violino e direttore d'orchestra	Emilio Angelini

A TORINO: *Teatro Regio, 11 marzo 1854*

Il Conte di Luna	Gaetano Fiori
Leonora	Carolina Alaimo
Azucena	Emilia Goggi
Manrico	Carlo Baucardé
Ferrando	Giovanni Francesco Angelini
Ines	Adelaide Giannini Bramanti
Ruiz	N.N.
Un vecchio zingaro	N.N.
Un messo	N.N.
Primo violino e direttore d'orchestra	Giuseppe Ghebart



- 1 Baucardé piazzò sul «te» del primo «O teco» (Parte III, Scena VI) il famosissimo do acuto. L'«O teco» divenne così nei discorsi dei melomani l'«oteco». Un'altra tradizione verbale attribuisce l'introduzione della puntatura e la risoluzione della cabaletta in acuto a Enrico Tamberlik, notoriamente avvezzo a inerpiciarsi «di petto» nelle zone di massima estensione tenorile.
- 2 Rodolfo Celletti, *Memorie d'un ascoltatore. Cronache musicali vere e immaginarie*. Cronache musicali, Milano 1985, p. 170.
- 3 Giacomo Lauri Volpi, *L'equivoco*. Edizioni Corbaccio, Milano 1938, p. 286.
- 4 G. A. Biaggi, «Gazzetta dei Teatri», n. 7, 23 marzo 1883.
- 5 Gino Monaldi, *Cantanti celebri del secolo XIX*, Nuova Antologia, Roma s.a. [1906], p. 112.
- 6 Per uno studio sulla figura di Baucardé si veda Giovanni Vitali, *Tanti affetti. Lirica a Firenze tra Settecento e Novecento*, Lo Gisma Editore, Firenze 2001, pp. 17-38.
- 7 «La Nazione», 4 dicembre 1848, in Analisa Bini e Jeremy Commons (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti nella stampa coeva*, Skira, Milano 1997, p. 1346.
- 8 «L'Omnibus», 2 dicembre 1848, in Bini e Commons (a cura di), *Le prime rappresentazioni delle opere di Donizetti* cit., p. 1345.
- 9 «Gazzetta di Bologna», 23 novembre 1855, in Luigi Verdi (a cura di), *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna (1843-1901)*, LIM, Lucca 2001, p. 85.
- 10 «Teatri Arti e Letteratura», 29 novembre 1855, *ibid.*, p. 86.
- 11 «L'Arpa», 7 dicembre 1855, *ibid.*, pp. 90-91.
- 12 *ibid.*, p. 90.
- 13 Cfr. lettera di Salvatore Cammarano a Giuseppe Verdi (17 ottobre 1849), in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2001, p. 162.
- 14 Lettera di Giuseppe Verdi a Agostino Marchesi e Mauro Corticelli, 9 febbraio 1855, in *Verdi. Lettere inedite*, raccolte e ordinate da G. Morazzoni, Mondadori, Milano 1929, p. 37. La prima rappresentazione parigina del *Trovatore* era avvenuta al Théâtre des Italiens il 23 dicembre 1854.
- 15 Lettera di Giuseppe Verdi a Antonio Gallo, settembre 1851, in *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, a cura della Commissione Esecutiva per le Onoranze a Giuseppe Verdi, Milano 1913, p. 124.
- 16 Giancarlo Landini e Marco Gilardone, *Dal labbro il canto. Il linguaggio vocale delle opere di Verdi*, Omega Edizioni, Torino 2001, p. 63.
- 17 Biaggi, «Gazzetta dei Teatri» cit.
- 18 Monaldi, *Cantanti celebri del secolo XIX* cit., p. 112.
- 19 Rodolfo Celletti, *La vocalità* in AA.VV., *Storia dell'opera*, ideata da Guglielmo Barblan e diretta da Alberto Basso, UTET, Torino 1977, volume III, tomo I, p. 223.
- 20 «Gazzetta Piemontese», 17 marzo 1854.
- 21 «Teatri Arti e Letteratura», 5 novembre 1855, in Verdi (a cura di), *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna* cit., p. 79.
- 22 «Teatri Arti e Letteratura», 22 giugno 1854, *ibid.*, p. 65.
- 23 «Teatri Arti e Letteratura», 5 novembre 1855, *ibid.*, p. 79.
- 24 Lettera di Emanuele Muzio a Girolamo Cerri, in Franco Abbiati, *Verdi, Ricordi*, Milano 1959, vol. II, p. 285.

- 25 «Teatri Arti e Letteratura», 22 giugno 1854, in Verdi (a cura di), *Le opere di Giuseppe Verdi a Bologna* cit., p. 65.
- 26 «Gazzetta Piemontese», 21 gennaio 1852. Baucardé aveva esordito al Regio il 25 dicembre 1851 in *Camoëns*, «dramma lirico» dell'oscuro Gualtiero Sanelli. Nel corso di quella stagione cantò *I puritani* (20 gennaio 1852), *Rigoletto* (17 febbraio) e *Il pirata* (9 marzo); il 22 marzo prese parte a uno «spettacolo straordinario» a beneficio della Cassa di soccorso degli Artisti e delle Allieve della Scuola di Ballo, durante il quale fra l'altro si esibì nel terzetto del *Guglielmo Tell* e nel duetto della *Linda di Chamounix*. Nel marzo 1854, ancora al Regio, Baucardé partecipò alla prima rappresentazione torinese del *Trovatore* (11 marzo) e, a partire dal giorno 26, a tre esecuzioni dello *Stabat Mater* rossiniano organizzate a beneficio della Società Piofilarmonica di Torino. Baucardé si presentò per l'ultima volta in città nel 1858, al Teatro Vittorio Emanuele, per il prediletto *Trovatore* (14 aprile) e *I Lombardi alla prima Crociata* (22 maggio).
- 27 «Gazzetta Piemontese», 17 marzo 1854.
- 28 «Il trovatore», anno II, n. 52, 26 gennaio 1856.
- 29 Tali erano l'Azucena e la Leonora che affiancarono Baucardé in quell'aprile 1858, rispettivamente la torinese Barbara Marchisio e la diciottenne e poco più che esordiente Antonia Frietsche detta Fricci, futura grande interprete verdiana.
- 30 «Il trovatore», anno V, n. 31, 17 aprile 1858. È possibile che questa puntatura, per quanto meno elettrizzante dell'oteco, abbia conosciuto una discreta fortuna nella prassi esecutiva ottocentesca. Se ne trova testimonianza fonografica nel «Miserere» inciso da Bernardo De Muro nel 1917 (oggi disponibile in Cd nella collana *Il mito dell'opera* pubblicata da Bongiovanni, BG 1028/29/30-2), quando cioè l'arbitrio in questione poteva ancora essere percepito più come sopravvivenza di una tradizione che come bizzarrìa estemporanea.



«Ah, sì, ben mio!», Manrico e Leonora nella prima edizione londinese del *Trovatore* di Giuseppe Verdi al Royal Opera House Covent Garden nel maggio 1855. Interpreti Enrico Tamberlik e Jenny Ney. Litografia di Brandard, 1855.

Tav. I



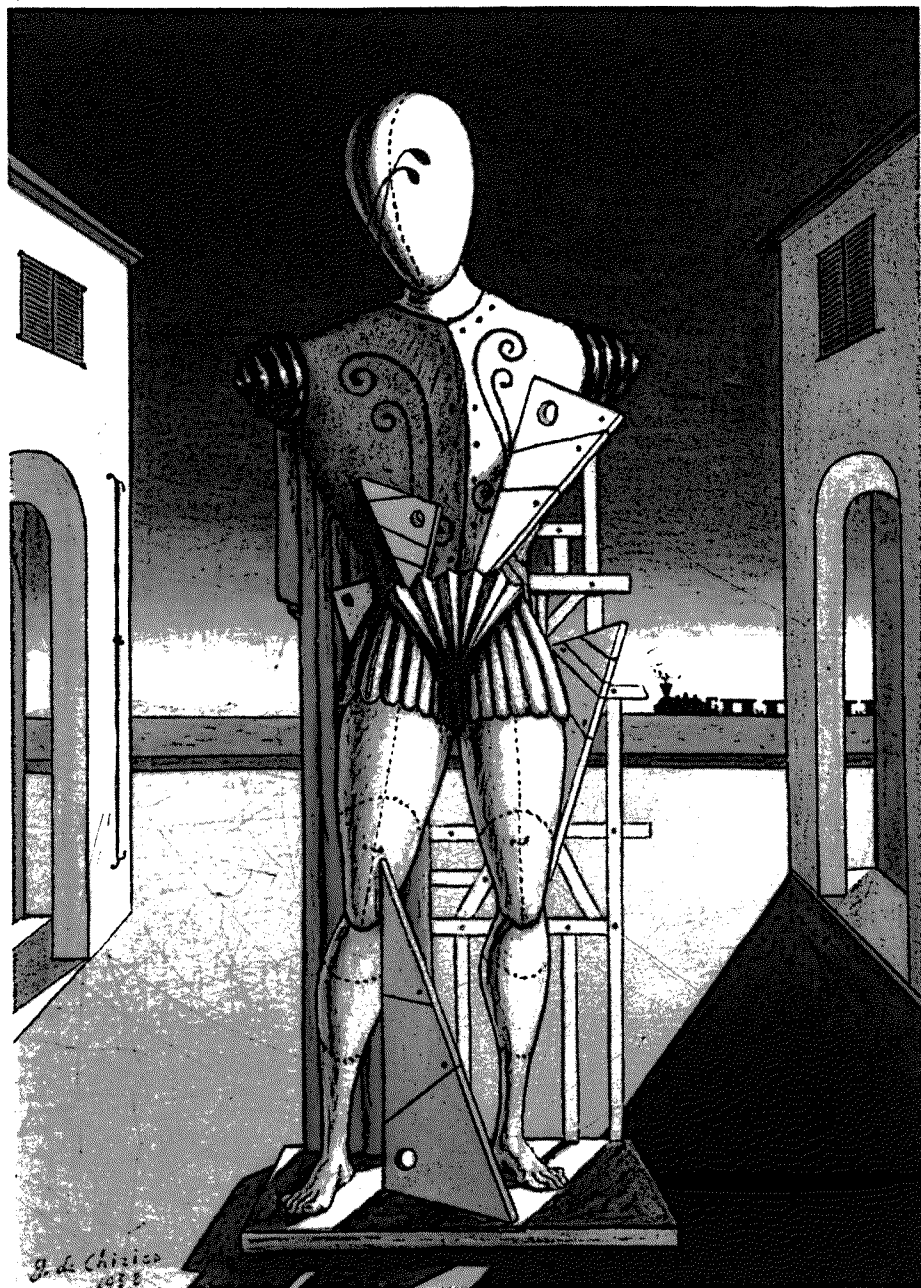
Dama e trovatore. Miniature del codice Manesse, Zurigo, inizi del secolo XIV. Biblioteca Universitaria di Heidelberg.



Anonimo lombardo, *Dame, cavalieri e un trovatore*. Disegno, 1830 circa. Roma, Archivio fotografico Carlo Virgilio.



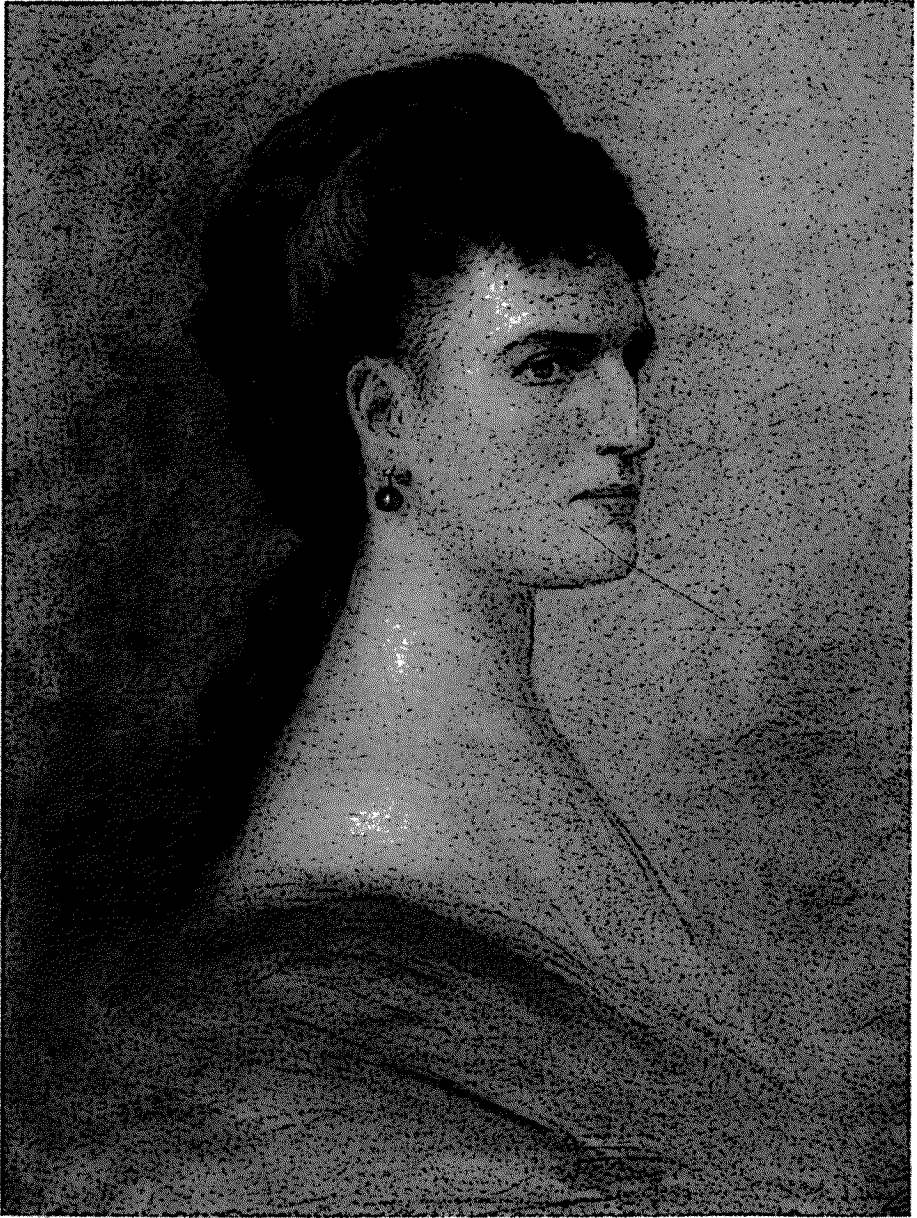
Federico Faruffini (1833-1869). *L'amore del poeta. Cunizza e Sordello*. Affresco, 1864. Milano, Pinacoteca di Brera.



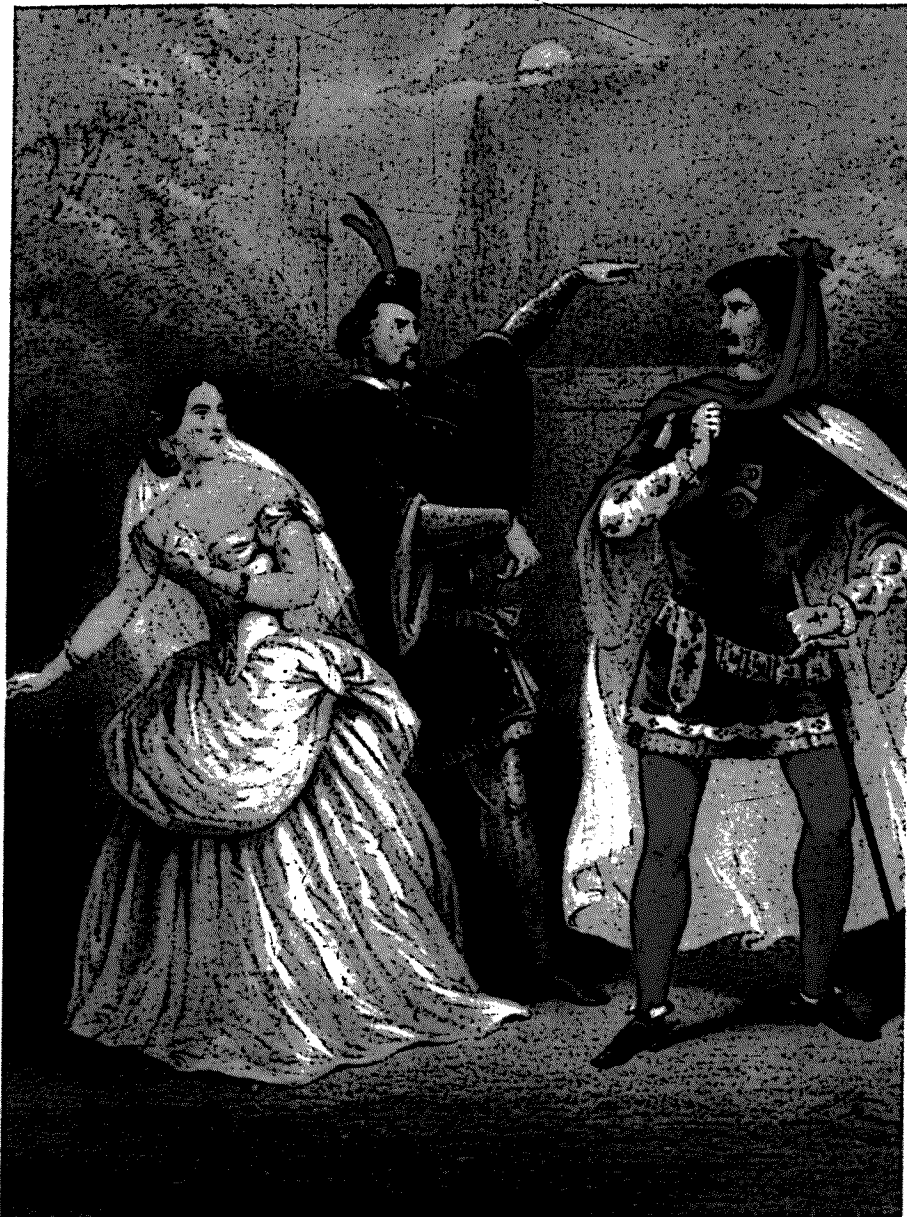
Giorgio De Chirico (1888-1978). *Trovatore*. Olio su tela, 1938. Roma, Fondazione Giorgio e Isa De Chirico.



Autore anonimo, *Ritratto di Salvatore Cammarano*, librettista del *Trovatore* di Giuseppe Verdi. Alla morte di Cammarano (1801-1852), il libretto, incompiuto, fu completato da Leone Emanuele Bardare.



Gaetano Gariboldi, *Ritratto di Teresa Stolz*, interprete di Leonora nel *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro alla Scala di Milano nel 1856. Milano, Museo teatrale alla Scala.



Jenny Ney (Leonora), Enrico Tamberlik (Manrico) e Francesco Graziani (Conte di Luna), interpreti della prima rappresentazione londinese del *Trovatore* di Giuseppe Verdi al Royal Opera House Covent Garden, maggio 1855. Litografia d'epoca.



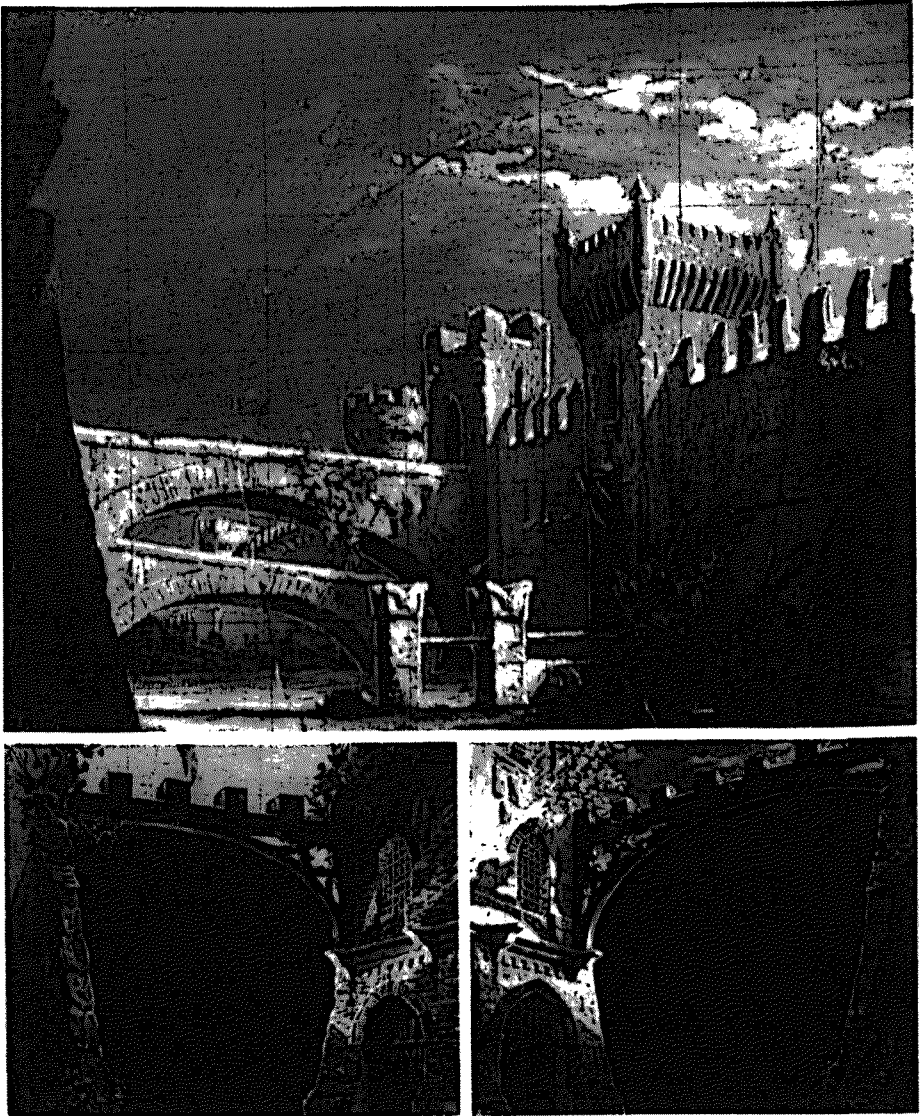
Alessandro Prampolini (1823-1865), *Giardino nel palazzo dell'Aliaferia*, bozzetto per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi in prima rappresentazione assoluta al Teatro Apollo di Roma, il 19 gennaio 1853. Olio su cartoncino. Roma, collezione privata.

Romolo Liverani (1809-1872), *Un'ala del palazzo dell'Aliaferia*, bozzetto per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Comunale di Faenza nel 1853. Disegno acquerellato. Faenza, Biblioteca Comunale.



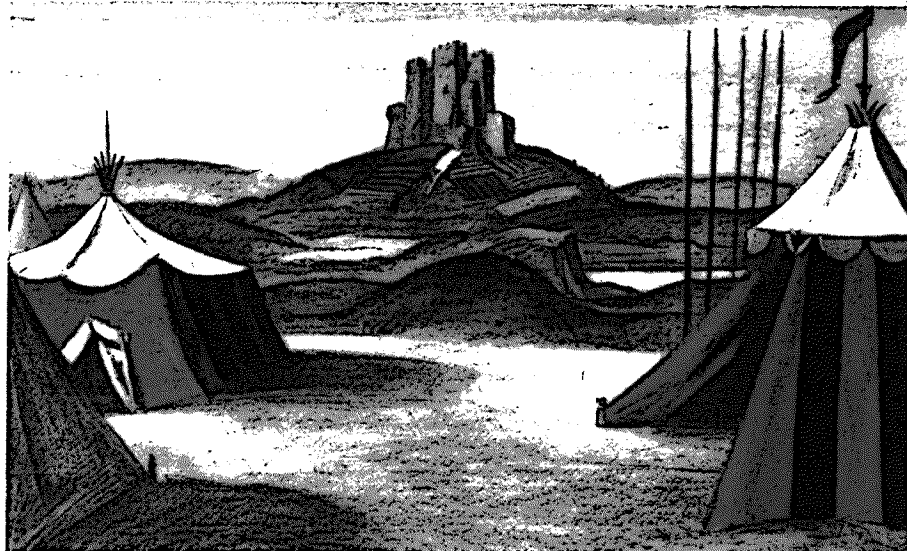
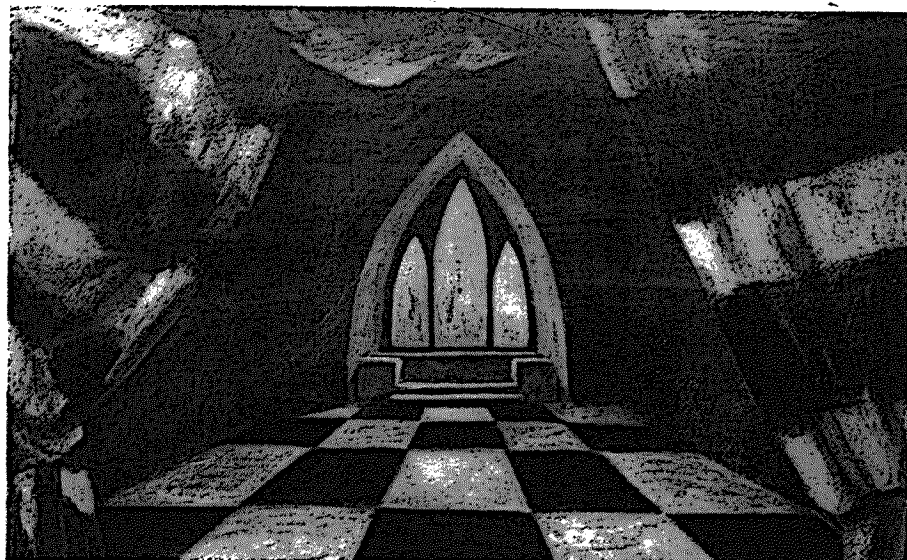
Giuseppe Bertola (1804-1873), *Il diruto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia e Chiostro di un cenobio in vicinanza di Castellor*, bozzetti per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro La Fenice di Venezia nella stagione di Carnevale 1853-1854. Disegni acquerellati. Venezia, Museo Correr.

Tav. X



Alfonso Goldini (attivo nella seconda metà dell'Ottocento), *Un'ala del palazzo dell'Aliaferia*, bozzetti per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi. Teatrino composto da un fondale e due principali. Torino, Museo Civico.

Tav. XI



Primo Conti (1900-1988), bozzetti per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al V Maggio Musicale Fiorentino nel 1939. Tempera, matita e carboncino su cartone. Firenze, Archivio Storico Teatro Comunale - Maggio Musicale Fiorentino (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).



Alfredo Edel (1856-1912), figurini di Manrico e Azucena per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro alla Scala di Milano nel 1883. Disegno acquerellato. Milano, Archivio storico Ricordi.

Nicola Benois (1901-1988), *Soldati sotto le mura di Castellor*, bozzetto per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro alla Scala di Milano nella stagione 1963-1964. Regia di Luchino Visconti, direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni. Tempera su cartoncino (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).



Figurine Liebig con scene dal *Trovatore* di Giuseppe Verdi. In alto: Atto I, Scena III, Voce interna: «... È sola speme un cor al trovator!», Conte di Luna: «Oh detti! Oh gelosia!... Ella scende». In basso: Atto II, Scena I, Azucena: «Stride la vampa! Giunge la vittima ... grido feroce di morte levasi...». Torino, collezione Gianni Legger.

Tav. XIV



FILM D'ARTE ITALIANA LE TROUVÈRE



Scène extraite de "IL TROVATORE"
Pièce de M. ANTONIO GARCIA GUTIERREZ



INTERPRETATA:

SIGNORE

FRANCESCA BERTINI

ELEONORE

GEMMA FARINA

AZUCENA

SIGNORI

ACHILLE VITTI

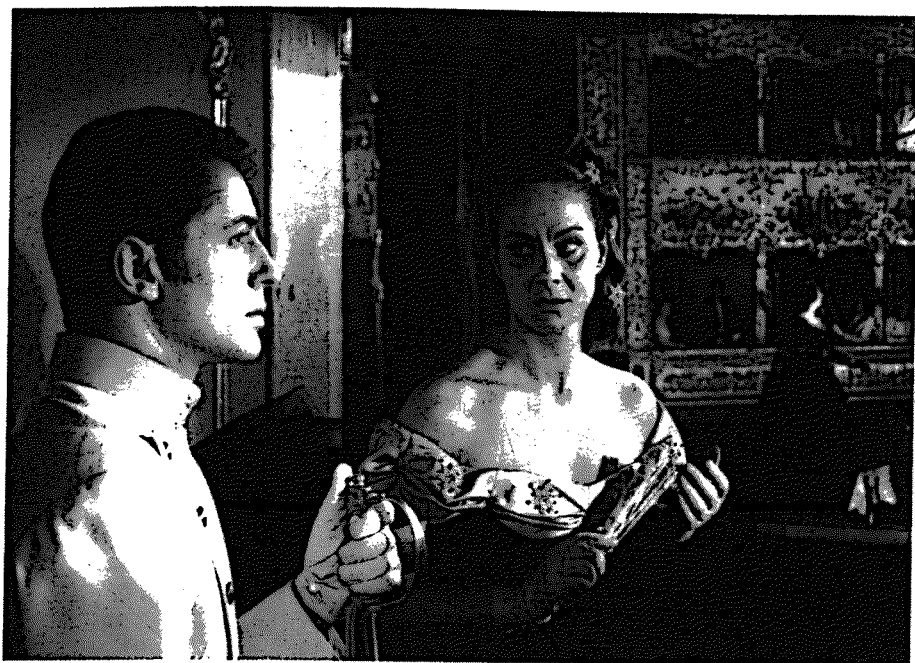
COMTE DE LUNA

ALBERTO VESTRI

LE TROUVÈRE

SÉRIE D'ART PATHÉ FRÈRES

Manifesto del film *Le Trouvère* (1910, Film d'Arte Italiana, Roma/S.A. Pathé Frères, Parigi), regia di Louis Gasnier, dal dramma *El trovador* di Antonio García Gutiérrez e dall'opera *Il trovatore* di Giuseppe Verdi. Immagine tratta dal volume *Manifesti del cinema muto* © Regione Piemonte - Assessorato alla Cultura, Museo Nazionale del Cinema (Biblioteca M. Gromo).



Un'immagine dal film *Senso* di Luchino Visconti, con Alida Valli, Farley Granger, Rina Morelli, Sergio Fantoni, 1954. I due protagonisti assistono alla rappresentazione del *Trovatore* al Teatro La Fenice di Venezia, nel 1866.

Tav. XVI



Foto di scena del *Trovatore* di Giuseppe Verdi, allestimento del Teatro dell'Opera di Roma ripreso dal Teatro Regio di Torino, stagione 2004-2005. Regia di Alberto Fassini, scene di Mauro Carosi, costumi di Odette Nicoletti.

LIBRI E DISCHI
a cura di
Elisabetta Fava

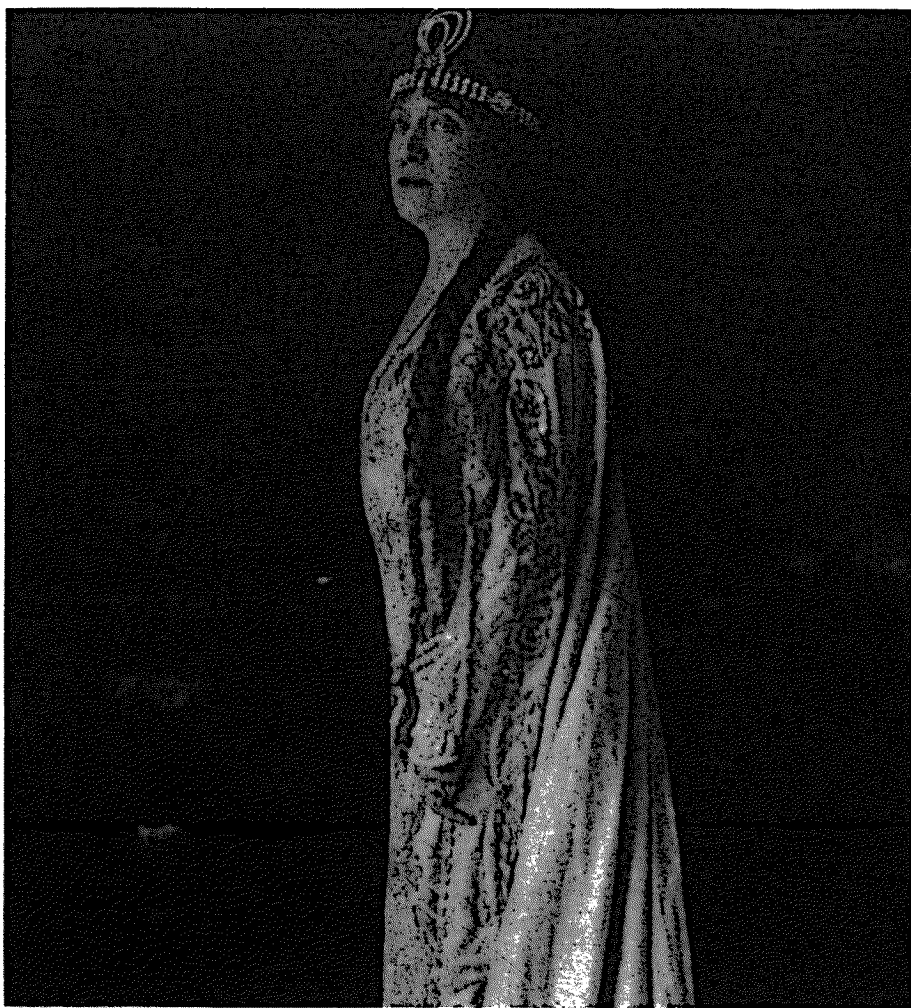
Tutti noi abbiamo in mente almeno uno spicchiolino di rappresentazione del *Trovatore* grazie a una scena celebre nella storia del cinema: quella del film *Senso*, tratto da una novella di Camillo Boito a cui l'estro di Luchino Visconti aggiunse un esordio sfavillante fra gli ori della Fenice, quando il do «della pira» dà il segnale a una vera inondazione di volantini, che dagli spalti del loggione sommergono austriaci e collaborazionisti della sottostante platea. La popolarità del *Trovatore* era rovente non meno della pira; tuttavia, come spesso accade, non produsse sul versante critico un'abbondanza proporzionata all'affetto nutrito per l'opera: benché già nel 1904 si segnali un saggio specifico del letterato e librettista Salvatore Di Giacomo (*Musicisti e librettisti. Salvatore Cammarano, il libretto del «Trovatore» e Giuseppe Verdi*, in «Musica e musicisti», Milano, Ricordi, LIX/2, 14 febbraio 1904, pp. 81-92). D'altra parte nel 1928 anche Pirandello usa il teatro verdiano come intelaiatura della novella *Leonora, addio!*, salomonicamente accogliendovi le due Leonore del *Trovatore* e della *Forza del destino*, elette a simboli di un mondo poetico che rende sopportabile l'angustia reale della vita borghese offrendo l'appiglio di un'evasione immaginaria. Bruno Barilli aveva inteso bene: «dinanzi a quest'opera impareggiabile i commentatori rimangono sconcertati e senza compenso» (*Il paese del melodramma*, Einaudi, Torino 1985); e trovava che proprio nel *Trovatore* Verdi avesse raggiunto «con una immediatezza tutta meridionale il culmine più eccelso della bellezza». La narrativa ha captato questa verità con fiuto rabdomantico. Come simbolo del melodramma italiano, da contrapporre con paesana sicumera alle stramberie del tedescaccio «Uogner», il *Trovatore* viene evocato ancora in anni recenti da Andrea Camilleri in un romanzo che fin dal titolo s'annuncia imbevuto d'opera lirica, *Il birraio di Preston* (Sellerio, Palermo 1995, p. 22). E anche in un poliziesco sanguinolento e disperato come *La Position du tireur couché* di Jean-Patrick Manchette il momento del «Miserere», con la tenerezza struggente di Leonora interpretata da Leontyne Price, è scelto come emblema di un'utopia perduta, per rendere ancora più sconsolato il presente della narrazione (1982, trad. it. Einaudi 1997 col titolo *Posizione di tiro*).

Se la produzione monografica non è sterminata, ciò che è disponibile risulta però molto utile e di sicuro ausilio: in primo luogo segnaliamo – saltando immediatamente a date recenti – la pubblicazione del *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)* da parte dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani (Parma 2001): questo è uno strumento indispensabile per gli studiosi, ma anche un viatico prezioso per l'appassionato, su cui seguire la genesi del libretto e il lento delinearsi della drammaturgia e della psicologia definitive: ne anticipiamo qualche tratto. Il 2 gennaio 1851 Verdi lancia a Cammarano, reduce dal boccone amaro del progetto abortito per *Re Lear*, la proposta di una collaborazione su «*El Trovador* dramma spagnuolo di Gutiérrez. A me sembra bellissimo: immaginoso e con situazioni potenti. Io vorrei due donne: la principale la *Gitana* carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell'opera; l'altra ne farei una comprimaria» (da Busseto il 2 gennaio 1851, *Carteggio*, p. 180). Segue un lungo silenzio e missive impazienti di Verdi, che ricorda come gli impresari non tollerino attese; ma Cammarano zitto zitto stava lavorando e già ai primi di aprile spedisce il 'programma' completo dell'opera *in fieri*, come a dire trama particolareggiata e descrizione di ambienti. Verdi incamera, controlla e prima che si avvii la stesura poetica preferisce chiarire alcune cose: «È vero che la *Gitana* fa intendere che *Manrique* non è suo figlio, ma è una parola che le sfugge nel racconto», sicché *Manrique* «non può credere sia quella una verità». Verdi continua ad avere a cuore la *Gitana*: che a suo parere «non salva sé e *Manrique* perché sua madre sul rogo le aveva gridato 'Vendicami'», e nell'ultimo atto non è affatto pazza, ma solo in una sorta di *trance*, di apatia forzata in cui cerca di non vedere la realtà in faccia: anche l'idea del suo grido finale («Sei vendicata, o madre!») proviene da Verdi. Ma Cammarano sa accettare le obiezioni e insieme difendere i suoi punti di vista, per cui spiegherà i motivi che lo inducono a concludere il duello dell'Atto I col ferimento di *Manrico*: e insisterà sul terrore di *Azucena* per il rogo, che potrebbe farla uscire di mente. Nel frattempo è cominciata la fase della versificazione, col racconto di *Ferrando*, sorta di ricezione operistica della ballata romantica, col popolo seduto intorno ad ascoltare e alcune variazioni metriche all'interno del testo «per isfuggire la monotonia» (p. 203). E poi per pagine e pagine, stralci di libretto allegati alle varie lettere, chiose dei commentatori e ancora un'appendice documentaria: una fonte primaria insostituibile e accuratamente glossata.

Già in precedenza alcuni studiosi avevano frugato nelle carte di Cammarano e nel suo scambio epistolare con Verdi per ricostruire la nascita del *Trovatore*: per quanto oggi in parte assorbiti dalla pubblicazione del carteggio



Antonio Grandi, interprete del *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Torino nel 1857. Litografia di A. Vercelli.



Marie Rappold (1853-1937), interprete di Leonora nel *Trovatore* di Giuseppe Verdi al Metropolitan di New York nel periodo tra il 1905 e il 1920. Fotografia Elzin, New York.

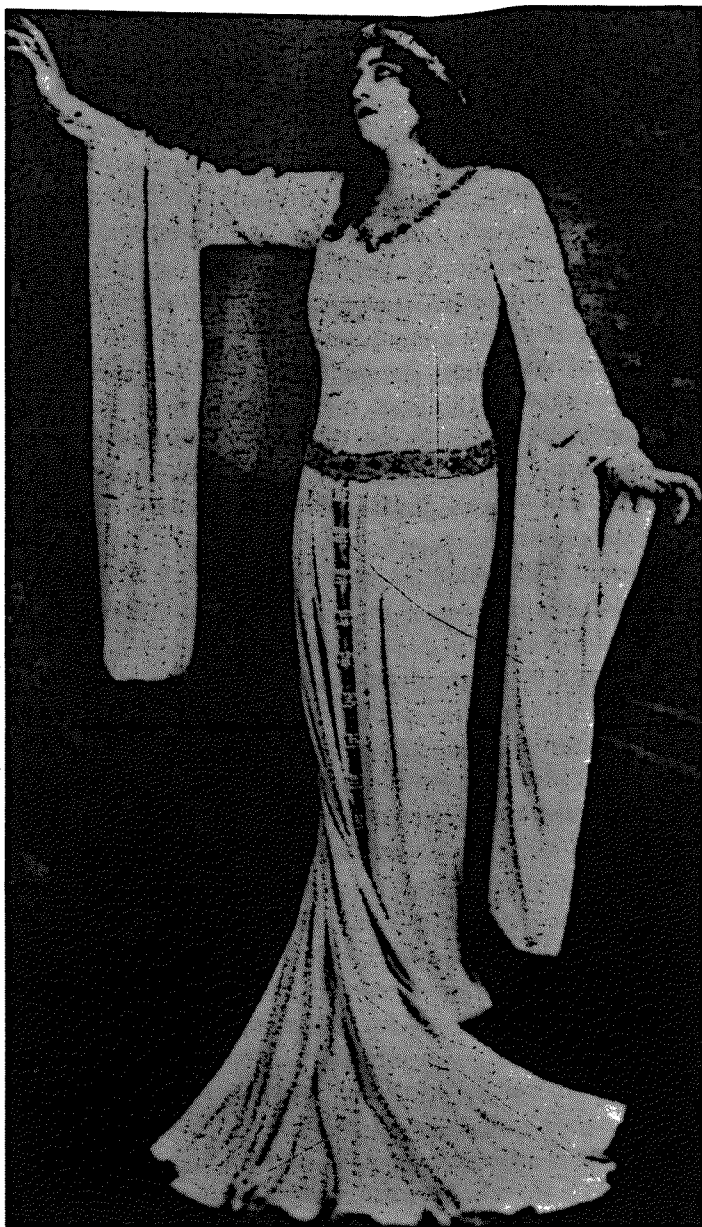
costituiscono pur sempre un approccio pionieristico e anche una guida alla decodificazione del carteggio stesso. Per esempio sul numero di «Studi Verdiani» del 1983 era apparso un bel saggio di John Black, dal titolo *Salvatore Cammarano's Programma for «Il Trovatore» and the Problems of the Finale*: dove il finale è in realtà soprattutto il finale II, con il rapimento di Leonora e il malaugurato scontro dei due avversari piombati simultaneamente nel convento con la medesima intenzione. Il 'programma', come già accennato, era una trama in *abrégé* finalizzata a due scopi: il primo, essere sottoposta alla censura onde evitare sorprese a lavoro concluso; il secondo, dare al musicista l'idea della sequenza completa degli eventi e consentirgli di lavorare poi a ragion veduta sulle singole scene a mano a mano che il librettista glielne faceva avere, per non dover procedere alla cieca. Questo articolo aveva il merito non solo di riprodurre per la prima volta il 'programma' oggi incluso nel volume di *Epistolario*, ma anche di mettere a confronto le quattro diverse stesure del finale II: Cammarano aveva ultimato il libretto sul letto di morte, e non lasciò niente di incompiuto, ma Verdi elaborò alcuni cambiamenti e per apportarli aveva bisogno di un letterato, ragion per cui si rivolse al giovane Leone Emanuele Bardare.

Sempre su «Studi Verdiani», questa volta nel numero del 1992, Carlo Matteo Mosso tornava sull'argomento con il suo articolo *La genesi del libretto del «Trovatore»*, dove metteva soprattutto in risalto la disparità nella concezione di Azucena da parte di Cammarano e di Verdi. Per Verdi Azucena era un composto di amor filiale e amor materno, una donna quindi combattuta, ma di fibra forte e votata alla vendetta, per quanto questa cozzò contro il suo stesso affetto di madre; invece per Cammarano proprio questo dissidio interiore, a cui si sommano l'impossibilità di vendicare la madre e il terrore del rogo, rischia di spezzare la sua tenuta psichica, per cui nei momenti di più forte tensione, in cui anche il fisico è stremato, la sua mente vaneggia: circostanza che invece a Verdi piaceva poco. Mosso ragiona in particolare sui passi che illuminano le aspettative di Verdi in merito alla 'novità' drammaturgica del libretto, non requisito facoltativo, ma condizione sostanziale della sua messa in atto: il 4 aprile 1851 Verdi scrive in questi termini: «In quanto alla distribuzione dei pezzi vi dirò che per me [...] ogni forma, ogni distribuzione è buona, anzi più queste sono nuove e bizzarre io ne sono più contento». E il 9 aprile rincarà la dose: «se questo soggetto non si può trattare per le nostre scene con tutta la novità e bizzarria del dramma spagnolo è meglio rinunziarvi». A proposito del dramma spagnolo, citiamo anche un intervento tenuto da David Kimbell al Terzo Congresso Internazionale di Studi Verdiani nel

1972, poi pubblicato negli Atti (Istituto di Studi Verdiani, Parma 1974): intitolato «*Il Trovatore*»: *Cammarano and García Gutiérrez*, il saggio mette a confronto alcune varianti nella definizione della drammaturgia e dei personaggi, rilevando soprattutto il ridimensionarsi di Leonora che – in conseguenza dell'intento originale di farne una parte secondaria – viene staccata dal contesto originale e finisce per restare un figurino idealizzato. In favore del libretto spezza una lancia Alberto Savinio, che nelle pagine verdiane incluse nel volume *Scatola sonora* (Einaudi, Torino 1988²) si esprime senza mezzi termini: «Tanto male si è detto, tanto si è riso di questo libretto del *Trovatore*, che invece è il piú alto, il piú ispirato che Verdi abbia mai posato sul leggìo del suo pianoforte». Anche Montale ebbe un gesto di affetto per il testo del *Trovatore* rievocandolo in un momento dei suoi *Xenia* (nella raccolta *Satura*), dove la «strana pietà» di Manrico verso il rivale trova l'esegesi piú intensa che un libretto d'opera possa sperare: «Pietà di sé, infinita pena e angoscia / di chi adora il *quaggiú* e spera e dispera / di un altro [...]».

Molto importanti sono le pagine dedicate al *Trovatore* da Gabriele Baldini nel suo *Abitare la battaglia*, uscito postumo nel 1970 e ristampato da Garzanti nel 2001: Baldini mostra come i dubbi di Verdi riguardo al sospetto di alienazione mentale in Azucena si siano risolti alla fine in un lavoro raffinato di introspezione, quasi di catabasi nell'inconscio, recuperando alcuni tratti dell'abortito *Re Lear*; e poi insiste sulla centralità del fuoco come motore dell'intera vicenda non solo nei suoi risvolti interiori, ma nella sua essenza plastica e sonora. Il tema del fuoco che spande i suoi bagliori sinistri su uno scenario prevalentemente notturno è cruciale anche per la recente *Lettura del Trovatore* di Paolo Gallarati, un testo nato come dispensa universitaria e pubblicato a Torino dalla Libreria Stampatori nel 2002. Gallarati mette in risalto anche un altro elemento: la natura musicale di Azucena, che esordisce intonando un'oscura ballata di fronte agli zingari del suo campo e si congeda con la *berceuse* struggente «I nostri monti noi rivedremo», altro canto che si immagina esser tale anche nella realtà, sussurrato con l'ultimo fiato per addolcire il silenzio spettrale della cella. Naturalmente non si potrà prescindere dalla lettura di molte pagine di Massimo Mila (ricordiamo almeno *L'arte di Verdi*, pubblicato nel 1980 da Einaudi) e di Fedele d'Amico, di cui la ragionevolezza dello spazio a disposizione ci impedisce di citare tutte le occorrenze in cui recensì o citò distesamente *Il trovatore*: rimandiamo quindi alla preziosa lettura dei *Casi della musica*, splendido volume del Saggiatore purtroppo da tempo fuori commercio, e di *Tutte le cronache musicali*, tre tomi recenti e reperibili presso l'editore Bulzoni (Roma 2000).

Quanto alla scelta discografica, non delude certamente l'orientamento sull'incisione RCA diretta da Zubin Mehta, con un quadrifoglio sfolgorante di protagonisti: prima fra tutti metterei l'Azucena di Fiorenza Cossotto, memorabile per dizione, mobilità espressiva, capacità di suggerire la doppia natura ferina e ferita della donna, sensibilità difficilmente superabile nel velare la voce quando la mente si ottenebra e comincia a vagolare verso sogni perduti. Leontyne Price è un'ottima Leonora, con propensione verso il lato spagnolo del personaggio più che per l'abbandono lirico (il che riequilibra i conti con la drammaturgia di García Gutiérrez); Sherrill Milnes è, al solito, un magnifico *vilain* e riesce a conquistarci almeno un po' alla causa con la tenerezza di alcuni abbandoni, coronati dall'aria «Il balen del suo sorriso». Protagonista è un Plácido Domingo nel suo fulgore, assolutamente credibile come trovatore e anch'egli capace di quei rapidi sbalzi umorali di solito cromosomici nei tenori verdiani e nel caso del *Trovatore* comune a tutti i personaggi, ciascuno col suo dissidio, ciascuno gettato nell'ingranaggio di una storia di cui nessuno possiede la chiave. Guidata da Mehta l'orchestra New Philharmonia viaggia con estrema disinvoltura, e ottiene un bel suono nitido e rotondo: nel complesso, un'edizione equilibrata e persuasiva, con una sua personalità e proprio per questo tanto più coinvolgente. Chi voglia conoscere la mappa completa delle incisioni del *Trovatore* potrà avvalersi comunque anche di un lavoro pubblicato a Roma nel 1998 per iniziativa dell'IRTEM e del Ministero dello Spettacolo, non inserito però nei canali usuali della vendita libraria e quindi disponibile solo in archivi e biblioteche: si tratta del terzo volume della *Discografia e videografia delle opere di Verdi - Rigoletto, Il trovatore, La traviata*, curato da Carlo Marinelli.



Claudia Muzio (1889-1936) interprete di Leonora nel *Trovatore* di Giuseppe Verdi.

SEGNALIBRI VIRTUALI: QUATTRO PASSI NELLA RETE

a cura di
Simone Solinas

Le isole verdiane virtuali sono eccezionalmente poche e di notevole ampiezza, in un mare, o meglio in una rete, dove in genere è piú facile imbattersi in isolotti sparsi che approdare in terre degne di esplorazione.

Senza indugio facciamo la prima tappa presso la Fondazione Verdi (<http://www.giuseppeverdi.it/>): il sito, gestito dalla Provincia di Parma, si distingue per la ricchezza, la varietà e l'accuratezza dei materiali. Accanto alla biografia (redatta da Pier Luigi Pietrobelli), alla cronologia delle opere, alla trama e al libretto del *Trovatore* cosí come delle altre opere, in queste pagine si possono trovare informazioni e documenti di rara reperibilità, almeno per quanto offre solitamente Internet. Per esempio sono incluse schede sugli autori dei libretti: in quella su Cammarano leggiamo che il librettista morí improvvisamente proprio mentre stava ultimando l'opera con *Leonora, Manrico e il Conte di Luna*. Un'alternativa è costituita proprio dalla ricerca sui personaggi verdiani, di cui si dà un breve *identikit*, oppure dalle gallerie di immagini storiche e di ritratti pittorici e caricaturali del compositore di Busseto. I luoghi natii e quelli dove si svolsero le sue vicende biografiche sono al centro della sezione *Terre Verdiane*, corredata di itinerari e informazioni turistiche.

Di alcune opere si possono scaricare persino gli spartiti in formato PDF (frutto di un progetto dell'Indiana University Bloomington Libraries), mentre numerose e interessanti sono le risorse video: per quanto riguarda l'opera in oggetto è possibile visionare una ricostruzione storica sulla Roma all'epoca della prima rappresentazione assoluta (il pubblico andò ad assistere alla nuova opera nonostante le strade fossero allagate dallo straripamento del Tevere); oppure i due interventi di Alessandro Baricco, uno improntato all'analisi narrativa, uno a quella musicale; oppure ancora seguire l'esposizione di Antonio Lubrano, intercalata dai brani delle arie piú famose dell'opera.

Fra le *Curiosità* offerte dal sito compaiono alcune 'chicche', come la citazione di un sarcastico racconto di Buzzati in cui si immagina un Verdi redivivo tornato in un albergo di Milano in occasione delle celebrazioni del 1951; direttore e staff dello storico albergo cercano di tenerlo al di fuori delle manifestazioni, «ché del tutto inopportuna sarebbe risultata la Sua

presenza in un avvenimento dedicato alla Sua scomparsa». Nella stessa sezione si possono leggere gli interessanti commenti su Verdi scritti in quello stesso anno per un numero di «La Fiera Letteraria» da illustri compositori europei come Vaughan Williams, Ghedini, Křenek, Dallapiccola, Petrassi, Britten, Bernstein e Šostakovič.

Particolarmente importante è la parte destinata alla didattica, che sfocia nell'articolato programma *Verdi Docet* (raggiungibile anche all'indirizzo <http://www.verdidocet.it/>), realizzato nel 2001, in occasione del centenario dalla morte di Verdi, dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane e da Rai Educational. Quasi novanta filmati, in gran parte tratti dagli archivi delle Teche Rai, sono stati condensati in unità audiovisive di circa dieci minuti; numerosi percorsi ipertestuali arricchiti di spunti per l'approfondimento, oltre a inquadrare il periodo storico, trattano temi fondamentali come le convenzioni nell'opera verdiana o le funzioni della musica all'interno dello spettacolo operistico.

Accanto ai numerosi ascolti storici (forniti a pagamento), il sito *Opera Italiana* (<http://www.operaitaliana.com/>) può vantare la pubblicazione di una lunga e approfondita biografia sul massimo operista italiano dell'Ottocento. Attraverso citazioni autografe o delle persone che ebbero in vario modo a che fare con lui, di Verdi emerge il carattere risolutamente umile e schivo, a partire da queste parole – tratte dalle ultime volontà – che aprono lo scritto: «Ordino che i miei funerali siano modestissimi e si facciano allo spuntar del giorno o all'Ave Maria di sera, senza canti e suoni. Basteranno due preti, due candele e una Croce» (intenzione, anzi *ordine*, poi rispettato, come racconta un chierichetto che partecipò alla sobria cerimonia). Nella sezione dedicata alle *Curiosità*, il temperamento e le opinioni di Verdi vengono espresse in episodi e aforismi («tornate all'antico, sarà un progresso», «in musica, come in amore, bisogna essere sinceri per essere creduti»), con frequenti rimandi alle lettere, dalle quali citiamo alcuni passi: «ho sentito anche la sinfonia del *Tannhäuser* di Wagner. È matto!!!»; «son deputato è vero, ma fu per sbaglio»; «la *Nona Sinfonia* di Beethoven (sublime nei primi tre tempi; pessima come fattura nell'ultima parte)»; «rendere l'orchestra invisibile. Quest'idea non è mia, è di Wagner: è buonissima. Pare impossibile che al giorno d'oggi si tolleri di vedere il nostro meschino frack [*sic*] e le cravattine bianche, miste per es. ad un costume egizio, assiro, druidico, ecc.»; «io voglio un solo creatore, e m'accontento che si eseguisce [*sic*] semplicemente ed esattamente quello che è scritto: il male sta che non si eseguisce mai quello che è scritto».

Nel citare la pagina dedicata a Giuseppe Verdi dall'editore Ricordi (<http://www.ricordi.it/>), segnaliamo infine le risorse in lingua inglese. Il sito *Verdiana!* della *Opera Resource* (<http://www.r-ds.com/verdiana.htm>) riporta una cronologia piuttosto dettagliata, l'elenco delle opere e brevi informazioni sui librettisti. La vita di Verdi in inglese, francese, spagnolo e tedesco è reperibile su *Giuseppe Verdi Tribute* (<http://www.karadar.com/verdi/>), che fornisce anche i testi integrali delle opere e delle arie da concerto, un ricco apparato di immagini e, in teoria, ascolti in MP3, che risultano però mancanti. Ancora una segnalazione per il consueto *Opera Glass* (<http://opera.stanford.edu/Verdi/main.html>), ipertesto operistico dalla solida struttura, del quale annotiamo la pubblicazione del *Trovatore* sia nella versione librettistica sia in quella effettivamente intonata, l'inquadramento storico-critico (alla voce *Background*) e infine la precisissima discografia.

ILLUSTRIERTES TEXTBUCH zur Oper

Der Troubadour



Hodern zum Himmel seh' ich die Glammen

3. Akt. Neunter Auftritt

Frontespizio del libretto *Der Troubadour* (*Il trovatore*) di Giuseppe Verdi nell'edizione in lingua tedesca stampata a Monaco nel 1933.

L'ARGOMENTO

[Tra parentesi sono indicati i numeri musicali dell'opera secondo la struttura esposta alle pagine 101-102]

IL TROVATORE

PARTE I

«IL DUELLO»

Nell'atrio del palazzo, i famigli del Conte di Luna ascoltano da Ferrando, il loro capo, l'orribile storia di Garzia, il fratello del Conte: vent'anni prima, una zingara si era avvicinata alla culla del piccolo, dicendo di volergli predire il futuro. Poco dopo il bimbo cadde malato: la vecchia, accusata di essere una strega e di averne causato la malattia, fu arsa sul rogo. Ma dopo qualche giorno il piccolo Garzia scomparve, e sul luogo del supplizio della strega furono trovati i resti carbonizzati di un bambino. La figlia della zingara venne accusata di aver compiuto il misfatto per vendetta, ma riuscì a dileguarsi [n. 1].

Più tardi, nei giardini del palazzo, la nobildonna Leonora, prima di ritirarsi, confida a Ines di essere innamorata di Manrico, un trovatore incontrato in occasione di un torneo cavalleresco. Le vicende della guerra hanno impedito loro di rivedersi, ma una notte il giovane si è presentato sotto le sue finestre per dichiararle, cantando, il proprio amore [n. 2]. Poco dopo il Conte di Luna si avvia verso gli appartamenti di Leonora, di cui è innamorato. Proprio in quel momento echeggia il canto del trovatore: Leonora, uscendo dalle sue stanze per incontrarlo, si imbatte nel Conte, ma, confusa dalle tenebre, non lo riconosce, e gli rivolge parole d'amore pensando di rivolgersi a Manrico. Il trovatore si fa avanti, e il Conte lo sfida a rivelare la propria identità: Manrico si dichiara seguace dei suoi nemici. I due uomini si allontanano per battersi in duello [n. 3].

PARTE II

«LA GITANA»

In un accampamento di nomadi gli zingari, intenti al lavoro, battono le loro incudini. Tra loro è Manrico, rimasto ferito in battaglia e assistito da sua madre, Azucena [n. 4]. L'anziana zingara rievoca la storia della propria madre, arsa sul rogo, e narra a Manrico di aver rapito il figlio del Conte di Luna per vendicarla, ma di aver poi gettato tra le fiamme, in preda a un folle delirio, il proprio figlio, anziché quello del Conte [n. 5]. Accorgendosi del

turbamento di Manrico, lo rassicura, dicendogli di aver mentito. Ma Manrico non si spiega perché, mentre duellava con il Conte ed era sul punto di sopraffarlo, sia stato dissuaso dall'ucciderlo da una sorta di voce soprannaturale. Intanto il fido Ruiz gli fa pervenire un messaggio: Leonora, credendo morto il trovatore, ha deciso di prendere il velo [n. 6].

Nei pressi del convento dove Leonora ha deciso di ritirarsi, è in agguato il Conte di Luna, che, folle d'amore, è deciso a rapirla [n. 7]. Ma Manrico sopraggiunge a sventarne le trame. Mentre i compagni del trovatore mettono in fuga il Conte e i suoi armigeri, Manrico e Leonora si allontanano [n. 8].

PARTE III

«IL FIGLIO DELLA ZINGARA»

L'esercito del Conte assedia Castellor, dove Leonora si è rifugiata con Manrico [n. 9]. Ferrando e un gruppo di soldati tornano all'accampamento trascinando con loro Azucena, sorpresa mentre si aggirava in quei luoghi alla ricerca del figlio. In lei Ferrando riconosce la fattucchiera accusata della morte di Garzia: il Conte, nel condannarla al rogo, gioisce per la duplice vendetta che compirà uccidendo al tempo stesso la presunta assassina del fratello e la madre dell'odiato rivale [n. 10].

In una sala attigua alla cappella della Rocca di Castellor, Manrico e Leonora attendono l'ora delle nozze: commossi perché stanno per coronare il loro amore, sono tuttavia turbati per l'imminenza della battaglia. Quando già il suono dell'organo annuncia l'inizio del rito, giunge trafelato Ruiz per annunciare che Azucena sta per essere giustiziata. Manrico chiama i suoi uomini a una sortita per salvare la madre dal fuoco della pira [n. 11].

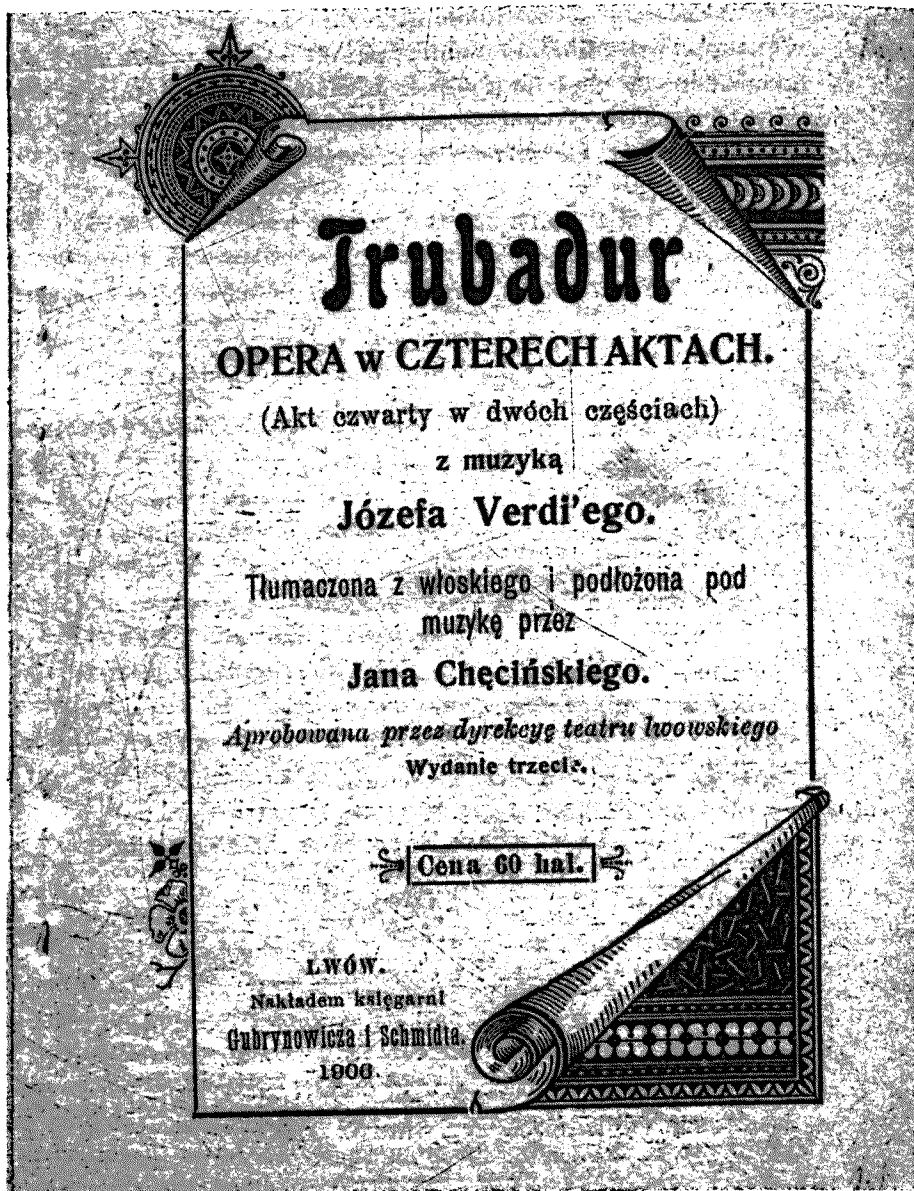
PARTE IV

«IL SUPPLIZIO»

Leonora si aggira nei pressi della torre dove Manrico, sconfitto, è stato imprigionato [n. 12]. Sopraggiunge il Conte, che rammenta ai suoi cortigiani l'approssimarsi della vendetta: all'alba Manrico salirà sul patibolo, e Azucena sarà condotta al rogo. Leonora implora clemenza, e giunge ad offrire se stessa in cambio della vita di Manrico. Il Conte accetta il patto: ma Leonora, furtivamente, assume il veleno nascosto nel proprio anello [n. 13].

Nel carcere Manrico cerca di consolare Azucena, che, provata, viene vinta da un profondo torpore. Entra Leonora annunciando al trovatore l'imminente libertà. Manrico è furente, credendo che la donna si sia concessa al suo rivale per ottenergli la grazia, ma Leonora, ormai morente, gli rivela di essersi av-

velenata per non cadere preda del Conte e gli conferma il proprio amore. Sopraggiunto in tempo per udire le sue ultime parole, il Conte ordina che Marico sia immediatamente condotto al supplizio: mentre Leonora spira, Azucena si ridesta e gli rivela che l'uomo appena mandato a morte era Garzia, gettandolo nella disperazione. La vendetta della zingara è compiuta [n. 14].



Frontespizio del libretto *Trubadur (Il trovatore)* di Giuseppe Verdi nell'edizione in lingua ceca stampata a Lwów nel 1906.

L'ARGUMENT

[Entre parenthèses sont indiqués les numéros musicaux de l'œuvre selon la structure exposée aux pages 101-102]

LE TROUVÈRE

PREMIÈRE PARTIE

«LE DUEL»

Dans le vestibule du palais, les gardes du comte de Luna écoutent Ferrando, leur capitaine, qui leur raconte l'horrible histoire de Garcia, le frère du comte: vingt ans auparavant, une vieille gitane s'était approchée du berceau du petit garçon en disant qu'elle voulait lui prédire l'avenir. Peu après, l'enfant tomba malade: la vieille, accusée d'être une sorcière et de lui avoir jeté un sort, fut brûlée vive. Mais au bout de quelques jours, l'un des fils du vieux comte disparut et à l'endroit du supplice de la sorcière on retrouva les restes carbonisés d'un enfant. La fille de la gitane, accusée d'avoir accompli le méfait pour se venger, réussit à faire perdre ses traces [n. 1].

Plus tard dans les jardins du palais, Leonora, une noble dame, laisse entendre à sa confidente Ines qu'elle est amoureuse de Manrico, un trouvère rencontré à l'occasion d'un tournoi de chevaliers. Les vicissitudes de la guerre les ont empêchés de se revoir, mais une nuit le jeune homme s'est présenté sous ses fenêtres pour lui déclarer son amour en chantant [n. 2]. Peu après, le comte de Luna s'apprête à gagner les appartements de Leonora, dont il est amoureux. Justement, on entend au loin le chant du trouvère: Leonora, sortant pour aller à sa rencontre, tombe sur le comte, mais, trompée par l'obscurité, elle ne le reconnaît pas et lui adresse des mots d'amour, pensant qu'il s'agit de Manrico. Le trouvère s'avance et le comte le met au défi de révéler son identité: Manrico se déclare partisan de ses ennemis. Les deux hommes s'éloignent pour se battre en duel [n. 3].

DEUXIÈME PARTIE

«LA GITANE»

Dans un camp de nomades, les gitans travaillent, frappant leurs enclumes. Parmi eux se trouve Manrico, blessé au cours de la bataille et soigné par sa mère, Azucena [n. 4]. La vieille gitane évoque l'histoire de sa propre mère, brûlée sur le bûcher, et raconte à Manrico qu'elle-même avait enlevé le fils du vieux comte de Luna pour la venger, mais qu'ensuite, dans un accès de délire, elle avait jeté dans les flammes son propre fils au lieu de celui du

comte [n. 5]. S'apercevant du trouble de Manrico, elle s'empresse de le rassurer: ce n'étaient là que mensonges. Mais Manrico ne s'explique pas pourquoi, alors qu'il se battait en duel avec le comte et qu'il était sur le point de l'emporter, une sorte de voix surnaturelle l'avait dissuadé de le tuer. Cependant, le fidèle Ruiz lui fait parvenir un message: Leonora, croyant le trouvère mort, a décidé de prendre le voile [n. 6].

Aux abords du couvent où Leonora veut se retirer, le comte de Luna est posté aux aguets: fou d'amour, il se prépare à l'enlever [n. 7]. Mais Manrico surgit et évente le complot. Tandis que les compagnons du trouvère mettent le comte et ses hommes d'armes en fuite, Manrico et Leonora s'éloignent [n. 8].

TROISIÈME PARTIE

«LE FILS DE LA GITANE»

L'armée du comte assiège Castellor, où Leonora s'est réfugiée avec Manrico [n. 9]. Ferrando et un groupe de soldats rentrent au camp avec Azucena, qu'ils ont surprise tandis qu'elle rôdait dans les parages à la recherche de son fils. Ferrando reconnaît en elle la sorcière accusée de la mort de Garcia et le comte, en la condamnant elle aussi au bûcher, assouvit une double vengeance: il fait périr en même temps la meurtrière présumée de son frère et la mère d'un rival haï [n. 10].

Dans une salle attenante à la chapelle de la forteresse de Castellor, Manrico et Leonora attendent l'heure de leurs noces: émus parce qu'ils sont sur le point de couronner leur amour, ils sont troublés toutefois par l'imminence de la bataille. Lorsque le son de l'orgue annonce le début du rite nuptial, Ruiz arrive hors d'haleine, annonçant qu'Azucena est sur le point d'être exécutée. Manrico appelle ses hommes à la rescousse pour sauver sa mère des flammes du bûcher [n. 11].

QUATRIÈME PARTIE

«LE SUPPLICE»

Leonora rôde aux alentours du donjon où Manrico, dont la tentative a échoué, a été emprisonné [n. 12]. Le comte arrive et rappelle à ses courtisans que l'heure de la vengeance approche: à l'aube, Manrico montera à l'échafaud, et Azucena sera conduite au bûcher. Leonora implore sa clémence, et arrive s'offrir à lui en échange de la vie de Manrico. Le comte accepte le pacte, mais Leonora, furtivement, boit le poison qui était caché dans sa bague [n. 13].

Dans la tour, Manrico essaye de consoler Azucena, qui est abattue et en proie à une profonde torpeur. Leonora entre et annonce au trouvère qu'il

va être bientôt libéré. Manrico est furieux, car il croit qu'elle s'est donnée à son rival pour obtenir sa grâce, mais Leonora, maintenant mourante, lui révèle qu'elle s'est empoisonnée pour ne pas tomber aux mains du comte et l'assure de son amour. Survenu à temps pour entendre ces derniers mots, le comte ordonne que Manrico soit immédiatement conduit au supplice: tandis que Leonora expire, Azucena se ranime et lui révèle que l'homme qu'il vient d'envoyer à la mort n'est autre que Garcia, le jetant ainsi dans le désespoir. La vengeance de la gitane est accomplie [n. 14].

(Traduction d'Irène Imbert Molina)



Souvenirs de Verdi, copertina di un album di Charles W. Glover contenente arrangiamenti per pianoforte di brani musicali provenienti da opere di Giuseppe Verdi. Collezione W. Weaver.

SYNOPSIS

[The brackets indicate where the musical numbers of the opera occur. The structure of the work is shown on the pages 101-102]

THE TROUBADOUR

PART I

"THE DUEL"

In the atrium of the palace, the Count di Luna's retainers listen to Ferrando, their captain, as he narrates the horrible story of Garzia, the Count's brother: twenty years earlier, a gipsy approached the child's cradle, saying that she wanted to predict his future. Soon afterwards, the child's health began to fail: the woman, accused of being a witch and causing the illness, was burned at the stake. However, after some days the little Garzia disappeared, and at the scene of execution, the burnt remains of a child were found. The gipsy's daughter was accused of committing the crime for revenge, but managed to vanish [no. 1].

Later, in the gardens of the palace, the noblewoman Leonora, before retiring to her apartments, confides to Ines that she is in love with Manrico, a troubadour she met at a knights' tournament. The vicissitudes of war have prevented them from meeting again, but one night someone presented himself below her window, singing his love for her [no. 2]. Soon afterwards, the Count di Luna approaches the apartments of Leonora, with whom he is in love. At that very moment, the singing of the troubadour is heard; Leonora, leaving her apartments to meet him, comes face to face with the Count, and not recognizing him in the darkness, addresses him with words of love intended for Manrico. The troubadour comes forward, and the Count challenges him to reveal his identity: Manrico declares that he is a follower of the Count's enemies. The two men go off to fight a duel [no. 3].

PART II

"THE GIPSY"

At their encampment, the gipsies are busy at work, striking their anvils. Among them is Manrico, wounded in battle and nursed by his mother, Azucena [no. 4]. The old gipsy relates the story of her own mother, burned at the stake, and tells Manrico that she kidnapped the Count di Luna's son to avenge her, but in a fit of mad frenzy, threw her own child into the fire

instead of the Count's [no. 5]. Noticing Manrico's disquiet, she reassures him, telling him she lied. However, Manrico cannot understand why, while dueling with the Count and at the point of overpowering him, he was dissuaded from killing him by a sort of supernatural voice. In the meantime, the faithful servant Ruiz gives him a message: Leonora, believing the troubadour to be dead, has decided to take the veil [no. 6].

Near the convent where Leonora has decided to withdraw, the Count di Luna lies in ambush: madly in love, he has decided to kidnap her [no. 7]. However, Manrico arrives to foil the plot. While the troubadour's companions put the Count and his soldiers to flight, Manrico and Leonora go off [no. 8].

PART III "THE GIPSY'S SON"

The army of Count di Luna is laying siege to Castellor, where Leonora has taken shelter with Manrico [no. 9]. Ferrando and a group of soldiers return to camp, dragging Azucena with them; she was found prowling about as she searched for her son. Ferrando recognizes her as the witch accused of Garzia's death, and the Count, in condemning her to the stake, rejoices at the double vendetta he will carry out by killing at the same time his brother's presumed murderer and the mother of his hated rival [no. 10].

In the hall adjoining the chapel of the Rock of Castellor, Manrico and Leonora await the hour of their wedding: excited because they are about to crown their love, yet they are troubled by the imminent battle. The sound of the organ is already announcing the beginning of the ceremony when Ruiz enters breathlessly to announce that Azucena is about to be executed. Manrico calls his men on a sortie to save his mother from the pyre [no. 11].

PART IV: "THE SCAFFOLD"

Leonora is roaming about near the tower where Manrico, defeated, has been imprisoned [no. 12]. The Count arrives and reminds his courtiers that revenge is drawing near: at dawn, Manrico will go to the block, and Azucena will be led to the stake. Leonora begs for mercy, and offers herself in exchange for Manrico's life. The Count accepts the pact, but Leonora furtively drinks the poison hidden in her ring [no. 13].

In the prison, Manrico tries to console the exhausted Azucena, who is finally overcome by a deep torpor. Leonora enters and announces to the

troubadour his imminent freedom. Manrico is furious, believing that she has given herself to his rival to obtain his pardon, but Leonora, by now sinking in death, tells him that she has taken poison to avoid falling prey to the Count, and confirms her love. Arriving in time to overhear her last words, the Count orders that Manrico be led immediately to the scaffold: as Leonora dies, Azucena awakes and tells him that the man just sent to death was Garzia, throwing him into desperation. The gipsy has taken her revenge [no. 14].

(Translation by Cheryl Mengle)

DIE HANDLUNG

[Die musikalischen Nummern, wie sie auf den Seiten 101-102 aufgeführt sind, sind in Klammern angegeben]

DER TROUBADOUR

TEIL I

«DAS DUELL»

In der Vorhalle des Palastes hört das Gefolge des Grafen Luna Hauptmann Ferrando zu, der die schreckliche Geschichte von Garzia, dem Bruder des Grafen, erzählt: Vor zwanzig Jahren war eine Zigeunerin an die Wiege des Kindes getreten, um ihm die Zukunft zu weissagen. Wenig später erkrankte das Kind. Die Alte wurde als Hexe verschrien, angeklagt, die Krankheit hervorgerufen zu haben, und auf dem Scheiterhaufen verbrannt. Wenige Tage darauf verschwand der kleine Garzia, und am Hinrichtungsort der Hexe fand man die verkohlten Reste eines Kindes. Die Tochter der Zigeunerin wurde verdächtigt, sich auf diese Weise gerächt zu haben, es gelang ihr aber zu fliehen [Nr. 1].

Später im Garten des Palastes erzählt die Edelfrau Leonora, bevor sie sich zurückzieht, Ines von Manrico, einem Troubadour, den sie bei einem Ritterturnier getroffen und in den sie sich verliebt hat. Die Kriegswirren verhinderten bisher ein Wiedersehen, aber eines Nachts ist der junge Mann unter ihrem Fenster erschienen, um ihre singend seine Liebe zu erklären [Nr. 2]. Kurz darauf will Graf Luna Leonora aufsuchen, die er liebt. Genau in diesem Moment hört man den Gesang des Troubadours. Leonore tritt aus ihrem Zimmer, um ihn zu treffen, und stößt auf den Grafen, den sie im Dunkeln nicht gleich erkennt. Sie hält ihn für Manrico und spricht ihn liebevoll an. Der Troubadour tritt hinzu, und der Graf fordert ihn auf, seine Identität zu offenbaren. Manrico gehört zum Gefolge seiner Feinde. Die beiden Männer entfernen sich, um sich im Duell zu schlagen [Nr. 3].

TEIL II

«DIE ZIGEUNERIN»

In einem Zigeunerlager schlagen die Zigeuner bei der Arbeit ihre Ambosse. Bei ihnen ist Manrico, der in einer Schlacht verwundet wurde und von seiner Mutter Azucena gepflegt wird [Nr. 4]. Die alte Zigeunerin denkt an die Geschichte ihrer Mutter, die auf dem Scheiterhaufen verbrannte, und erzählt Manrico, wie sie selbst dann den Sohn des Grafen Luna entführt ha-

be, um ihre Mutter zu rächen, aber in einem Anfall von Wahnsinn anstelle des Grafenkindes ihren eigenen Sohn in die Flammen geworfen habe [Nr. 5]. Als Azucena Manricos Verwirrung bemerkt, beruhigt sie ihn und behauptet, dass dies alles nicht wahr sei. Aber Manrico kann sich nicht erklären, warum ihn im Duell mit dem Grafen, den er bereits überwältigt hatte, eine Art übernatürliche Stimme davon abhielt, den Gegner zu töten. Sein Vertrauter Ruiz überbringt eine Nachricht: Leonora, die den Troubadour tot glaubt, hat beschlossen, den Schleier zu nehmen [Nr. 6].

In der Umgebung des Klosters, in das Leonora sich zurückziehen will, liegt Graf Luna im Hinterhalt. Wahnsinnig vor Liebe, ist er entschlossen, sie zu entführen [Nr. 7]. Manrico trifft rechtzeitig ein, um dies zu vereiteln. Während die Genossen des Troubadours den Grafen und seine Knappen in die Flucht schlagen, können Manrico und Leonora entkommen [Nr. 8].

TEIL III

«DER SOHN DER ZIGEUNERIN»

Das Heer des Grafen belagert die Festung Castellor, in die Leonora mit Manrico geflohen ist [Nr. 9]. Ferrando und eine Gruppe von Soldaten kehren aus dem Feld zurück und schleppen Azucena mit sich, die in der Umgebung auf der Suche nach ihrem Sohn überrascht wurde. Ferrando erkennt in ihr die Zauberin, die wegen Garzias Tod angeklagt wurde. Der Graf verurteilt sie zum Tode und jubelt über die doppelte Rache, die er dabei vollzieht, indem er gleichzeitig die vermeintliche Mörderin seines Bruders und die Mutter des verhassten Rivalen tötet [Nr. 10].

In einem Saal neben der Kapelle in Castellor erwarten Manrico und Leonora die Stunde ihrer Hochzeit. Sie sind bewegt, weil sie ihre Liebe besiegeln können, aber auch verstört wegen der bevorstehenden Schlacht. Als bereits Orgelklänge den Beginn der Zeremonie ankündigen, kommt Ruiz atemlos herein, um mitzuteilen, dass Azucena verurteilt werden soll. Manrico ruft seine Männer zu einem Ausfall auf, um seine Mutter vor den Flammen des Scheiterhaufens zu retten [Nr. 11].

TEIL IV

«DIE HINRICHTUNG»

Leonora begibt sich zu dem Turm, in dem der geschlagene Manrico im Kerker gehalten wird [Nr. 12]. Der Graf trifft ein und teilt seinen Höflingen die nahende Rache mit: Im Morgengrauen wird Manrico aufs Schafott steigen und Azucena zum Scheiterhaufen geführt werden. Leonora fleht

um Milde und bietet schließlich sich selbst im Austausch gegen Manricos Leben. Der Graf nimmt den Pakt an. Leonora trinkt heimlich das Gift, das sie in ihrem Ring aufbewahrt [Nr. 13].

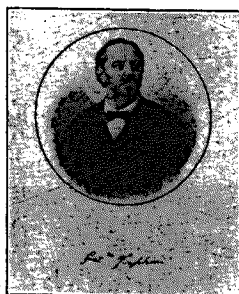
Im Kerker wird Azucena von einer tiefen Gefühllosigkeit überwältigt. Manrico versucht ihr Mut zuzusprechen. Leonora tritt ein und verkündet ihm seine bevorstehende Befreiung. Manrico ist wütend, glaubt er doch, dass sie sich seinem Rivalen hingegeben habe, um diese Gnade zu erwirken. Sterbend erklärt Leonora ihm, dass sie, um nicht dem Grafen in die Hände zu fallen, Gift genommen hat. Sie bestätigt Manrico ihre Liebe. Der Graf kommt gerade rechtzeitig hinzu, um ihre letzten Worte zu hören, und befiehlt Manricos unverzügliche Hinrichtung. Während Leonora ihr Leben aushaucht, kommt Azucena zu sich und enthüllt Luna, dass der Mann, den er soeben in den Tod geschickt hat, sein Bruder Garzia war. Luna ist verzweifelt. Die Rache der Zigeunerin ist vollendet [Nr. 14].

(Übersetzung von Annette Seimer)

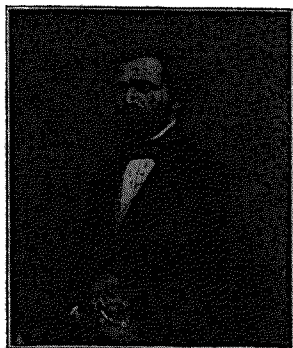
MUSICA E MUSICISTI



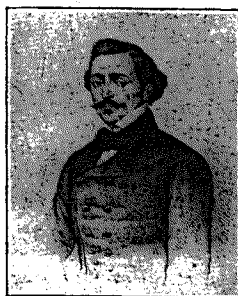
11. - AMALIA PENCO.



12. - GAETANO FRASCHINI.



9. - GIUSEPPE VERDI (1850).
(Da un'incisione francese).



13. - RAFFAELE MIRATE.



14. - BOUCARDÉ.

Giuseppe Verdi, al centro, e i primi interpreti del *Trovatore*, pagina pubblicata nel periodico «Musica e Musicisti», febbraio 1904, in un articolo dedicato a Salvatore Cammarano, librettista del *Trovatore*.



Un'immagine dal film *Senso* di Luchino Visconti, 1954: al Teatro La Fenice di Venezia si sta rappresentando, nel 1866, *Il trovatore* di Giuseppe Verdi.

LA STRUTTURA DELL'OPERA E L'ORGANICO STRUMENTALE

a cura di
Enrico M. Ferrando

IL TROVATORE

ATTO I (Parte I: «Il duello»)

- n. 1 INTRODUZIONE (Ferrando, Coro)
«All'erta!»
- n. 2 CAVATINA LEONORA (Ines, Leonora)
«Che più t'arresti?» «Tacea la notte placida»
- n. 3 SCENA, ROMANZA E TERZETTO (Conte, Manrico, Leonora)
«Tace la notte!»
«Deserto sulla terra»
«Qual voce!... Ah, dalle tenebre»

ATTO II (Parte II: «La gitana»)

- n. 4 CORO DI ZINGARI E CANZONE (Coro, Azucena, Manrico, un vecchio Zingaro)
«Vedi! Le fosche notturne spoglie»
«Stride la vampa!»
- n. 5 RACCONTO D'AZUCENA (Azucena, Manrico)
«Soli or siamo!» «Condotta ell'era in ceppi»
- n. 6 SCENA E DUETTO (Manrico, Azucena)
«Non son tuo figlio?»
«Mal reggendo all'aspro assalto»
- n. 7 ARIA CONTE (Conte, Ferrando, Coro)
«Tutto è deserto» «Il balen del tuo sorriso»
- n. 8 FINALE ATTO II
«Ah!... Se l'error t'ingombra» (Coro, Conte, Ferrando, Leonora, Ines, Manrico, Ruiz)

ATTO III (Parte III: «Il figlio della zingara»)

- n. 9 CORO (Coro, Ferrando)
«Or co' dadi»
- n. 10 SCENA E TERZETTO (Conte, Ferrando, Coro, Azucena)
«In braccio al mio rivall!»
«Giorni poveri vivea»
- n. 11 ARIA MANRICO (Leonora, Manrico, Ruiz, Coro)
«Quale d'armi fragor» «Ah! sí, ben mio»

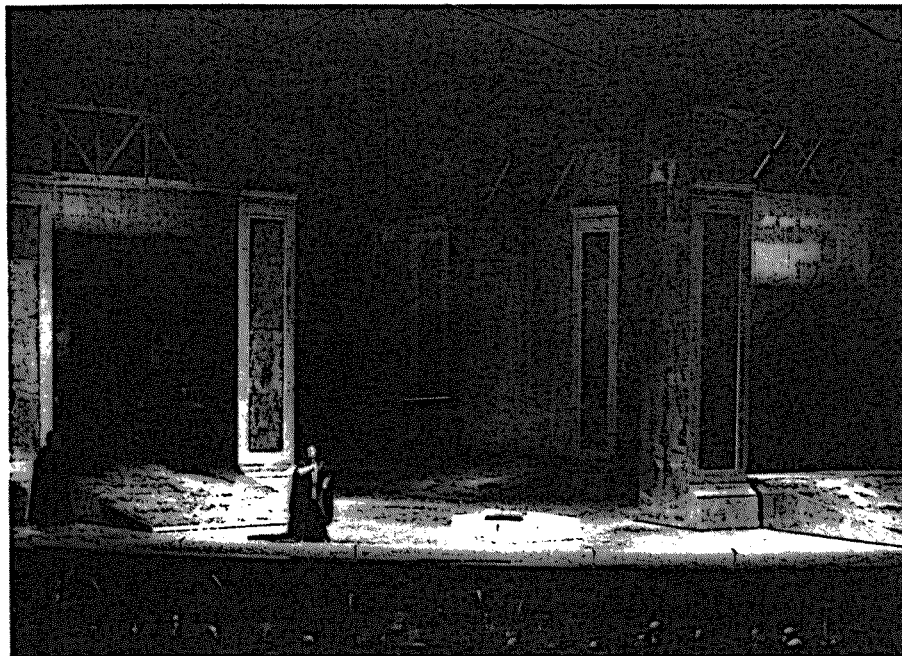
ATTO IV (Parte IV: «Il supplizio»)

- n. 12 SCENA E ARIA LEONORA (Ruiz, Leonora, Coro, Manrico)
«Siam giunti...»
«D'amor sull'ali rosee»
- n. 13 SCENA E DUETTO (Conte, Leonora)
«Udite? Come albeggi»
«Qual voce!... come!... tu donna?»
- n. 14 FINALE ULTIMO (Manrico, Azucena, Leonora, Conte)
«Madre?... non dormi?»

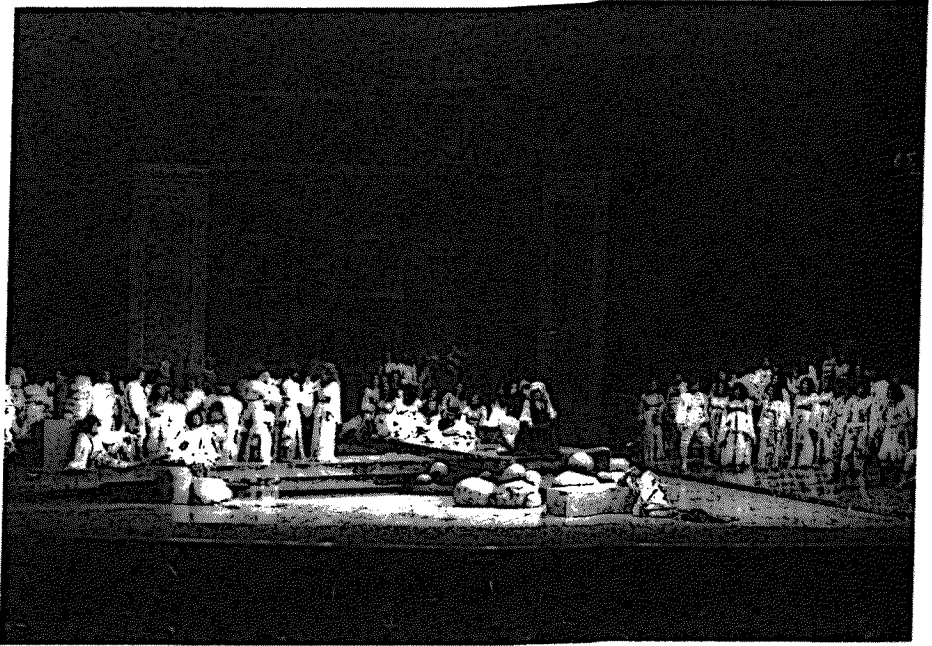
Verdi fu sempre fedele alla concezione per 'numeri chiusi' del melodramma italiano classico: le sue opere pertanto possono essere descritte come un seguito di brani musicali autonomi (arie, duetti, cori, pezzi d'assieme) organizzati secondo criteri di varietà e di contrasto. La forma tanto dei singoli pezzi quanto dell'opera nel suo insieme obbediva poi a modelli convenzionali (il melodramma era uno spettacolo commerciale, e il suo sistema produttivo era regolato da meccanismi rigidi): pur senza rifiutarli a priori, Verdi, a partire dalla cosiddetta 'trilogia popolare' (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*) li rielaborerà gradualmente per adattarli alle proprie esigenze espressive, fino a definire, con *Otello* e *Falstaff*, una personale idea di 'dramma in musica'.

Ma in una concezione 'evoluzionista' della carriera di Verdi *Il trovatore* è sempre stato la pietra dello scandalo. Infatti, dopo le spinte decisamente innovative di *Rigoletto*, con quest'opera Verdi sembra tornare su posizioni conservatrici, recuperando le forme canoniche nella loro formulazione convenzionale, per quanto con uno splendore inventivo e una maturità espressiva senza precedenti. La critica recente ha peraltro riveduto questo atteggiamento. Così, nelle tre opere della trilogia, si evidenzia, prima e più ancora delle novità di carattere formale, l'infallibile 'sceneggiatura' musicale, che rende possibile un perfetto equilibrio tra la sostanza drammatica e l'articolazione in numeri musicali. Nel *trovatore*, in particolare, la 'suggestiva staticità' che deriva dalla spiccata autonomia dei singoli numeri rispecchia uno specifico respiro drammatico: «quasi che i pezzi fossero pannelli di un polittico, o le tavole su cui gli antichi trovatori leggevano e cantavano le loro storie al popolo nelle piazze», come ha osservato Michele Girardi.

In questo senso è significativo il fatto che proprio l'aria solistica, che nel Verdi maturo perderà per prima l'articolazione convenzionale, trovi qui una sorta di apoteosi della sua forma tipica, in due movimenti principali (un



Una scena del *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Maggio Musicale Fiorentino, stagione 1976-1977 (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).



Una scena del *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Maggio Musicale Fiorentino, stagione 1976-1977 (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).

'cantabile' dal carattere marcatamente lirico, e una 'cabaletta' conclusiva, solitamente ma non necessariamente in movimento rapido e comunque caratterizzata dal ritmo incalzante ed eccitante). I due movimenti principali sono introdotti da un recitativo e collegati da un segmento di transizione ('tempo di mezzo') nel quale si verifica una situazione che giustifica dal punto di vista drammatico una nuova atmosfera emotiva, e rende perciò possibile il contrasto musicale tra primo e secondo movimento dell'aria.

Nel *Trovatore* i nn. 2, 7, 11, 12 sono dunque 'arie doppie', e due dei brani piú famosi dell'opera sono in effetti non pezzi autonomi, ma segmenti di queste arie: «Di quella pira», pagina-simbolo del melodramma romantico, è la cabaletta conclusiva dell'aria di Manrico, mentre il celebre «Miserere» è il tempo di mezzo – ossia, dal punto di vista della struttura musicale, un passaggio di collegamento – della seconda aria di Leonora:

	N. 11 MANRICO	N. 12 LEONORA
INTRODUZIONE (scena o recitativo)	«Quale d'armi fragor»	«Siam giunti; ecco la torre»
PRIMO MOVIMENTO (cantabile)	« Ah! Sí, ben mio»	«D'amor sull'ali rosee»
TEMPO DI MEZZO (scena o recitativo)	«L'onda de' suoni mistici»	«Miserere»
CABALETTA (concitato)	«Di quella pira l'orrendo foco»	«Tu vedrai che amore in terra»

Va poi sottolineato che l'Introduzione – solitamente un pezzo d'assieme formalmente composito – è qui assimilabile a una grande aria con coro. Infatti, pur non corrispondendo esattamente all'articolazione convenzionale, presenta due momenti principali («Di due figli vivea padre beato» e «Su l'orlo dei tetti») dalle funzioni musicali analoghe a quelle del cantabile e della cabaletta. Gli altri brani dell'opera, che non è preceduta da un preludio o da una sinfonia, sono due scene corali (nn. 4 e 9), due duetti (nn. 6 e 13), un terzetto (n. 3 e 10), due finali (nn. 8 e 14) di proporzioni e articolazione insolitamente concise, e un assolo (n. 5) di Azucena.

Proprio nel trattamento della parte della zingara risiede il tratto formale piú originale del *Trovatore*. È noto che Verdi considerava esplicitamente Azucena la protagonista dell'opera, tuttavia non le riservò arie doppie (secondo le convenzioni dell'epoca ognuno degli interpreti principali doveva cantarne alme-

no una). Osserviamo però che altri due grandi protagonisti verdiani (Rigoletto e Simon Boccanegra) condividono significativamente questa condizione, e, pur agendo in opere in cui agli altri protagonisti sono riservate arie doppie, utilizzano schemi più liberi. Non casualmente, diremmo: proprio evitando di farli esprimere attraverso strutture formalizzate convenzionali Verdi ne sottolinea la peculiare condizione umana ed emotiva.

ORCHESTRA

Ottavino e Flauto

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni

Cimbasso

Timpani

Cassa [e piatti]

Triangolo

Campana

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

Sul palco:

Corno

Tamburi

Martelli sulle incudini

Organo

Arpa

L'organico strumentale del *Trovatore* – consueto per un'orchestra d'opera italiana dell'epoca – presenta i legni 'a due', con uno dei due flautisti impegnato sempre con l'ottavino (intonato un'ottava sopra lo strumento ordinario, l'ottavino è dotato di impareggiabile agilità e di un timbro così penetrante che gli consente di sovrastare qualsiasi stratificazione sonora). Gli ot-

toni comprendono due coppie di corni, due sole trombe (anziché tre come sarà consueto nell'orchestra tardo-ottocentesca) e tre tromboni. Il 'cimbasso' non è uno strumento: con questo termine – di cui si ignora l'esatta etimologia – si indicava genericamente la funzione di contrabbasso degli ottoni, che in quel periodo veniva affidata a uno degli strumenti normalmente in uso nelle bande (oficleide, serpentone, bombardone, trombone). A Verdi sarebbe piaciuto che si utilizzasse un trombone, che preferiva agli strumenti della famiglia del flicorno (come il bassotuba – o bombardone, come lo si definiva allora) per la migliore fusione timbrica col trio dei tromboni. Ma i tromboni gravi ottocenteschi erano troppo poco agili (se a *coulisse*) o troppo poco intonati (se a piston): solo verso la fine dell'Ottocento il costruttore milanese Roberto Orsi mise a punto un trombone a piston contrabbasso soddisfacente. Così in *Otello* Verdi poté permettersi di prescriverne esplicitamente l'uso in partitura, mentre ancora all'epoca di *Aida* indicava 'cimbasso'.

Oggi si va sempre più diffondendo, per l'esecuzione della parte di cimbasso delle opere italiane dell'Ottocento, l'uso di tromboni simili a quello costruito da Orsi (trombone 'Verdi'), spesso furbescamente commercializzati come 'cimbasso': termine evidentemente improprio (ma dall'irresistibile fascino 'filologico') per definire uno strumento che rappresenta in effetti la soluzione più corretta per l'esecuzione della musica di Verdi.

Gli strumenti a percussione sono presenti in una distribuzione piuttosto limitata ma normale per l'epoca. Oltre ai timpani troviamo il triangolo, le campane e la gran cassa (ma nell'Ottocento l'indicazione «[gran]cassa» sottintendeva anchè l'uso dei piatti).

Nel teatro d'opera è normale la presenza di strumenti sul palco, in scena o dietro le quinte, quasi sempre con funzioni di pittoresca connotazione realistica. In questo senso è tipico l'uso dell'organo (n. 11): per questo motivo il Teatro Regio dispone di un vero organo a canne, montato sul lato sinistro del palcoscenico. Tipico anche l'uso dell'arpa per rappresentare la chitarra (o il liuto, come nel caso del *Trovatore*) per accompagnare il canto (inteso come tale nell'azione scenica) di uno dei personaggi. La romanza di Manrico all'interno del n. 3 («Deserto sulla terra») è cantata con l'accompagnamento di un'arpa collocata dietro le quinte: un 'effettaccio' ben calcolato da Verdi, che crea un'irresistibile aspettativa facendo ascoltare la voce del trovatore prima che il pubblico abbia avuto modo di *vedere* il personaggio. Ma la trovata più caratteristica è l'uso delle incudini nel coro n. 4: si tratta di vere incudini che, come specifica la partitura, dovrebbero essere percosse con martelli dagli artisti del coro: «I Bassi faranno il colpo in tempo – I Tenori il contrattempo».



TEATRO REGIO

STAGIONE D'OPERA 2004•2005



TEATRO
REGIO
TORINO

IL TROVATORE

dramma in quattro parti

da *El trovador*
di Antonio García Gutiérrez

libretto di
Salvatore Cammarano

musica di
Giuseppe Verdi

I LIBRETTI



Eugenio Guglielminetti, figurini per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Torino nel 1980. Regia di Carlo Maestrini, direzione musicale di Peter Maag.

IL TROVATORE
Dramma in quattro parti

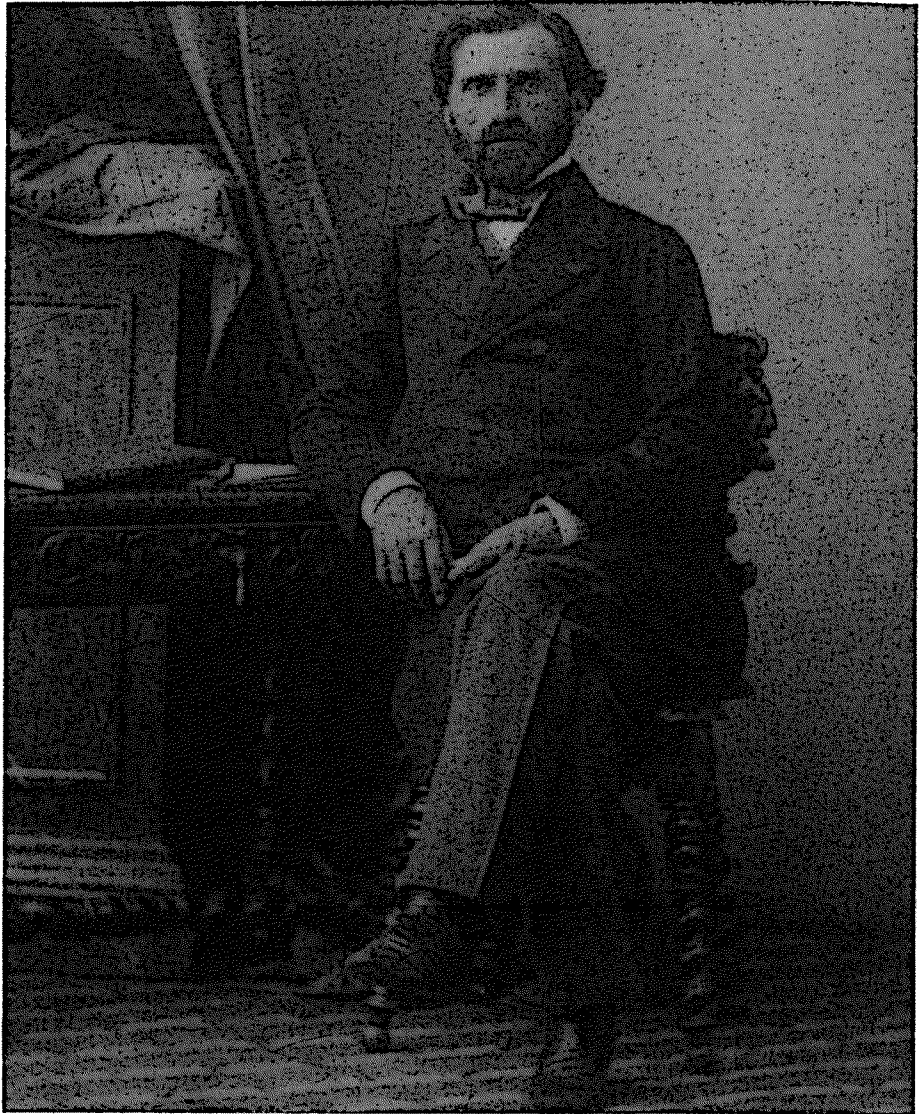
libretto di
Salvatore Cammarano

musica di
Giuseppe Verdi

IL CONTE DI LUNA	<i>Baritono</i>
LEONORA	<i>Soprano</i>
AZUCENA	<i>Mezzosoprano</i>
MANRICO	<i>Tenore</i>
FERRANDO	<i>Basso</i>
INES	<i>Soprano</i>
RUIZ	<i>Tenore</i>
UN VECCHIO ZINGARO	<i>Basso</i>
UN MESSO	<i>Tenore</i>

*Compagne di Leonora e religiose, famigliari del Conte,
uomini d'arme, zingari e zingare.*

*L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in
Aragona. Epoca dell'azione: il principio del secolo XV.*



Giuseppe Verdi in un ritratto fotografico della prima metà degli anni Cinquanta dell'Ottocento. Fotografia Disderi, Parigi.

IL TROVATORE

PARTE I - Il Duello

SCENA I

Atrio nel palazzo dell'Aliaferia.

Da un lato, porta che mette agli appartamenti del Conte di Luna.

Ferrando e molti Famigliari del Conte giacciono presso la porta; alcuni Uomini d'arme passeggiano in fondo.

FERRANDO *(ai Famigliari vicini ad assopirsi)*

All'erta, all'erta! Il Conte
N'è d'uopo attender vigilando, ed egli
Talor presso i veroni
Della sua cara, intere
Passa le notti.

FAMIGLIARI

Gelosia le fiere
Serpi gli avventa in petto!

FERRANDO

Nel Trovator, che dai giardini move
Notturmo il canto, d'un rivale a dritto
Ei teme.

FAMIGLIARI

Dalle gravi
Palpebre il sonno a discacciar, la vera
Storia ci narra di Garzia, germano
Al nostro Conte.

FERRANDO

La dirò: venite
Intorno a me.
(i Famigliari eseguiscono)

ARMIGERI *(accostandosi pur essi)*

Noi pure!

FAMIGLIARI

Udite, udite.
(tutti accerchiano Ferrando)

FERRANDO

Di due figli vivea padre beato
Il buon Conte di Luna:
Fida nutrice del secondo nato
Dormia presso la cuna.
Sul romper dell'aurora un bel mattino
Ella dischiude i rai;
E chi trova d'accanto a quel bambino?

CORO

Chi?... Favella... Chi mai?

FERRANDO

Abbietta zingara, fosca vegliarda!
Cingeva i simboli di una maliarda!
E sul fanciullo, con viso arcigno,
L'occhio affiggeva torvo, sanguigno!...
D'orror compresa è la nutrice...
Acuto un grido all'aura scioglie;
Ed ecco, in meno che il labbro il dice,
I servi accorrono in quelle soglie;
E fra minacce, urli e percosse
La rea discacciano ch'entrarvi osò.

CORO

Giusto quei petti sdegno commosse;
L'insana vecchia lo provocò.

FERRANDO

Asserì che tirar del fanciullino
L'oroscopo volea...
Bugiarda! Lenta febbre del meschino
La salute struggea!
Coverto di pallor, languido, affranto
Ei tremava la sera.
Il dì traeva in lamentevol pianto...

LIBRETTO

Ammaliato egli era!
(il Coro inorridisce)
 La fattucchiera perseguitata
 Fu presa, e al rogo fu condannata;
 Ma rimane la maledetta
 Figlia, ministra di ria vendetta!...
 Compí quest'empia nefando eccesso!...
 Sparve il fanciullo e si rinvenne
 Mal spenta brace nel sito istesso
 Ov'arsa un giorno la strega venne,
 E d'un bambino... ahimè!... l'ossame
 Bruciato a mezzo, fumante ancor!

CORO
 Ah scellerata!... oh donna infame!
 Del par m'investe odio ed orror!

ALCUNI
 E il padre?

FERRANDO
 Brevi e tristi giorni visse!
 Pure ignoto del cor presentimento
 Gli diceva che spento
 Non era il figlio: ed, a morir vicino,
 Bramò che il signor nostro a lui
 [giurasse
 Di non cessar le indagini... ah! fur vane!...

ARMIGERI
 E di colei non s'ebbe
 Contezza mai?

FERRANDO
 Nulla contezza...
 Oh, dato mi fosse
 Rintracciarla un dì!...

FAMIGLIARI
 Ma ravvisarla potresti?

FERRANDO
 Calcolando
 Gli anni trascorsi... lo potrei.

ARMIGERI
 Sarebbe tempo presso la madre
 All'inferno spedirla.

FERRANDO
 All'inferno? È credenza che dimori
 Ancor nel mondo l'anima perduta
 Dell'empia strega, e quando il cielo è nero
 In varie forme altrui si mostri.

CORO
(con terrore)
 È vero!

ALCUNI
 Su l'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!
 In upupa o strige talora si muta!

ALTRI
 In corvo tal'altra; più spesso in civetta!
 Sull'alba fuggente al par di saetta!

FERRANDO
 Morì di paura un servo del Conte,
 Che avea della zingara percossa
 [la fronte!
(tutti si pingono di superstizioso terrore)
 Apparve a costui d'un gufo in
 [sembianza

Nell'alta quiete di tacita stanza!...
 Con l'occhio lucente guardava... guardava,
 Il cielo attristando d'un urlo feral!
 Allor mezzanotte appunto suonava...
*(una campana suona improvvisamente a di-
 stesa la mezzanotte)*

TUTTI
 Ah! sia maledetta la strega infernal!
*(gli uomini d'arme accorrono in fondo; i Fa-
 migliari corrono verso la porta)*

SCENA II

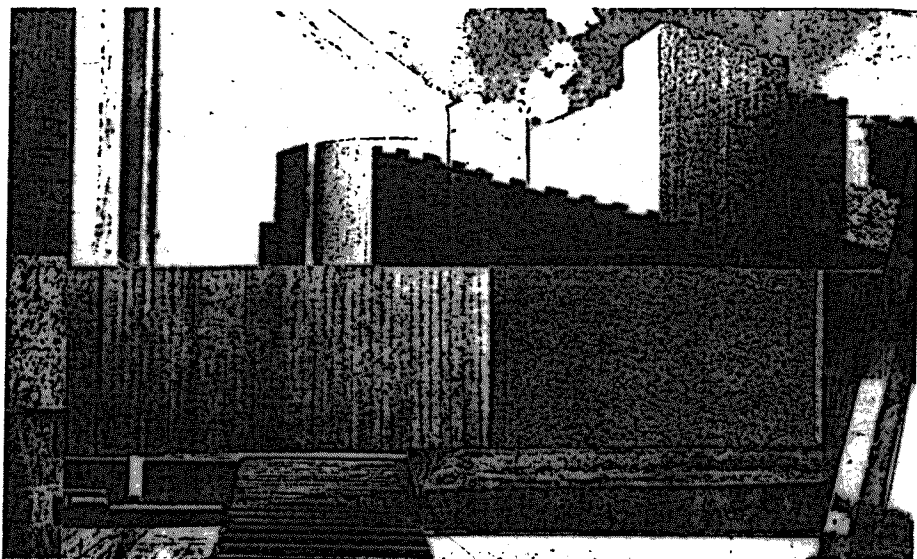
Giardini del palazzo.

PARTE I



Eugenio Guglielminetti, bozzetto di scena per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Torino nel 1980. Regia di Carlo Maestrini, direzione musicale di Peter Maag.

LIBRETTO



Eugenio Guglielminetti, bozzetto di scena per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Torino nel 1980. Regia di Carlo Maestrini, direzione musicale di Peter Maag.

PARTE I

Sulla destra, marmorea scalinata che mette agli appartamenti. La notte è inoltrata; dense nubi coprono la luna.

Leonora ed Ines.

INES

Che piú t'arresti?... L'ora è tarda: vieni.
Di te la regal donna
Chiese, l'udisti.

LEONORA

Un'altra notte ancora
Senza vederlo...

INES

Perigliosa fiamma
Tu nutri!... Oh come, dove
La primiera favilla
In te s'apprese?

LEONORA

Ne' tornei. V'apparve
Bruno le vesti ed il cimier, lo scudo
Bruno e di stemma ignudo,
Sconosciuto guerrier, che dell'agone
Gli onori ottenne... Al vincitor
[sul crine
Il serto io posi... Civil guerra intanto
Arse... Nol vidi piú! come d'aurato
Sogno fuggente imago! ed era volta
Lunga stagion... ma poi...

INES

Che avvenne?

LEONORA

Ascolta.
Tacea la notte placida
e bella in ciel sereno
La luna il viso argenteo
Mostrava lieto e pieno...
Quando suonar per l'aere,
Infino allor sí muto,
Dolci s'udiro e flebili

Gli accordi d'un liuto,
E versi melanconici
Un Trovator cantò.
Versi di prece ed umile
Qual d'uom che prega Iddio;
In quella ripeteasi
Un nome... il nome mio!...
Corsi al veron sollecita...
Egli era, egli era desso!...
Gioia provai che agli angeli
Solo è provar concesso!
Al core, al guardo estatico
La terra un ciel sembrò.

INES

Quanto narrasti di turbamento
M'ha piena l'anima!... Io temo...

LEONORA

Invano!

INES

Dubbio, ma tristo presentimento
In me risveglia quest'uomo arcano!
Tenta obliarlo...

LEONORA

Che dici?... Oh basti!...

INES

Cedi al consiglio dell'amistà...
Cedi!

LEONORA

Obliarlo! Ah, tu parlasti
Detto, che intendere l'anima non sa.
Di tale amor che dirsi
Mal può dalla parola,
D'amor che intendo io sola,
Il cor s'inebriò!
Il mio destino compiersi
Non può che a lui dappresso...
S'io non vivrò per esso,
Per esso io morirò!

INES (*da sé*)

(Non debba mai pentirsi
Chi tanto un giorno amò!)
(*ascendono agli appartamenti*)

SCENA III

Il Conte.

CONTE

Tace la notte! Immersa
Nel sonno, è certo, la regal Signora;
Ma veglia la sua dama...
Oh! Leonora!
Tu desta sei; mel dice,
Da quel verone, tremolante un raggio
Della notturna lampa...
Ah! l'amorosa fiamma
M'arde ogni fibra!...
Ch'io ti vegga è d'uopo,
Che tu m'intenda...
Vengo... A noi supremo
È tal momento...

(*cieco d'amore avviato verso la gradinata;
odonsi gli accordi d'un liuto: egli s'arresta*)

Il Trovator! Io fremo!

LA VOCE DEL TROVATORE

(fra le piante)

Deserto sulla terra,
Col rio destino in guerra
È sola speme un cor
Al Trovator!
Ma s'ei quel cor possiede,
Bello di casta fede,
È d'ogni re maggior
Il Trovator!

CONTE

Oh detti!... Oh gelosia!...
Non m'inganno...
Ella scende!
(*s'avvolge nel suo mantello*)

SCENA IV

*Leonora e il Conte.*LEONORA (*correndo verso il Conte*)

Anima mia!

CONTE

(Che far?)

LEONORA

Più dell'usato
È tarda l'ora; io ne contai gl'istanti
Co' palpiti del core!...
Alfin ti guida
Pietoso amor tra queste braccia...

LA VOCE DEL TROVATORE

Infida!...

(*la luna mostrasi dai nugoli, e lascia scorgere
una persona, di cui la visiera nasconde il volto*)

SCENA V

Manrico e detti.

LEONORA

Qual voce!... Ah, dalle tenebre
Tratta in errore io fui!
(*riconoscendo entrambi, e gettandosi ai piedi di Manrico, agitatissima*)
A te credei rivolgere
L'accento e non a lui...
A te, che l'alma mia
Sol chiede, sol desia...
Io t'amo, il giuro, io t'amo
D'immenso, eterno amor!

CONTE

Ed osi?

MANRICO (*sollevando Leonora*)

Ah, piú non bramo!

PARTE I

CONTE

Avvampo di furor!
Se un vil non sei discovriti.

LEONORA

Ohimè!

CONTE

Palesa il nome...

LEONORA (*sommessamente a Manrico*)

Deh, per pietà!...

MANRICO (*sollevando la visiera dell'elmo*)

Ravvisami, Manrico io son.

CONTE

Tu!... Come!
Insano temerario!
D'Urgel seguace, a morte
Proscritto, ardisci volgerti
A queste regie porte?

MANRICO

Che tardi?... Or via, le guardie
Appella, ed il rivale
Al ferro del carnefice
Consegna.

CONTE

Il tuo fatale istante
Assai piú prossimo
È, dissennato! Vieni!

LEONORA

Conte!

CONTE

Al mio sdegno vittima
È d'uopo ch'io ti sveni...

LEONORA

Oh ciel! t'arresta...

CONTE

Seguimi...

MANRICO

Andiam...

LEONORA

Che mai farò?
Un sol mio grido perdere
Lo puote! M'odi...

CONTE

No!
Di geloso amor sprezzato
Arde in me tremendo il foco!
Il tuo sangue, o sciagurato,
Ad estinguerlo fia poco!
(*a Leonora*)
Dirgli, o folle, «Io t'amo» ardisti!...
Ei piú vivere non può.
Un accento proferisti
Che a morir lo condannò!

LEONORA

Un istante almen dia loco
Il tuo sdegno alla ragione...
Io, sol io, di tanto foco
Son, pur troppo, la cagione!
Piombi, piombi il tuo furore
Sulla rea che t'oltraggiò...
Vibra il ferro in questo core,
Che te amar non vuol, né può.

MANRICO

Del superbo vana è l'ira;
Ei cadrà da me trafitto.
Il mortal che amor t'inspira,
Dall'amor fu reso invitto.
(*al Conte*)

La tua sorte è già compita...
L'ora ormai per te suonò!
Il suo core e la tua vita
Il destino a me serbò!

(*i due rivali si allontanano con le spade sguainate; Leonora cade, priva di sentimenti*)

LIBRETTO



Eugenio Guglielminetti, bozzetto di scena per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Torino nel 1980. Regia di Carlo Maestrini, direzione musicale di Peter Maag.

PARTE II

PARTE II - La Gitana

SCENA I

Un diruto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia.

Nel fondo, quasi tutto aperto, arde un gran fuoco. I primi albori.

Azucena siede presso il fuoco. Manrico le sta disteso accanto sopra una coltrice ed avvoluppato nel suo mantello; ha l'elmo ai piedi e fra le mani la spada, su cui figge immobilmemente lo sguardo. Una banda di Zingari è sparsa all'interno.

ZINGARI e ZINGARE

Vedi! Le fosche notturne spoglie
De' cieli sveste l'immensa volta.
Sembra una vedova che alfin si toglie
I bruni panni ond'era involta.
All'opra! all'opra!
Dàgli, martella...

(danno di piglio ai loro ferri del mestiere; al misurato tempestar dei martelli cadenti sulle incudini, or uomini, or donne, e tutti in un tempo infine intonano la cantilena seguente:)

Chi del gitano i giorni abbella?
La zingarella!

ZINGARI

(alle donne, sostando un poco dal lavoro)
Versami un tratto; lena e coraggio
Il corpo e l'anima traggon dal bere.
(le donne mescono ad essi in rozze coppe)

ZINGARI e ZINGARE

Oh guarda, guarda! del sole un raggio
Brilla più vivido nel mio/tuo bicchiere!
All'opra, all'opra...
Dàgli, martella...
Chi del gitano i giorni abbella?
La zingarella!

AZUCENA

(canta: gli Zingari le si fanno allato)

Stride la vampa! - la folla indomita
Corre a quel fuoco - lieta in sembianza;
Urli di gioia - intorno echeggiano:
Cinta di sgherri - donna s'avanza!
Sinistra splende - sui volti orribili
La tetra fiamma - che s'alza al ciel!
Stride la vampa! - giunge la vittima
Nerovestita, - discinta e scalza!
Grido feroce - di morte levasi;
L'eco il ripete - di balza in balza!
Sinistra splende - sui volti orribili
La tetra fiamma - che s'alza al ciel!

ZINGARI

Mesta è la tua canzon!

AZUCENA

Del pari mesta
Che la storia funesta
Da cui tragge argomento!
(rivolge il capo dalla parte di Manrico e mormora sommessamente:)
Mi vendica... Mi vendica!

MANRICO

(L'arcana parola ognor!)

VECCHIO ZINGARO

Compagni, avanza il giorno:
A procacciarci un pan, su, su, scendiamo
Per le propinque ville.

ZINGARI

Andiamo...
(ripongono sollecitamente nel sacco i loro arnesi)

ZINGARE

Andiamo.
(tutti scendono alla rinfusa giù per la china; tratto tratto e sempre a maggior distanza odesi il loro canto)

LIBRETTO

ZINGARI

Chi del gitano i giorni abbella?
La zingarella!

MANRICO (*sorgendo*)

Soli or siamo; deh, narra
Questa storia funesta.

AZUCENA

E tu la ignori,
Tu pur!... Ma, giovinetto, i passi tuoi
D'ambizion lo sprone
Lungi traea!... Dell'ava il fine acerbo
È quest'istoria... La incolpò superbo
Conte di malefizio, onde asseria
Colto un bambin suo figlio...
[Essa bruciata
Venne ov'arde quel foco!

MANRICO

(*rifuggendo con raccapriccio dalla fiamma*)
Ahi! Sciagurata!

AZUCENA

Condotta ell'era in ceppi al suo destin
[tremendo!
Col figlio sulle braccia, io la seguia
[piangendo.
Infino ad essa un varco tentai,
[ma invano, aprirmi...
Invan tentò la misera fermarsi
[e benedirmi!
Ché, fra bestemmie oscene, pungendola
[coi ferri,
Al rogo la cacciavano gli scellerati sgherri!
Allor, con tronco accento: «Mi vendica!»
[esclamò.
Quel detto un'eco eterna in questo cor
[lasciò.

MANRICO

La vendicasti?

AZUCENA

Il figlio giunsi a rapir del Conte:

Lo trascinai qui meco...

Le fiamme ardean già pronte.

MANRICO

(*con raccapriccio*)

Le fiamme!... oh ciel!... tu forse?...

AZUCENA

Ei distruggeasi in pianto...
Io mi sentiva il core dilaniato, infranto!...
Quand'ecco agli egri spirti,
[come in un sogno apparve
La vision ferale di spaventose larve!
Gli sgherri ed il supplizio!...
[La madre smorta in volto...
Scalza, discinta!... il grido,
[il noto grido ascolto...
«Mi vendica!»... La mano convulsa tendo...
[stringo
La vittima... nel foco la traggo,
[la sospingo...
Cessa il fatal delirio... L'orrida scena
[fugge...
La fiamma sol divampa, e la sua preda
[strugge!
Pur volgo intorno il guardo e innanzi a me
[vegg'io
Dell'empio Conte il figlio...

MANRICO

Ah!

AZUCENA

Il figlio mio,
Mio figlio avea bruciato!

MANRICO

Che dici! quale orror!

AZUCENA

Sul capo mio le chiome
Sento rizzarsi ancor!

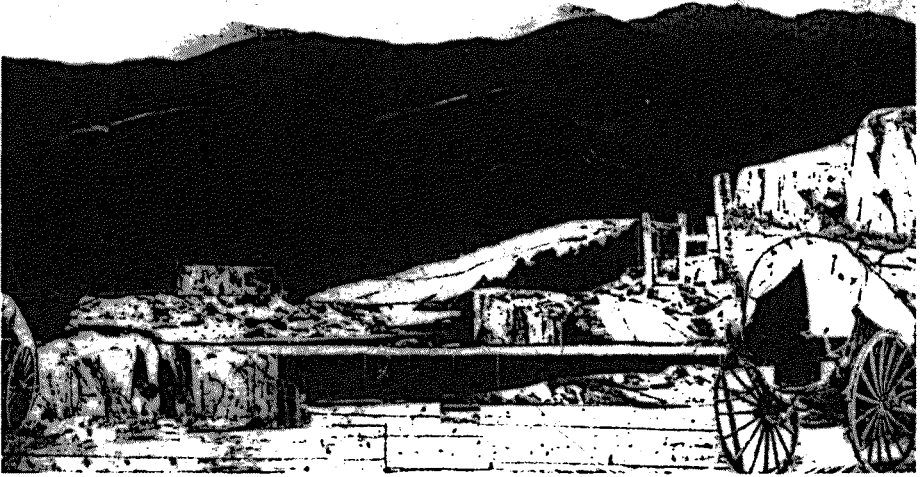
(*Azucena ricade trambasciata sul proprio seggio, Manrico ammutolisce colpito d'orrore e di sorpresa. Momenti di silenzio*)

PARTE II



Eugenio Guglielminetti, bozzetto di scena per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Torino nel 1980. Regia di Carlo Maestrini, direzione musicale di Peter Maag.

LIBRETTO



Eugenio Guglielminetti, bozzetto di scena per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato al Teatro Regio di Torino nel 1980. Regia di Carlo Maestrini, direzione musicale di Peter Maag.

PARTE II

MANRICO

Non son tuo figlio?
E chi son io, chi dunque?

AZUCENA

(con la sollecitudine di chi cerca emendare il proprio fallo)

Tu sei mio figlio!

MANRICO

Eppur dicesti...

AZUCENA

Ah!... forse...
Che vuoi? quando al pensier s'affaccia
[il truce
Caso, lo spirito intenebrato pone
Stolte parole sul mio labbro... Madre,
Tenera madre non m'avesti ognora?

MANRICO

Potrei negarlo?

AZUCENA

A me, se vivi ancora,
Nol dèi? Notturna, nei pugnati campi
Di Pelilla, ove spento
Fama ti disse, a darti
Sepoltura non mossi?
La fuggente aura vital
Non iscovrì, nel seno
Non t'arrestò materno affetto?...
E quante cure non spesi
A risanar le tante ferite! ...

MANRICO *(con nobile orgoglio)*

Che portai nel dì fatale...
Ma tutte qui, nel petto!... Io sol, fra mille
Già sbandati, al nemico
Volgendo ancor la faccia!... Il rio De Luna
Su me piombò col suo drappello; io caddi,
Però da forte io caddi!

AZUCENA

Ecco mercede

Ai giorni, che l'infame
Nel singolar certame
Ebbe salvi da te!... Qual t'accieca
Strana pietà per esso?

MANRICO

Oh madre!... Non saprei dirlo a me stesso!
Mal reggendo all'aspro assalto,
Ei già tocco il suolo avea:
Balenava il colpo in alto
Che trafiggerlo dovea...
Quando arresta un moto arcano,
Nel discender, questa mano...
Le mie fibre acuto gelo
Fa repente abbrividir!
Mentre un grido vien dal cielo,
Che mi dice: «Non ferir!»

AZUCENA

Ma nell'alma dell'ingrato
Non parlò del cielo un detto!
Oh! se ancor ti spinge il fato
A pagnar col maledetto,
Compi, o figlio, qual d'un Dio,
Compi allora il cenno mio!
Sino all'elsa questa lama
Vibra, immergi all'empio in cor.

MANRICO

Sì, lo giuro, questa lama
Scenderà dell'empio in cor.
(odesi un prolungato suono di corno)
L'usato messo Ruiz invia!
Forse...
*(dà fiato anch'esso al corno che tiene ad ar-
macollo)*

AZUCENA

Mi vendica!
*(resta concentrata quasi inconsapevole di
ciò che succede)*

SCENA II

Messo e detti.

LIBRETTO

MANRICO (*al Messo*)

Inoltra il piè.
Guerresco evento, dimmi, seguia?

MESSO

(*porgendo il foglio che Manrico legge*)
Risponda il foglio che reco a te.

MANRICO

«In nostra possa è Castellor; ne dêi
Tu, per cenno del prence,
Vigilar le difese. Ove ti è dato,
Affrettati a venir...
Giunta la sera,
Tratta in inganno di tua morte al grido,
Nel vicin Chiostro della croce il velo
Cingerà Leonora».
(*con dolorosa esclamazione*)
Oh giusto cielo!

AZUCENA (*scuotendosi*)
(*Che fia!*)

MANRICO (*al Messo*)

Veloce scendi la balza,
Ed un cavallo a me provvedi...

MESSO

Corro...

AZUCENA (*frapponendosi*)
Manrico!

MANRICO

Il tempo incalza...
Vola, m'aspetta del colle a' piedi.
(*il Messo parte frettolosamente*)

AZUCENA

E sperì, e vuoi?...

MANRICO

(*Perderla?... Oh ambascia!...*)
Perder quell'angelo?...

AZUCENA

(*È fuor di sé!*)

MANRICO

(*postosi l'elmo sul capo ed afferrando il mantello*)
Addio!

AZUCENA

No... ferma... odi...

MANRICO

Mi lascia...

AZUCENA (*autorevole*)

Ferma... Son io che parlo a te!
Perigliarti ancor languente
Per cammin selvaggio ed ermo!
Le ferite vuoi, demente,
Riaprir del petto infermo?
No, soffrirlo non poss'io...
Il tuo sangue è sangue mio!...
Ogni stilla che ne versi
Tu la spremi dal mio cor!

MANRICO

Un momento può involarmi
Il mio ben, la mia speranza!...
No, che basti ad arrestarmi
Terra e ciel non han possanza...
Ah!... mi sgombra, o madre, i passi...
Guai per te s'io qui restassi! ...
Tu vedresti ai piedi tuoi
Spento il figlio dal dolor!

(*s'allontana, indarno trattenuto da Azucena*)

SCENA III

Atrio interno di un luogo di ritiro in vicinanza di Castellor. Alberi nel fondo. È notte. Il Conte, Ferrando ed alcuni Seguaci inoltrandosi cautamente avviluppati nei loro mantelli.

PARTE II

CONTE

Tutto è deserto, né per l'aura ancora
Suona l'usato carme...
In tempo io giungo!

FERRANDO

Ardita opra, o Signore,
Imprendi.

CONTE

Ardita, e qual furente amore
Ed irritato orgoglio
Chiesero a me. Spento il rival, caduto
Ogni ostacol sembrava a' miei desiri;
Novello e piú possente ella ne appresta...
L'altare! Ah no, non fia
D'altri Leonora!...
Leonora è mia!
Il balen del suo sorriso
D'una stella vince il raggio!
Il fulgor del suo bel viso
Novo infonde in me coraggio!...
Ah! l'amor, l'amore ond'ardo
Le favelli in mio favor!
Sperda il sole d'un suo sguardo
La tempesta del mio cor.

(odesi il rintocco de' sacri bronzi)

Qual suono!... oh ciel...

FERRANDO

La squilla
Vicino il rito annunzia!

CONTE

Ah! pria che giunga
All'altar... si rapisca!

FERRANDO

Ah bada!

CONTE

Taci!...
Non odo... andate!... Di quei faggi
[all'ombra
Celatevi!...

(Ferrando e gli altri Seguaci si allontanano)

Ah! fra poco
Mia diverrà! Tutto m'investe un foco!

(ansioso, guardingo osserva dalla parte donde deve giungere Leonora, mentre Ferrando e i Seguaci dicono sottovoce:)

FERRANDO e SEGUACI

Ardire! Andiam! Celiamicoci
Fra l'ombra... nel mister!
Ardire! Andiam! Silenzio!
Si compia il suo voler!...

CONTE

(nell'eccesso del furore)

Per me, ora fatale,
I tuoi momenti affretta:
La gioia che m'aspetta
Gioia mortal non è!...
Invano un Dio rivale
S'opponne all'amor mio,
Non può nemmeno un Dio,
Donna, rapirti a me!

(s'allontana a poco a poco e si nasconde col Coro fra gli alberi)

CORO INTERNO DI RELIGIOSE

Ah!... se l'error t'ingombra,
O figlia d'Eva, i rai,
Presso a morir, vedrai
Che un'ombra, un sogno fu,
Anzi del sogno un'ombra
La speme di quaggiù!
Vieni e t'asconda il velo
Ad ogni sguardo umano!
Cura o pensier mondano
Qui vivo piú non è.
Al ciel ti volgi e il cielo
Si schiuderà per te.

SCENA IV

Leonora con seguito muliebre. Ines, poi il Conte, Ferrando, Seguaci, indi Manrico.

LIBRETTO

LEONORA

Perché piangete?

DONNE

Ah!... dunque

Tu per sempre ne lasci?

LEONORA

O dolci amiche,

Un riso, una speranza, un fior la terra

Non ha per me! Degg'io

Volgermi a Quei che degli afflitti è solo

Sostegno e dopo i penitenti giorni

Può fra gli eletti al mio perduto bene

Ricongiungermi un dì!... Tergete i rai

(incamminandosi)

E guidatemi all'ara...

CONTE *(irrompendo ad un tratto)*

No, giammai!...

DONNE

Il Conte!

LEONORA

Giusto ciel!

CONTE

Per te non havvi

Che l'ara d'Imeneo.

DONNE

Cotanto ardìa!...

LEONORA

Insano!... E qui venisti?

CONTE

A farti mia!

(e si dicendo scagliasi verso Leonora, onde impadronirsi di lei, ma fra esso e la preda trovati, qual fantasma sorto di sotterra, Manrico; un grido universale irrompe)

LEONORA

E deggio... e posso crederlo?

Ti veggo a me d'accanto!

È questo un sogno, un'estasi,

Un sovrumano incanto!

Non regge a tanto giubilo

Rapito, il cor sospeso!

Sei tu dal ciel disceso,

O in ciel son io con te?

CONTE

Dunque gli estinti lasciano

Di morte il regno eterno!

A danno mio rinunzia

Le prede sue l'inferno!

Ma se non mai si fransero

De' giorni tuoi gli stami,

Se vivi e viver brami,

Fuggi da lei, da me.

MANRICO

Né m'ebbe il ciel, né l'orrido

Varco infernal sentiero...

Infami sgherri vibrano

Mortali colpi, è vero!

Potenza irresistibile

Hanno de' fiumi l'onde!

Ma gli empì un Dio confonde!

Quel Dio soccorse a me!

DONNE

(a Leonora)

Il cielo in cui fidasti

Pietade avea di te.

FERRANDO e SEGUACI

(al Conte)

Tu col destin contrasti:

Suo difensore egli è.

SCENA V

Ruiz seguito da una lunga tratta di Armati, e detti.

PARTE II

RUIZ

Urgel viva!

MANRICO

Miei prodi guerrieri!

RUIZ

Vieni...

MANRICO

(a Leonora)

Donna, mi segui!

CONTE

(opponendosi)

E tu speri?

LEONORA

Ah!

MANRICO

(al Conte)

T'arresta...

CONTE

(sguainando la spada)

Involarmi costei?

No!

RUIZ e ARMATI

(accercchiando il Conte)

Vaneggi!

FERRANDO e SEGUACI

Che tenti, Signor?

(il Conte è disarmato da quei di Ruiz)

CONTE

(con gesti ed accenti di maniaco furore)

Di ragione ogni lume perdei!

LEONORA

(M'atterrisce!)

CONTE

Ho le furie nel cor!

RUIZ e ARMATI

(a Manrico)

Vien: la sorte sorride per te!

FERRANDO e SEGUACI

(al Conte)

Cedi; or ceder viltade non è!

(Manrico tragge seco Leonora, il Conte è respinto; le donne rifuggono al cenobio. Scende subito la tela)

LIBRETTO



Gabriella Pescucci, figurini per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato all'Arena di Verona nel 1985. Regia di Giuseppe Patroni Griffi, scene di Mario Ceroli (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).

PARTE III

PARTE III - Il figlio della Zingara

SCENA I

Accampamento. A destra il padiglione del Conte di Luna, su cui sventola la bandiera in segno di supremo comando; da lungi torreggia Castellor.

Scolte di Uomini d'arme dappertutto; alcuni giuocano, altri forbiscono le armi, altri passeggiano, poi Ferrando dal padiglione del Conte.

ALCUNI ARMIGERI

Or co' dadi, ma fra poco
Giocherem ben altro gioco!

ALTRI ARMIGERI (*che puliscono le armature*)

Quest'acciar, dal sangue or terso,
Fia di sangue in breve asperso!

(odonsi strumenti guerrieri; tutti si volgono là d'onde il suono si avvanza; un grosso drappello di balestrieri attraversa il campo)

ALCUNI

Il soccorso dimandato!

ALTRI

Han l'aspetto del valor!

TUTTI

Piú l'assalto ritardato
Or non fia di Castellor.

FERRANDO (*dal padiglione del Conte*)

Sí, prodi amici; al di novello è mente
Del capitán la rocca
Investir d'ogni parte.
Colà pingue bottino
Certezza è rinvenir piú che speranza.
Si vinca; è nostro.

TUTTI

Tu c'inviti a danza!
Squilli, echeggi la tromba guerriera,

Chiami all'armi, alla pugna, all'assalto;
Fia domani la nostra bandiera
Di quei merli piantata sull'alto.
No, giammai non sorrise vittoria
Di piú liete speranze finor!
Ivi l'util ci aspetta e la gloria,
Ivi opimi la preda e l'onor!

(*si disperdono*)

SCENA II

Il Conte uscito dalla tenda volge uno sguardo bieco a Castellor.

CONTE

In braccio al mio rival! Questo pensiero
Come persecutor demone ovunque
M'insegue!... In braccio al mio rival!
[Ma corro,

Surta appena l'aurora,
Io corro a separarvi... Oh Leonora!

(*odesi tumulto*)

SCENA III

Ferrando e detto.

CONTE

Che fu?

FERRANDO

Dappresso il campo
S'aggrava una zingara: sorpresa
Da' nostri esploratori,
Si volse in fuga; essi, a ragion temendo
Una spia nella trista,
L'inseguir...

CONTE

Fu raggiunta?

FERRANDO

È presa.

LIBRETTO

CONTE

Vista
L'hai tu?

FERRANDO

No! della scorta
Il condottier m'apprese
L'evento.

CONTE

Eccola!

(tumulto piú vicino)

SCENA IV

Detti, Azucena, con le mani avvinte, trascinata dagli Esploratori, un codazzo d'altri soldati.

ESPLORATORI

Innanzi, o strega, innanzi!...

AZUCENA

Aita!... Mi lasciate...
O furibondi,
Che mal fec'io?

CONTE

S'appressi.
(Azucena è tratta innanzi al Conte)
A me rispondi,
E trema dal mentir!

AZUCENA

Chiedi!

CONTE

Ove vai?

AZUCENA

Nol so.

CONTE

Che?

AZUCENA

D'una zingara è costume
Mover senza disegno
Il passo vagabondo,
Ed è suo tetto il ciel, sua patria il
[mondo.

CONTE

E vieni?

AZUCENA

Da Biscaglia, ove finora
Le sterili montagne ebbi a ricetta!

CONTE

(Da Biscaglia!)

FERRANDO

(Che intesi!... Oh qual sospetto!)

AZUCENA

Giorni poveri vivea,
Pur contenta del mio stato;
Sola speme un figlio avea...
Mi lasciò!... m'oblía, l'ingrato!
Io deserta, vado errando
Di quel figlio ricercando,
Di quel figlio che al mio core
Pene orribili costò!...
Qual per esso provo amore
Madre in terra non provò!

FERRANDO

(Il suo volto!)

CONTE

Di', traesti
Lunga etade tra quei monti?

AZUCENA

Lunga, sí.

CONTE

Rammeresti
Un fanciul, prole di conti,

PARTE III

Involato al suo castello,
Son tre lustri, e tratto quivi?

AZUCENA

E tu, parla... sei?...

CONTE

Fratello del rapito.

AZUCENA

(Ah!)

FERRANDO

(*notando il mal nascosto terrore di Azucena*)
(Sì!)

CONTE

Ne udivi
Mai novella?

AZUCENA

Io?... No... Concedi
Che del figlio l'orme io scopra.

FERRANDO

Resta, iniqua!

AZUCENA

Ohimè!..

FERRANDO

Tu vedi
Chi l'infame, orribil opra
Commettea...

CONTE

Finisci!

FERRANDO

È dessa.

AZUCENA

(*piano a Ferrando*)
Taci!

FERRANDO

È dessa che il bambino
Arse!

CONTE

Ah! perfida!

CORO

Ella stessa!

AZUCENA

Ei mentisce...

CONTE

Al tuo destino
Or non fuggi.

AZUCENA

Deh!...

CONTE

Quei nodi
Più stringete!
(*i soldati eseguiscano*)

AZUCENA

Oh! Dio!... Oh Dio!...

CORO

Urla pure!.

AZUCENA

(*con disperazione*)
E tu non m'odi,
O Manrico, o figlio mio?...
Non soccorri all'infelice
Madre tua?

CONTE

Sarebbe ver?
Di Manrico genitrice?

FERRANDO

Trema!

LIBRETTO

CONTE

Oh sorte! In mio poter!

AZUCENA

Deh, rallentate, oh barbari,
Le acerbe mie ritorte...
Questo crudel supplizio
È prolungata morte!
D'iniquo genitore
Empio figliuol peggiore,
Trema! V'è Dio pe' miseri,
E Dio ti punirà!

CONTE

Tua prole, o turpe zingara,
Colui, quel traditore?...
Potrò col tuo supplizio
Ferirlo in mezzo al core!
Gioia m'innonda il petto,
Cui non esprime il detto!
Meco il fraterno cenere
Piena vendetta avrà!

FERRANDO e CORO

Infame pira sorgere,
Ah, sí, vedrai tra poco...
Né solo tuo supplizio
Sarà terreno foco!...
Le vampe dell'inferno
A te fian rogo eterno;
Ivi penare ed ardere
L'anima tua dovrà!

*(al cenno del Conte i Soldati traggono seco
Azucena; egli entra nella sua tenda, seguito
da Ferrando)*

SCENA V

*Sala adiacente alla Cappella in Castellor,
con il verone nel fondo.
Manrico, Leonora e Ruiz.*

LEONORA

Quale d'armi fragor poc'anzi intesi?

MANRICO

Alto è il periglio! Vano
Dissimularlo fora!
Alla novella aurora
Assaliti saremo!...

LEONORA

Ahimè!... che dici?

MANRICO

Ma de' nostri nemici
Avrem vittoria... Pari
Abbiamo al loro ardir, brando e
[coraggio!...

(a Ruiz)

Tu va'; le belliche opre,
Nell'assenza mia breve, a te commetto.
Che nulla manchi!...

(Ruiz parte)

SCENA VI

Manrico e Leonora.

LEONORA

Di qual tetra luce
Il nostro imen risplende!

MANRICO

Il presagio funesto,
Deh, sperdi, o cara!...

LEONORA

E il posso?

MANRICO

Amor... sublime amore,
In tale istante ti favelli al core.
Ah! sí, ben mio, coll'essere
Io tuo, tu mia consorte,
Avrò piú l'alma intrepida,
Il braccio avrò piú forte.
Ma pur se nella pagina
De' miei destini è scritto

PARTE III

Ch'io resti fra le vittime
Dal ferro ostil trafitto,
Fra quegli estremi aneliti
A te il pensier verrà
E solo in ciel precederti
La morte a me parrà!

(odesi il suono dell'organo della vicina cappella)

LEONORA e MANRICO

L'onda de' suoni mistici
Pura discende al cor!
Vieni; ci schiude il tempio
Gioie di casto amor!

(mentre s'avviano giubilanti al tempio, Ruiz sopraggiunge frettoloso)

RUIZ

Manrico!

MANRICO

Che!

RUIZ

La zingara,
Vieni, tra ceppi mira...

MANRICO

Oh Dio!

RUIZ

Per man de' barbari
Accesa è già la pira...

MANRICO *(accostandosi al verone)*

Oh ciel! mie membra oscillano...
Nube mi copre il ciglio!

LEONORA

Tu fremi!

MANRICO

E il deggio!... Sappilo!
Io son...

LEONORA

Chi mai?

MANRICO

Suo figlio!...
Ah! vili!... il rio spettacolo
Quasi il respir m'invola...
Raduna i nostri, affrettati...
Ruiz... va'... torna... vola...

(Ruiz parte)

Di quella pira l'orrendo foco
Tutte le fibre m'arse, avvampò!...
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco
Col sangue vostro la spegnerò!
Era già figlio prima d'amarti,
Non può frenarmi il tuo martir.
Madre infelice, corro a salvarti,
O teco almeno corro a morir!

LEONORA

Non reggo a colpi tanto funesti...
Oh, quanto meglio saría morir!

(Ruiz torna con Armati)

RUIZ e ARMATI

All'armi, all'armi! eccone presti
A pagnar teco, teco a morir.

(Manrico parte frettoloso seguito da Ruiz e dagli Armati, mentre odesi dall'interno fragor d'armi e di bellici strumenti)

LIBRETTO



Gabriella Pescucci, figurino per *Il trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato all'Arena di Verona nel 1985. Regia di Giuseppe Patroni Griffi, scene di Mario Ceroli (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).

PARTE IV

PARTE IV - Il supplizio

SCENA I

Un'ala del palazzo dell'Aliaferia. All'angolo una torre con finestre assicurate da spranghe di ferro. Notte oscurissima. Si avanzano due persone ammantellate: sono Ruiz e Leonora.

RUIZ (*sommessamente*)

Siam giunti; ecco la torre, ove di Stato Gemono i prigionieri... Ah, l'infelice Ivi fu tratto!

LEONORA

Vanne,
Lasciami, né timor di me ti prenda...
Salvarlo io potrò forse.

(*Ruiz si allontana*)

Timor di me?... Sicura,
Presta è la mia difesa.

(*i suoi occhi figgonsi ad una gemma che le fregia la mano destra*).

In quest'oscura
Notte ravvolta, presso a te son io,
E tu nol sai... Gemente
Aura che intorno spiri,
Deh, pietosa gli arreca i miei sospiri...
D'amor sull'ali rosee
Vanne, sospir dolente:
Del prigioniero misero
Conforta l'egra mente...
Com'aura di speranza
Aleggia in quella stanza:
Lo desta alle memorie,
Ai sogni dell'amor!
Ma deh! non dirgli, improvvido,
Le pene del mio cor!

(*suona la campana dei morti*)

VOCI INTERNE

Miserere d'un'alma già vicina

Alla partenza che non ha ritorno!
Miserere di lei, bontà divina,
Preda non sia dell'inferral soggiorno!

LEONORA

Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
Empiron quest'aere di cupo terror!...
Contende l'ambascia, che tutta m'investe,
Al labbro il respiro, i palpiti al cor!

(*rimane assorta; dopo qualche momento scuotesi, ed è in procinto di partire, allorché viene dalla torre un gemito e quindi un mesto suono: ella si ferma*)

MANRICO (*dalla torre*)

Ah, che la morte ognora
È tarda nel venir
A chi desia morir!...
Addio, Leonora!

LEONORA

Oh ciel!... Sento mancarmi!

VOCI INTERNE

Miserere d'un'alma già vicina
Alla partenza che non ha ritorno!
Miserere di lei; bontà divina,
Preda non sia dell'inferral soggiorno!

LEONORA

Sull'orrida torre, ah! par che la morte
Con ali di tenebre librando si va!
Ahi! forse dischiuse gli fian queste porte
Sol quando cadaver già freddo sarà!

MANRICO (*dalla torre*)

Sconto col sangue mio
L'amor che posi in te!...
Non ti scordar di me!
Leonora, addio!

LEONORA

Di te, di te scordarmi?...

LIBRETTO

Tu vedrai che amore in terra
 Mai del mio non fu più forte;
 Vinse il fato in aspra guerra,
 Vincerà la stessa morte.
 O col prezzo di mia vita
 La tua vita io salverò,
 O con te per sempre unita
 Nella tomba io scenderò.

SCENA II

S'apre una porta; n'escono il Conte ed alcuni Seguaci. Leonora si pone in disparte.

CONTE

Udite? Come albeggi,
 La scure al figlio ed alla madre il rogo!
(i Seguaci entrano nella torre)
 Abuso io forse del poter che pieno
 In me trasmise il prence! A tal mi traggi,
 Donna per me funesta!... Ov'ella è mai?
 Ripreso Castellor, di lei contezza
 Non ebbi, e furo indarno
 Tante ricerche e tante!
 Ah! dove sei, crudele?

LEONORA *(avanzandosi)*

A te davante.

CONTE

Qual voce!... come!... tu, donna?

LEONORA

Il vedi.

CONTE

A che venisti?

LEONORA

Egli è già presso
 All'ora estrema, e tu lo chiedi?

CONTE

Osar potresti?...

LEONORA

Ah sí, per esso
 Pietà dimando...

CONTE

Che! tu deliri!
 Io del rival sentir pietà?

LEONORA

Clemente Nume a te l'ispiri...

CONTE

È sol vendetta mio Nume... Va'.

LEONORA *(si getta disperatamente a' suoi piedi)*

Mira, di acerbe lagrime
 Spargo al tuo piede un rio:
 Non basta il pianto? Svenami,
 Ti bevì il sangue mio...
 Calpesta il mio cadavere,
 Ma salva il Trovator!

CONTE

Ah! dell'indegno rendere
 Vorrei peggior la sorte:
 Fra mille atroci spasimi
 Centuplicar sua morte;
 Più l'ami, e più terribile
 Divampa il mio furor!

(vuol partire, Leonora si avviticchia ad esso)

LEONORA

Conte...

CONTE

Né cessi?

LEONORA

Grazia!...

CONTE

Prezzo non havvi alcuno
 Ad ottenerla... scostati...

PARTE IV

LEONORA

Uno ve n'ha... sol uno!...
Ed io te l'offro.

CONTE

Spiegati,
Qual prezzo, di'.

LEONORA (*stendendo la destra con dolore*)

Me stessa!

CONTE

Ciel!... tu dicesti?...

LEONORA

E compiere
Saprò la mia promessa.

CONTE

È sogno il mio?

LEONORA

Dischiudimi
La via fra quelle mura...
Ch'ei m'oda... Che la vittima
Fugga, e son tua.

CONTE

Lo giura.

LEONORA

Lo giuro a Dio che l'anima
Tutta mi vede!

CONTE

Olà!

(corre all'uscio della torre; si presenta un custode; mentre il Conte gli parla all'orecchio, Leonora sugge il veleno chiuso nell'anello)

LEONORA

(M'avrai, ma fredda esanime spoglia!)

CONTE (*a Leonora*)

Colui vivrà.

LEONORA

(alzando gli occhi, cui fanno velo lagrime di gioia)

(Vivrà!... contende il giubilo
I detti a me, Signore...
Ma coi frequenti palpiti
Mercé ti rende il core!
Ora il mio fine impavida,
Piena di gioia attendo...
Potrò dirgli morendo:
Salvo tu sei per me!)

CONTE

Fra te che parli?... Volgimi,
Volgimi il detto ancora,
O mi parrà delirio
Quanto ascoltai finora...
Tu mia!... tu mia!... Ripetilo.
Il dubbio cor serena...
Ah!... ch'io lo credo appena
Udendolo da te!

LEONORA

Andiam...

CONTE

Giurasti... pensaci!

LEONORA

È sacra la mia fé!

(entrano nella torre)

SCENA III

Orrido carcere. In un canto finestra con inferriata. Porta nel fondo. Smorto fanale pendente dalla volta.

Azucena giacente sopra una specie di rozza coltre, Manrico seduto a lei dappresso.

LIBRETTO

MANRICO
Madre... Non dormi?

I carnefici son... Vogliono al rogo
Trarmi!... Difendi la tua madre!

AZUCENA
L'invocai più volte,
Ma fugge il sonno a queste luci... Prego...

MANRICO
Alcuno,
Ti rassicura, qui non volge...

MANRICO
L'aura fredda è molesta
Alle tue membra forse?

AZUCENA
(senza badare a Manrico, con ispavento)
Il rogo!
Parola orrenda!

AZUCENA
No; da questa
Tomba di vivi sol fuggir vorrei,
Perché sento il respiro soffocarmi!...

MANRICO
Oh madre! Oh madre!...

MANRICO *(torcendosi le mani)*
Fuggir!

AZUCENA
Un giorno, turba feroce l'ava tua condusse
Al rogo... Mira la terribil vampa!
Ella n'è tocca già! Già l'arso crine
Al ciel manda faville!...
Osserva le pupille
Fuor dell'orbita lor!... Ah... chi mi toglie
A spettacol sí atroce?

AZUCENA *(sorgendo)*
Non attristarti:
Far di me strazio non potranno i crudi!

(cadendo tutta convulsa fra le braccia di Manrico)

MANRICO
Ah! come?

AZUCENA
Vedi?... Le sue fosche impronte
M'ha già stampato in fronte
Il dito della morte!

MANRICO
Se m'ami ancor, se voce
Di figlio ha possa d'una madre in seno,
Ai terrori dell'anima
Oblío cerca nel sonno, e posa e calma.
(la conduce presso alla coltre)

MANRICO
Ahi!

AZUCENA
Troveranno
Un cadavere muto, gelido!... anzi
(con gioia feroce)
Uno scheletro!

AZUCENA
Sì, la stanchezza m'opprime, o figlio...
Alla quiete io chiudo il ciglio...
Ma se del rogo arder si veda
L'orrida fiamma, destami allor.

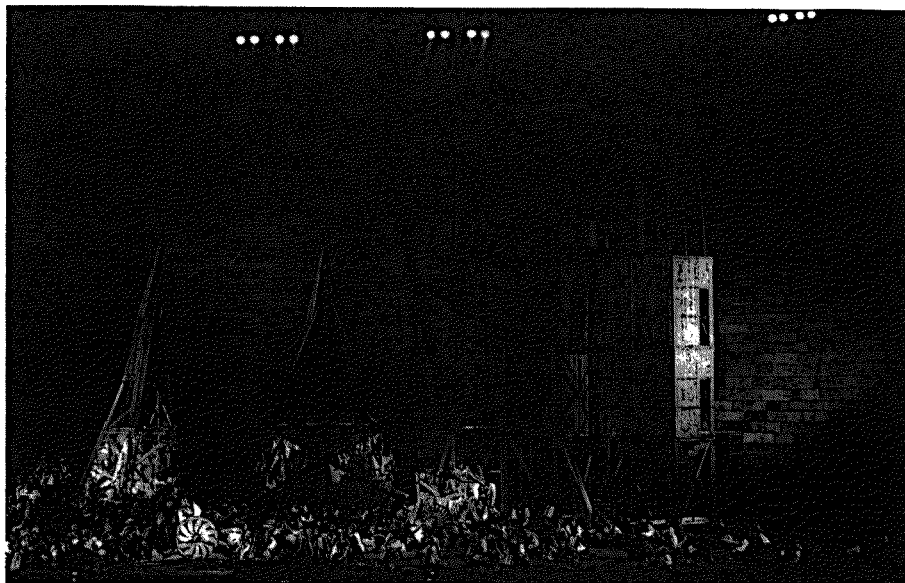
MANRICO
Cessa!

MANRICO
Riposa, o madre: Iddio conceda
Men tristi immagini al tuo sopor.

AZUCENA
Non odi?... Gente appressa...

AZUCENA *(tra il sonno e la veglia)*
Ai nostri monti... ritorneremo...

PARTE IV



Una scena dal *Trovatore* di Giuseppe Verdi rappresentato all'Arena di Verona nel 1985. Regia di Giuseppe Patroni Griffi, scene di Mario Ceroli (Centro Studi Teatro Stabile di Torino).

LIBRETTO

L'antica pace... ivi godremo..
 Tu canterai... sul tuo liuto...
 In sonno placido... io dormirò!

MANRICO

Riposa, o madre: io prono e muto
 La mente al cielo rivolgerò.

(Azucena si addormenta. Manrico resta genuflesso accanto a lei)

SCENA ULTIMA

Si apre la porta, entra Leonora: gli anzidetti, in ultimo il Conte con seguito di Armati.

MANRICO

Ciel!... Non m'inganna quel fioco lume?...

LEONORA

Son io, Manrico...

MANRICO

Oh, mia Leonora!
 Ah, mi concedi, pietoso Nume,
 Gioia sí grande, anzi ch'io mora?

LEONORA

Tu non morrai... vengo a salvarti...

MANRICO

Come!... A salvarmi? Fia vero!

LEONORA

Addio!
 Tronca ogni indugio... t'affretta... parti...
(accennandogli la porta)

MANRICO

E tu non vieni?

LEONORA

Restar degg'io!...

MANRICO

Restar!...

LEONORA

Deh! fuggi!...

MANRICO

No!

LEONORA *(cercando di trarlo verso l'uscio)*

Guai se tardi!

MANRICO

No!

LEONORA

La tua vita!...

MANRICO

Io la disprezzo...
 Pur figgi, o donna, in me gli sguardi!...
 Da chi l'avesti?... Ed a qual prezzo?...
 Parlar non vuoi?... Balen tremendo!...
 Dal mio rivale!... Intendo, intendo!...
 Ha quest'infame l'amor venduto...
 Venduto un core che mi giurò!

LEONORA

Oh, come l'ira ti rende cieco!
 Oh, quanto ingiusto, crudel sei meco!
 T'arrendi... fuggi, o sei perduto!
 Nemmeno il cielo salvar ti può!
(Leonora si getta ai piedi di Manrico)

AZUCENA *(dormendo)*

Ai nostri monti... ritorneremo...
 L'antica pace... ivi godremo...
 Tu canterai... sul tuo liuto...
 In sonno placido... io dormirò...

MANRICO

Ti scosta...

LEONORA

Non respingermi...
 Vedi?... languente, oppressa, io manco...

MANRICO

Va'... ti abbomino...
 Ti maledico...

PARTE IV

LEONORA

Ah, cessa!
Non d'imprecar, di volgere
Per me la prece a Dio
È questa l'ora!

MANRICO

Un brivido
Corse nel petto mio!

LEONORA

(cade bocconi)
Manrico!

MANRICO

(accorrendo a sollevarla)
Donna, svelami...
Narra!

LEONORA

Ho la morte in seno...

MANRICO

La morte!...

LEONORA

Ah, fu piú rapida
La forza del veleno
Ch'io non pensava!...

MANRICO

Oh fulmine!

LEONORA

Senti! La mano è gelo...
(toccandosi il petto)
Ma qui... qui foco orribile
Arde!

MANRICO

Che festi!... o cielo!

LEONORA

Prima che d'altri vivere...
Io volli tua morir!...

MANRICO

Insano!... ed io quest'angelo
Osava maledir!

LEONORA

Piú non resisto!

MANRICO

Ahi misera!...

(entra il Conte, arrestandosi sulla soglia)

LEONORA

Ecco l'istante... io moro...
(stringendogli la destra in segno d'addio)
Manrico! Or la tua grazia...
Padre del cielo... imploro...
Prima... che... d'altri vivere...
Io volli... tua morir!
(spira)

CONTE

*(Ah! volle me deludere,
E per costui morir!)*
(additando agli armati Manrico)
Sia tratto al ceppo!

MANRICO *(partendo tra gli armati)*

Madre... oh madre, addio!

AZUCENA *(destandosi)*

Manrico!... Ov'è mio figlio?

CONTE

A morte corre!...

AZUCENA

Ah ferma!... M'odi...

CONTE

(trascinando Azucena verso la finestra)
Vedi?...

AZUCENA

Cielo!

LIBRETTO

CONTE

È spento!

AZUCENA

Egli era tuo fratello!..

CONTE

Ei!... quale orror!...

AZUCENA

Sei vendicata, o madre!

CONTE

(inorridito)

E vivo ancor!



Ettore Ximenes (1855-1926), *Il trovatore*, bozzetto in gesso per la statua destinata al monumento a Giuseppe Verdi a Parma, inaugurato nel 1920. Parma, Accademia di Belle Arti.

TEATRO REGIO TORINO

STRUTTURA ORGANIZZATIVA

SOVRINTENDENZA

Sovrintendente	Walter Vergnano
Direttore artistico	Marco Tutino
Segretario consiglio di amministrazione e archivio storico	Piero Robba
Responsabile servizio prevenzione e protezione	Bruno Scagliola
Segreteria presidenza e sovrintendenza	Maria Vittoria Trio

DIREZIONE AREA ARTISTICA

Direttore area artistica	Roberto Bosio
Responsabile settore orchestra e maestri collaboratori	Alessandro Galoppini
Direttore del coro	Claudio Marino Moretti
Aiuto maestro del coro	Claudio Fenoglio
Responsabile settore attività di danza	Tiziana Tosco
Direttore di scena	Vittorio Borrelli
Altro direttore di scena	Riccardino Massa
Altro direttore di scena	Riccardo Fracchia
Responsabile settore archivio musicale	Enrico Maria Ferrando
Servizi artistici	Federica Sciangula
Ufficio di segreteria e segreteria direttore artistico	Paola Cappelletti

DIREZIONE ORGANIZZAZIONE E PERSONALE

Direttore organizzazione e personale	Franco Ferrari
Vicedirettore e responsabile settore produzione	Loredana Rozzo
Responsabile settore paghe e contributi	Donatella Felletti
Responsabile settore legale-contrattuale	Alessandra Bazoli
Ufficio di segreteria	Liliana Bosca

DIREZIONE AMMINISTRAZIONE E CONTROLLO

Direttore amministrazione e controllo	Carlo Carrà
Responsabile settore ragioneria	Giuseppina Guzzoni
Responsabile settore approvvigionamenti e contratti	Barbara Mussino
Responsabile settore beni patrimoniali	Franco Tomatis
Caporeparto magazzino materiali	Ivano Guzzon
Ufficio di segreteria	Maria Gabriella Spada

DIREZIONE SVILUPPO E MARKETING

Direttore sviluppo e marketing
Responsabile settore comunicazione e ufficio stampa
Responsabile settore formazione e ricerca
Relazioni esterne e promozione
Attività scuola
Attività editoriali
Biglietteria
Ufficio di segreteria

Ugo Sandroni
Paola Giunti
Filippo Fonsatti
Laura Carraro
Vincenza Bellina
Marina Pantano
Rossella Giuliano
Sara Dapino

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENICO

Direttore allestimento scenico
Responsabile settore tecnici di palcoscenico
Viceresponsabili macchinisti

Viceresponsabile attrezzisti
Capoparto elettromeccanico
Responsabile settore elettricisti-fonici
Viceresponsabili elettricisti-fonici

Viceresponsabile elettricisti-fonici e referente audio-video
Capolaboratorio fonica
Responsabile settore sartoria e vestizione
Viceresponsabile sartoria e vestizione
Responsabile settore realizzazione allestimenti
Vicecapo laboratorio scenografia
Vicecapo laboratorio costruzione
Coordinatori di progetto

Saverio Santoliquido
Antonio Martellotto
Franco Inz
Giuseppe Ferrara
Antonino Iacono
Martino Caroli
Andrea Anfossi
Luca Ferioli
Mario Merlino
Vladi Spigarolo
Giovanni Foresti
Laura Viglione
Patrizia Bongiovanni
Claudia Boasso
Stefania Di Dio
Anna Maria Montaldo
Enzo Busco
Ivano Coviello
Emilio Marcucci
Susì Ricauda Aimonino

Ufficio di segreteria

DIREZIONE TECNICA

Direttore tecnico
Vicedirettore tecnico
Responsabile settore servizi di manutenzione e conduzione
Responsabile settore servizi generali
Ufficio tecnico di conduzione
Reparto magazzini allestimenti e trasporti
Reparto vigilanza
Ufficio di segreteria

Pier Giovanni Bormida
Ferruccio Biancardi
Dario Acquadro
Angelo Scarnato
Gino Perrucci
Marcello Incardona
Marcello Minchianti
Emanuela Papini

I MAESTRI COLLABORATORI DEL TEATRO REGIO

Giannandrea Agnoletto
Luca Brancaleone

Carlo Caputo
Paolo Chimienti

Giulio Laguzzi
Gioachino Scomegna

L'ORCHESTRA DEL TEATRO REGIO

Violini primi

Stefano Vagnarelli*
Serguei Galaktionov*
Marina Bertolo
Claudia Zanzotto
Monica Tasinato
Elio Massimo Lercara
Roberto Lini
Carmen Lupoli
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Laura Quaglia
Daniele Soncin
Grazyna Teodorea
Mario Torni
Pierangelo Travasino
Giuseppe Tripodi
Paolo Vezzosi
Roberto Zoppi

Violini secondi

Pietro Balocco*
Marco Polidori*
Tomoka Osakabe
Silvana Balocco
Paola Bettella
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Silvio Gasparella
Roberto Lirelli
Anselma Martellono
Luisa Mattalia
Paolo Mulazzi
Gianfranco Rossi
Mihai Vuluta*

Viole

Krystyna Porebska*
Armando Barilli*
Alessandro Cipolletta
Rita Bracci
Gustavo Fioravanti
Maria Elena Eusebietti
Mirto Mantovan
Franco Mori

Roberto Musso
Claudio Vignetta
Giuseppe Zoppi

Violoncelli

Relja Lukic*
Davide Eusebietti
Gaël Seydoux
Giulio Arpinati
Luciano Cugnasco
Pascal Dubois Pallastrelli
Ewa Janas
Gabor Simon

Contrabbassi

Davide Botto*
Davide Ghio*
Atos Canestrelli
Fulvio Caccialupi
Giulio Guarini
Michele Lipani
Stefano Schiavolin

Ottavino

Roberto Baiocco

Flauti

Federico Giarbella*
Andrea Manco*
Maria Siracusa

Oboi

Luigi Finetto*
Domenico Orlando*
Stefano Simondi

Oboe e Corno inglese

Alessandro Cammilli

Clarinetti

Luigi Picatto*
Alessandro Dorella*
Edgardo Garnerò*

Clarinetto basso

Edmondo Tedesco

Fagotti

Matteo Rivi*
Giampiero Ganau*
Orazio Lodin

Controfagotto

Sergio Pochettino

Corni

Ugo Favaro*
Natalino Ricciardo**
Fabrizio Dindo
Evandro Merisio
Eros Tondella

Trombe

Ivano Buat*
Sandro Angotti*
Carlo Beltrami

Tromboni

Vincent Lepape*
Gianluca Scipioni*
Enrico Avico
Marco Tempesta

Basso Tuba

Rudy Colusso*

Timpani e Strumenti

a percussione
Carlo Cantone*
Ranieri Paluselli*
Lavinio Carminati

Arpa

Patrizia Radici**
Elena Corni**

* Prime parti

** Elementi aggiunti

IL CORO DEL TEATRO REGIO

Soprani

Nicoletta Bau
Anna Beretta
Anna Maria Bergo
Adriana Bono
Anna Maria Borri
Caterina Borruso*
Sabrina Boscarato
Serafina Cannillo
Patrizia Capello
Cristina Cogno
Cristiana Cordero
Eugenia Degregori
Alessandra Di Paolo
Rossana Gariboldi
Ornella Gerola
Manuela Giacomini
Rita La Vecchia
Laura Lanfranchi
Chiara Lazzari
Silvia Mapelli
Maria de Lourdes
Rodrigues Martins
Pierina Trivero*
Giovanna Zerilli

Mezzosoprani/ Contralti

Cristiana Arri
Angelica Buzzolan
Shiow-hwa Chang
Ivana Cravero
Corallina Demaria

Maria Di Mauro

Rita Dmitrieva
Roberta Garelli
Elena Induni
Antonella Martin
Raffaella Riello
Myriam Rossignol
Marina Sandberg
Teresa Uda
Daniela Valdenassi
Tiziana Valvo
Barbara Vivian

Tenori

Pierangelo Aimé
Janos Buhalla
Marino Capettini
Gian Luigi Cara
Antonio Coretti
Diego Cossu
Luis Odilon Dos Santos
Ernesto Alejandro
Escobar Nieto
Giancarlo Fabbri
Sabino Salvatore Gaita
Mauro Ginestrone
Roberto Guenno
Giuseppe Milano
Matteo Mugavero
Gualberto Silvestri
Sandro Tonino
Franco Traverso
Valerio Varetto

Baritoni

Flavio Feltrin
Umberto Ginanni
Alessandro Inzillo
Paolo Lovera
Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi
Vincenzo Vigo

Bassi

Leonardo Baldi
Mauro Barra
Enrico Bava
Ignazio De Simone
Vladimir Jurlin
Riccardo Mattiotto
Davide Motta Fré

* Elementi aggiunti

Il Teatro Regio ringrazia il Comitato Provinciale di Torino della Croce Rossa Italiana per l'assistenza infermieristica durante gli spettacoli.

NELLA STESSA COLLANA

1. **Don Giovanni** di Wolfgang Amadeus Mozart, saggio di P. Gallarati. 192 pp., 43 ill.
2. **Il Trionfo del Tempo e del Disinganno** di Georg Friedrich Händel, saggio di C. Steffan e catalogo di G. Legger. 114 pp., 19 ill.
3. **Le Comte Ory** di Gioachino Rossini, saggi di E. Senici, G. Paduano e N. Gallino. 160 pp., 39 ill.
4. **La bisbetica domata**, coreografia di John Cranko, saggi di F. Valeri, F. Marengo, D. Rigotti, H. Koegler, E. Data, E. Vaccarino e S. Trombetta. 80 pp., 40 ill.
5. **Maria Stuarda** di Gaetano Donizetti, saggi di L. Zoppelli e P. Cecchi. 128 pp., 39 ill.
6. **Cruel Garden**, balletto di Lindsay Kemp e Christopher Bruce, saggi di D. Manera, V. Doglio, N. Dromgoole, E. Vaccarino e V. Ottolenghi. 96 pp., 31 ill.
7. **La Voix humaine / The Medium** di Francis Poulenc / Gian Carlo Menotti, saggi di V. Bernardoni, N. Campogrande, J. Barnes, L. Ferrero e J. Maucci. Vol. unico, 208 pp., 36 ill.
8. **La traviata** di Giuseppe Verdi, saggi di M. Girardi e D. Gaita. 176 pp., 47 ill.
9. **Die lustige Witwe (La vedova allegra)** di Franz Lehár, saggi di A. Lanza e H. F. Redlich. 192 pp., 48 ill.
10. **Der fliegende Holländer (L'olandese volante)** di Richard Wagner, saggi di G. Pestelli, S. Bestente e A. Groos. 160 pp., 51 ill.
11. **The Rake's Progress (La carriera di un libertino)** di Igor Stravinskij, saggi di M. Emanuele, G. Vinay e M. Vallora. 208 pp., 56 ill.
12. **Madama Butterfly** di Giacomo Puccini, saggi di E. M. Ferrando e P. G. Gillio. 176 pp., 49 ill.
13. **Merce Cunningham Dance Company**, saggi di L. Bentivoglio, C. Boccadoro, M. Porzio e E. Vaccarino. 72 pp., 42 ill.
14. **Die Teufel von Loudun** di Krzysztof Penderecki, saggi di A. I. De Benedictis, V. Rizzardi, C. Di Gennaro e E. Girardi. 200 pp., 38 ill.
15. **Lucia di Lammermoor** di Gaetano Donizetti, saggi di G. Pagannone, S. Bestente e catalogo di G. Legger. 144 pp., 42 ill.
16. **Assassinio nella cattedrale** di Ildebrando Pizzetti, saggi di V. Bernardoni, F. Nicolodi e G. Gavazzani. 112 pp., 37 ill.
17. **Fedora** di Umberto Giordano, saggi di M. Girardi e E. Fava. 160 pp., 40 ill.
18. **Rigoletto** di Giuseppe Verdi, saggi di P. Gallarati e G. de Van. 152 pp., 53 ill.
19. **Wozzeck** di Manfred Gurlitt, saggi di G. Satragini e L. Galliano. 168 pp., 38 ill.
20. **L'italiana in Algeri** di Gioachino Rossini, saggi di G. Ruffin e C. Steffan. 144 pp., 52 ill.
21. **Orfeo all'inferno** di Jacques Offenbach, saggi di A. Lanza, G. Paduano e catalogo di G. Legger. 176 pp., 44 ill.
22. **Sly ovvero La leggenda del dormiente risvegliato** di Ermanno Wolf-Ferrari, saggi di A. Guarnieri Corazzol, F. Portinari, J. Streicher e catalogo delle opere su soggetto e titolo dei drammi di Shakespeare di G. Legger. 232 pp., 56 ill.
23. **Il barbiere di Siviglia** di Gioachino Rossini, saggi di E. Senici, L. Sozzi e catalogo di G. Legger. 184 pp., 53 ill.
24. **Excelsior**, azione coreografica di Luigi Manzotti, musica di Romualdo Marengo, saggi di F. Papacena, P. Ortoleva, E. Vaccarino, E. Data, E. M. Ferrando e V. Pregliasco. 96 pp., 45 ill.
25. **Hamlet** di Ambroise Thomas, saggi di S. Huebner e E. Sala. 168 pp., 51 ill.
26. **Falstaff** di Giuseppe Verdi, saggi di M. Girardi e F. Marengo. 176 pp., 67 ill.
27. **Johannes-Passion** di Johann Sebastian Bach, saggi di A. Basso e E. Costa. 112 pp., 39 ill.
28. **Lohengrin** di Richard Wagner, saggi di J. Maehder e R. Morello. 184 pp., 47 ill.
29. **La traviata** di Giuseppe Verdi, saggi di M. Girardi e D. Gaita. 176 pp., 47 ill. (ristampa)
30. **Der Zwerg (Il nano) / Paggiacci** di Alexander von Zemlinsky / Ruggero Leoncavallo, saggi di A. Lanza, M. Ravasini e cataloghi di G. Legger. 184 pp., 46 ill.
31. **Das Rheingold** di Richard Wagner, saggi di G. Pestelli e M. Emanuele. 128 pp., 24 ill.
32. **Kiss me, Kate** di Cole Porter, saggi di G. Vinay, A. Bardi e L. Scarlini. 200 pp., 66 ill.
33. **Lear** di Aribert Reimann, saggi di O. Mula, G. Paduano e A. Reimann. 180 pp., 51 ill.
34. **Carmen 2, le retour** di Jérôme Savary, saggi di J. Savary, G. Daguerré, M. Vallora, P. Ferrero e E. M. Ferrando. 136 pp., 62 ill.
35. **Il lago dei cigni - La bella addormentata - Lo schiaccianoci** di Petr Il'ič Čajkovskij, saggi di O. Rozanova, E. Fava, L. Scarlini, S. Trombetta e E. Guzzo Vaccarino. 132 pp., 44 ill.

36. *Norma* di Vincenzo Bellini, saggi di L. Zoppelli, S. Bestente e catalogo di G. Legger. 136 pp., 53 ill.
37. *La forza del destino* di Giuseppe Verdi, saggi di M. Girardi e C. Ruiz Silva. 152 pp., 54 ill.
38. *Mefistofele* di Arrigo Boito, saggi di M. Emanuele, E. Sanguineti e Prontuario faustiano di G. Legger. 172 pp., 52 ill.
39. *Il prigioniero / Edipo re* di Luigi Dallapiccola / Ruggero Leoncavallo, saggi di V. Bernardoni, L. Scarlini, S. Beta, E. M. Ferrando e A. Foletto. 188 pp., 62 ill.
40. *Il matrimonio segreto* di Domenico Cimarosa, saggi di A. Di Profio e A. Campana. 136 pp., 58 ill.
41. *La pulzella d'Orléans* di Petr Il'ič Čajkovskij, saggi di G. Pestelli e F. Malcovati. 136 pp., 59 ill.
42. *Capriccio* di Richard Strauss, saggi di G. Satragni e M. Garda. 208 pp., 58 ill.
43. *White Oak Dance Project*, saggi di G. Smakov, M. Porzio e M. Guatterini. 84 pp., 42 ill.
44. *Macbeth* di Giuseppe Verdi, saggi di M. Marica e L. Scarlini. 144 pp., 60 ill.
45. *Don Quichotte* di Jules Massenet, saggi di S. Huebner, G. Paduano e P. Faggioni. 196 pp., 71 ill.
46. *Andrea Chénier* di Umberto Giordano, saggi di M. Girardi e L. Sozzi. 136 pp., 62 ill.
47. *A Streetcar Named Desire* di André Previn, saggi di A. Bardi e G. Fink. 188 pp., 57 ill.
48. *Così fan tutte* di Wolfgang Amadeus Mozart, saggi di M. Emanuele e E. Senici. 164 pp., 49 ill.
49. *Faust* di Charles Gounod, saggi di S. Bestente e Q. Principe. 164 pp., 52 ill.
50. *Tosca* di Giacomo Puccini, saggi di E. M. Ferrando e E. Fava. 144 pp., 58 ill.
51. *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi, saggi di L. Zoppelli e M. Marica. 136 pp., 50 ill.
52. *Semiramide* di Gioachino Rossini, saggi di D. Daolmi e M. Beghelli. 152 pp., 59 ill.
53. *Orfeo all'inferno* di Jacques Offenbach, saggi di A. Lanza, G. Paduano e catalogo di G. Legger. 176 pp., 44 ill. (ristampa)
54. *La fanciulla del West* di Giacomo Puccini, saggi di V. Bernardoni e G. Guccini. 160 pp., 58 ill.
55. *Le nozze di Figaro* di Wolfgang Amadeus Mozart, saggi di G. Pestelli e F. Blanchetti. 156 pp., 54 ill.
56. *Matrimonio al convento* di Sergej Prokof'ev, saggi di S. Sablich e F. Malcovati. 156 pp., 57 ill.
57. *Balletto Kirov del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo*, saggi di S. Trombetta, M. Porzio, E. Guzzo Vaccarino, V. M. Gaevskij e M. Guatterini. 156 pp., 62 ill.
58. *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, saggi di D. Fabris, L. Scarlini e G. Rondolino. 163 pp., 73 ill.
59. *Un ballo in maschera* di Giuseppe Verdi, saggi di P. Gallarati e E. Sala. 144 pp., 65 ill.
60. *La bohème* di Giacomo Puccini, saggio di L. Fontana. 156 pp., 68 ill.
61. *Billy Budd* di Benjamin Britten, saggi di M. Emanuele e V. Trevisan. 208 pp., 58 ill.
62. *La Cenerentola* di Gioachino Rossini, saggi di A. Roccatagliati e A. Cipolla. 136 pp., 74 ill.
63. *Don Giovanni* di Wolfgang Amadeus Mozart, saggi di G. Pugliaro e E. Sanguineti. 152 pp., 73 ill.

Le rubriche nei volumi della collana sono a cura di: S. Bestente, L. Brucalassi, S. Durante, M. Emanuele, E. Fava, E. M. Ferrando, S. Franchi, G. Gualerzi, V. Pregliasco, G. Rampone, G. Satragni e S. Solinas.

I volumi si possono acquistare a € 8,00 presso la Biglietteria del Teatro Regio in piazza Castello 215 (tel. 011-8815241/242) nel seguente orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16 oppure con vaglia postale di € 10,50 comprensivi delle spese di spedizione a favore della Fondazione Teatro Regio Torino.

OMAGGIO

Edizioni del Teatro Regio Torino

Sviluppo e Marketing

Pubblicazione a cura del Settore Formazione e Ricerca

Coordinamento scientifico e editoriale

Filippo Fonsatti

Redazione

Marina Pantano

Ricerca iconografica

Maria Ida Biggi

Collaborazione redazionale

N.d.R. - Servizi redazionali

Progetto grafico

De Silva Associati, Torino

Pubblicità

AP srl, Torino

Finito di stampare nel mese di gennaio 2005
presso la Stamperia Artistica Nazionale, Torino

© Copyright, Teatro Regio Torino

TALISKER
travolge e avvolge
in un sorso.

BASTA UN SORSO PER CATTURARE LA DOPPIA ANIMA DI TALISKER:
PRIMA TRAVOLGE CON LE SUE IMPETUOSE TONALITÀ MARINE,
POI AVVOLGE IN QUIETE ONDE FUMOSE. TALISKER È IL
SINGLE MALT DI SCOZIA CON UNA DOPPIA NATURA.

Due nature nello stesso Single Malt.



