

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI



Il trovatore

SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA
con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI,
PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI,
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI, MINISTERO DEGLI AFFARI ESTERI



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Soci della Fondazione

**Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
Confederazione Artigianato C.N.A. Ravenna
Confartigianato F.A.P.A. Ravenna
Diocesi di Ravenna
Fondazione Arturo Toscanini
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Fondazione Teatro Comunale di Bologna**

Ravenna Festival

ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

ASSOCIAZIONE DEGLI INDUSTRIALI DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

BARILLA

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

CENTROBANCA

CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO VALLI” - RIMINI

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO DELLA PROVINCIA DI RAVENNA

COOP ADRIATICA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

EN.E.R. TRADING

ENI

FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA E RAVENNA

GRUPPO VILLA MARIA

ITER

LEGACOOP

MIRABILANDIA

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

TELECOM ITALIA - PROGETTO ITALIA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Angelo Rovati

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Guido e Liliana Ainis, *Milano*

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Arnaldo e Jeannette Benini, *Zurigo*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Giuseppe e Franca Cavalazzi, *Ravenna*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Richard Colburn, *Londra*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Tino e Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*

Sebastian De Ferranti, *Londra*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Gianni e Dea Fabbri, *Ravenna*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*

Idina Gardini, *Ravenna*

Giuseppe e Grazia Gazzoni Frascara, *Bologna*

Vera Giulini, *Milano*

Maurizio e Maria Teresa Godoli, *Bologna*

Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*

Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Giandomenico e Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Ottavio e Rosita Missoni, *Varese*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò
e Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianpaolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina Pelliccioni, *Rimini*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
The Rayne Foundation, *Londra*
Giuliano e Alba Resca, *Ravenna*
Tony e Ursula Riccio, *Norimberga*
Stelio e Pupa Ronchi, *Ravenna*
Lella Rondelli, *Ravenna*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Mark e Elisabetta Rutherford, *Ravenna*
Edoardo e Gianna Salvotti, *Ravenna*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*
Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Italo e Patrizia Spagna, *Bologna*
Ernesto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*

Paolo e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Leonardo e Monica Trombetti, *Ravenna*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Roberto e Piera Valducci, *Savignano sul Rubicone*
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Marcello e Valerio Visco, *Ravenna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*
Angelo e Jessica Zavaglia, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
ALMA PETROLI, *Ravenna*
ASSOCIAZIONE VIVA VERDI, *Norimberga*
CENTROBANCA, *Milano*
CMC, *Ravenna*
CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE
DELOITTE & TOUCHE, *Londra*
FBS, *Milano*
FINAGRO I.PI.CI. GROUP, *Milano*
GHETTI CONCESSIONARIA AUDI, *Ravenna*
IES ITALIANA ENERGIA E SERVIZI, *Mantova*
ITALFONDIARIO, *Roma*
ITER, *Ravenna*
KREMSLEHNER ALBERGHI E RISTORANTI, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
MARCONI, *Genova*
MATRA HACHETTE GROUP, *Parigi*
ROSETTI MARINO, *Ravenna*
SMEG, *Reggio Emilia*
SVA CONCESSIONARIA FIAT, *Ravenna*
TERME DI CERVIA E DI BRISIGHELLA, *Cervia*
VIGLIENZONE ADRIATICA, *Ravenna*
WINTERTHUR ASSICURAZIONI, *Milano*



*Giuseppe Verdi in una fotografia del 1855 (ca.). Studio fotografico Disderi a Parigi.
(Milano, Museo Teatrale alla Scala)*

**Un racconto popolare
ovvero: “Il figlio della zingara”**

Il trovatore

Dramma in quattro parti

libretto di

Salvatore Cammarano

musica di

Giuseppe Verdi



*Salvatore Cammarano, autore del libretto del Trovatore che lasciò incompiuto alla sua morte (17 luglio 1852)
e che fu completato da Leone Emanuele Bardare (Sant'Agata, collezione Carrara Verdi)*

Il libretto

IL TROVATORE

DRAMMA

IN QUATTRO PARTI

FORELLI DI

RAFFAELLO CARREARANO

MUSICA DEL

CAV. GIUSEPPE VERDI

DA RAPPRESENTARSI

NEL TEATRO DI APOLLO

IL CARNEVALE del 1852 in 1853

PARTI PRIMA — IL DUOLLO

PARTI SECONDA — LA GITANA

PARTI-TERZA — IL FIGLIO DELLA SINFONIA

PARTI QUARTA — IL SUPPLIZIO

—————

ROMA 1853

Presso Gio. Olivieri Tipogr. dell'Univ. Rom.
Con permesso.

*Il Trovatore, libretto della prima rappresentazione a Roma «nel Teatro Apollo»,
18 gennaio 1853 (raccolta privata)*

Il trovatore

Dramma in quattro parti

libretto di

Salvatore Cammarano

dal dramma El Trovador di Antonio García Gutiérrez

musica di

Giuseppe Verdi

(Editore Casa Ricordi, Milano)

PERSONAGGI

Il Conte di Luna, al servizio della corte di Aragona

Leonora, una nobile lady alla corte di Aragona

Azucena, una vecchia zingara di Vizcaya

Manrico, un troubadour e ufficiale dei ribelli

Ferrando, capitano delle guardie alla corte

Ines, confidente di Leonora

Ruiz, un soldato, seguace di Manrico

Un vecchio zingaro

Un messo

baritono

soprano

mezzosoprano

tenore

basso

soprano

tenore

basso

tenore

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

L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona, al principio del XV secolo.

PARTE PRIMA – IL DUELLO

Scena prima

Atrio nel palazzo dell'Aliaferia.

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

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

Ferrando

(ai Familiari 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.

Familiari

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.

Familiari

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 Familiari eseguono)

Armigeri

(accostandosi pur essi)

Noi pure...

Familiari

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 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!

Covertito di pallor, languido, affranto

Ei tremava la sera,

Il dì traeva in lamentevol pianto...

Ammalato egli era!

(Il Coro inorridisce)

La fatucchiera perseguitata

Fu presa, e al rogo fu condannata;

Ma rimaneva la maledetta

Figlia, ministra di ria vendetta!...

Compì 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! fûr vane!...

Armigeri

E di colei non s'ebbe
Contezza mai?

Ferrando

Nulla contezza... Oh, dato
Mi fosse rintracciarla
Un dì!...

Familiari

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!

Altri

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 quïete 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 distesa mezzanotte*)

Tutti

Ah! sia maledetta la strega infernal!
(*Gli uomini d'arme accorrono in fondo; i Familiari corrono verso la porta*)

Scena seconda

Giardini del palazzo.
Sulla destra, marmorea scalinata che mette agli appartamenti. La notte è inoltrata; dense nubi coprono la luna.
Leonora ed Ines.

Ines

Che più 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 più! 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 sì 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 triste 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

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

Scena terza

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 avviarsi 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 quarta
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 quinta
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 desìa...
Io t'amo, il giuro, io t'amo
D'immenso, eterno amor!

Conte
Ed osi?

Manrico
(sollevando Leonora)
(Ah, più non bramo!)

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, ardisce 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 più 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 più 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, ah! 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'ispira,
Dall'amor fu reso invito.
(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 sentimento.)

PARTE SECONDA – LA GITANA

Scena prima

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 avviluppato nel suo mantello; ha l'elmo ai piedi e fra le mani la spada, su cui fissa immobilmente lo sguardo. Una banda di Zingari è sparsa all'intorno.

Zingari

Vedi! le fosche notturne spoglie
De' cieli sveste l'immensa vòlta;
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 incudi-
ni, or uomini, or donne, e tutti in un tempo infine into-
nano la cantilena seguente:)*
Chi del gitano i giorni abbellà?
La zingarella!

Uomini

(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)

Tutti

Oh guarda, guarda! del sole un raggio
Brilla più vivido nel ^{mio} bicchiere!
All'opra, all'opra... Dàgli, martella...
Chi del gitano i giorni abbellà?
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 som-
messamente:)
Mi vendica... Mi vendica!

Manrico

(L'arcana

Parola ognor!)

Vecchio Zingaro

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

Uomini

Andiamo.

(Ripongono sollecitamente nel sacco i loro arnesi)

Donne

Andiamo.

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

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
E quest'istoria... La incolpò superbo
Conte di malefizio, onde asseria
Còlto 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 seguì 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! come?

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)

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 dêi? 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'acciecava
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 pugnar 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 armacollo)

Azucena

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

Scena seconda

Messo e detti

Manrico

(al Messo)

Inoltra il piè.
Guerresco evento, dimmi, seguìa?

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 Lëonora”.
(con dolorosa esclamazione)
Oh giusto cielo!

Azucena

(scuotendosi)
(Che fia!)

Manrico

(al Messo)
Veloce scendi la balza,
E d'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 di dolor!
(S'allontana, indarno trattenuto da Azucena)

Scena terza

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

Conte

Tutto è deserto, né per l'aura ancora
Suona l'usato carne...
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 più 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, Seguaci

Ardire!... Andiam... celiamoci
Fra l'ombre... 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!
Aura o pensier mondano
Qui vivo più non è.
Al ciel ti volgi e il cielo
Si schiuderà per te.

Scena quarta

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

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
E guidatemi all'ara!
(incamminandosi)

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 sì dicendo scagliasi verso Leonora, onde impadronirsi di lei; ma fra esso e la preda trovasi, 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, Seguaci

(al Conte)
Tu col destin contrasti:
Suo difensore egli è.

Scena quinta

Ruiz seguito da una lunga tratta di Armati, e detti

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, Armati

(accerchiando il Conte)
Vaneggi!

Ferrando, 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, Armati

(a Manrico)
Vien: la sorte sorride per te.

Ferrando, 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.)

PARTE TERZA – IL FIGLIO DELLA ZINGARA

Scena prima

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 puliscono le armi, altri passeggiano, poi Ferrando dal padiglione del Conte.

Alcuni armigeri

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

Altri

Quest'acciar, dal sangue or terso,
Fia di sangue in breve asperso!
(Un grosso drappello di balestrieri attraversa il campo)

Alcuni

Il soccorso dimandato!

Altri

Han l'aspetto del valor!

Tutti

Più l'assalto ritardato
Or non fia di Castellor.

Ferrando

Sì, prodi amici; al dì novello è mente
Del capitan la rôcca
Investir d'ogni parte.
Colà pingue bottino
Certezza è rinvenir più 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 più liete speranze finor!...
Ivi l'util ci aspetta e la gloria,
Ivi opimi la preda e l'onor.
(Si disperdono)

Scena seconda

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 e separarvi... Oh Leonora!
(Odesi tumulto)

Scena terza

Ferrando e detto

Conte

Che fu?

Ferrando

Dappresso il campo
S'aggirava 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.

Conte

Vista

L'hai tu?

Ferrando

No; della scorta

Il condottier m'apprese
L'evento.

Conte

Eccola.
(*Tumulto più vicino*)

Scena quarta

*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 ricetto!

Conte

(Da Biscaglia!)

Ferrando

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

Azucena

Giorni poveri vivea,
Pur contenta del mio stato;
Sola speme un figlio avea...
Mi lasciò!... m'oblìa, 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, sì.

Conte

Rammenteresti
Un fanciul, prole di conti,
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!...

Conte

Oh sorte!... in mio poter!

Azucena

Deh, rallentate, o 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, Coro

Infame pira sorgere,
Ah, sì, 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 traggon seco Azucena. Egli
entra nella sua tenda, seguito da Ferrando)*

Scena quinta

*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

Abbiam 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 sesta

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! sì, ben mio, coll'essere
Io tuo, tu mia consorte,
Avrò più l'alma intrepida,
Il braccio avrò più forte;
Ma pur se nella pagina
De' miei destini è scritto
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)

A 2

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 fremiti!

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 saria morir!
(Ruiz torna con Armati)

Ruiz, Armati
All'armi, all'armi! eccone presti
A pugnar teco, teco a morir.
(Manrico parte frettoloso seguito da Ruiz e dagli Armati, mentre odesi dall'interno fragor d'armi e di bellici strumenti)

PARTE QUARTA – IL SUPPLIZIO

Scena prima

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'infernal 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'infernal 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!!...

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 seconda

*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 indarne
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 sì, 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 bevi 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...

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!

(correndo 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, tornando)

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

Merce' 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 fe'!

(Entrano nella torre)

Scena terza

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.

Manrico

Madre?... non dormi?

Azucena

L'invocai più volte,

Ma fugge il sonno a queste luci... Prego...

Manrico

L'aura fredda è molesta

Alle tue membra forse?

Azucena

No; da questa

Tomba di vivi sol fuggir vorrei,

Perché sento il respiro soffocarmi!...

Manrico

(torcendosi le mani)

Fuggir!

Azucena

(sorgendo)

Non attristarti:

Far di me strazio non potranno i crudi!

Manrico

Ah! come?

Azucena

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

Manrico

Ahi!

Azucena

Troveranno

Un cadavere muto, gelido!... anzi
Uno scheletro!

Manrico

Cessa!

Azucena

Non odi?... gente appressa...
I carnefici son... vogliono al rogo
Trarmi!... Difendi la tua madre!

Manrico

Alcuno,

Ti rassicura, qui non volge...

Azucena

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

Parola orrenda!

Manrico

Oh madre!... oh madre!

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!... ahi... chi mi toglie
A spettacol sì atroce?
(cadendo tutta convulsa fra le braccia di Manrico)

Manrico

Se m'ami ancor, se voce
Di figlio ha possa d'una madre in seno,

Ai terrori dell'alma

Oblìo cerca nel sonno, e posa e calma.
(La conduce presso alla coltre)

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

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

Azucena

(tra il sonno e la veglia)
Ai nostri monti... ritorneremo...
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 sì grande, anzi ch'io mora?

Leonora

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

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 mio 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...

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 più 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
Più 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!

Conte
È spento!

Azucena
Egli era tuo fratello!...

Conte
Ei!... quale orror!...

Azucena
Sei vendicata, o madre!
(*cade a' pie' della finestra*)

Conte
(*inorridito*)
E vivo ancor!

FINE



Il Trovatore, vignetta di Prina per la copertina dell'opera completa per pianoforte, Milano, Edizioni Ricordi (raccolta privata)

Il soggetto

di Claudio Toscani

Al suo venerato ed ottimo amico, l'egregio Avvocato
ANTONIO VASSELLI
L'EDITORE
TITO DI GIO. RICORDI

IL TROVATORE

DRAMMA IN QUATTRO PARTI DI SALVATORE CAMMARANO



L'OSTO IN MUSICA DA

G. VERDI

RAPPRESENTATO PER LA PRIMA VOLTA AL TEATRO APOLLO IN ROMA IL 10 GENNAIO 1853

RIDUZIONE PER CANTO E PIANOFORTE DI L. TRUZZI

Nuova edizione riveduta

Proprietà dell'Editore.

Fr. 40 —

REGIO STABILIMENTO  TITO DI GIO. RICORDI
MILANO - NAPOLI - FIRENZE
TORINO, Genova e Strada. — NEMERO, Bielefeld-Berl.

*Alessandro Focosi, Il Trovatore, frontespizio dello spartito, Milano,
Tito di Giovanni Ricordi, [1867] (raccolta privata)*

Parte prima (Il duello)

Atrio nel palazzo dell'Aliaferia.

Ferrando, capitano degli armigeri del Conte di Luna, attende l'arrivo del suo signore, che tarda a tornare perché sorveglia nottetempo, geloso, una donna amata alla quale un misterioso trovatore rivolge le sue attenzioni (introduzione "All'erta, all'erta!"). Invitato dai presenti, Ferrando narra loro la storia del fratello del Conte. Il vecchio Conte di Luna aveva due figli ("Di due figli vivea padre beato"); accanto alla culla del minore la nutrice aveva trovato, una mattina, una zingara, che era stata immediatamente cacciata. Ma il bimbo, evidentemente stregato, aveva iniziato a deperire: la zingara era stata allora condannata al rogo e arsa. La figlia di costei, per vendicarsi, aveva rapito il bambino; in seguito erano stati trovati, sul luogo stesso del rogo, i resti di un bimbo bruciato. Il vecchio Conte era morto pochi giorni dopo, facendosi promettere dal figlio maggiore che avrebbe comunque continuato le ricerche del fratello. Suona intanto la mezzanotte.

Giardini del palazzo.

Leonora, dama di compagnia della principessa d'Aragona, confida a Ines d'essersi innamorata di uno sconosciuto cavaliere (scena e cavatina "Tacea la notte placida"). Questi era apparso, incognito, ai tornei; poi Leonora l'aveva sentito cantare, una notte, sotto le sue finestre accompagnandosi col liuto e pronunciando il suo nome. Da allora non riesce a dimenticarlo e sente che i loro destini sono legati per sempre. Giunge il Conte di Luna, che vorrebbe dichia-

rare alla dama il suo amore; ma è interrotto dagli accordi di un liuto, sui quali un trovatore intona la sua canzone d'amore (scena e romanza "Deserto sulla terra"). Leonora discende e sta per gettarsi tra le braccia del Conte, che ha scambiato per l'amato; ma accortasi dell'errore, dichiara al trovatore di non amare altri che lui (terzetto "Qual voce!... Ah! dalle tenebre"). Quando il Conte di Luna, furente, gli chiede di svelarsi, l'ignoto giovane dichiara di chiamarsi Manrico. In lui il Conte riconosce un seguace del principe ribelle Urgel e lo sfida a duello. Nonostante le preghiere di Leonora, i due si allontanano per battersi.

Parte seconda (La gitana)

Accampamento di zingari.

Sul finir della notte alcuni zingari, nel loro accampamento, lavorano (coro "Vedi, le fosche notturne spoglie"). Accanto al fuoco la zingara Azucena inizia a cantare, attirando l'attenzione generale: il fuoco le ricorda il rogo della madre, morta invocando vendetta (canzone "Stride la vampa!"). Gli zingari scendono a valle e Azucena rimasta sola col figlio Manrico, gli racconta la storia appena accennata: si tratta della nonna, fatta condannare e ardere dal vecchio Conte di Luna (scena e racconto "Condotta ell'era in ceppi"). Azucena narra anche d'aver rapito per vendetta uno dei figli del Conte, d'averlo bruciato sul luogo del supplizio ma d'essersi accorta d'aver ucciso, nel delirio, non il bimbo rapito bensì il suo stesso figlio. Allo stupore di Manrico, Azucena lo tranquillizza, sostenendo che i tristi ricordi la fanno

uscire di senno. Si fa poi promettere dal figlio – che già aveva incontrato Luna in battaglia, ma gli aveva risparmiato la vita perché aveva avvertito una misteriosa forza celeste – che non avrà più alcuna pietà del Conte (scena e duetto “Mal reggendo all’aspro assalto”). Un messo chiama Manrico alla difesa del fortilizio di Castellor, appena conquistato, e gli comunica che Leonora sta per prendere i voti, credendolo morto. Manrico, nonostante la preoccupazione della madre, parte immediatamente.

Luogo di ritiro in vicinanza di Castellor.

Il Conte di Luna, che non si rassegna alla perdita di Leonora, si prepara con i suoi a rapirla (scena e aria “Il balen del suo sorriso”). Preceduta da un coro di religiose (“Ah! se l’error t’ingombra”), compare Leonora, che si appresta a prendere il velo. Il Conte di Luna interviene per rapirla, ma fra lui e la fanciulla si intromette, inaspettato, Manrico. Lo stupore generale (concertato “E deggio e posso crederlo?”) è rotto dall’arrivo di Ruiz e dei seguaci di Urgel, che traggono in salvo Manrico e Leonora.

Parte terza (Il figlio della zingara)

Accampamento nelle vicinanze di Castellor.

I soldati del Conte di Luna, accampati in vista di Castellor, giocano a carte e cantano (coro “Or co’ dadi, ma fra poco”), Ferrando annuncia loro che l’indomani attaccheranno il fortilizio. Il Conte di Luna è deciso a strappare Leonora all’odiato Manrico, ma un tumulto lo distrae dai suoi propositi: nel campo è stata trovata una zingara, che gli viene condotta

innanzi. Si tratta di Azucena, nella quale Ferrando crede di riconoscere la zingara che un tempo rapì il bambino (scena e terzetto “Gior ni poveri vivea”). Se ne convince quando la vede impaurirsi al nome del Conte di Luna, che la fa arrestare. Quando Azucena invoca il nome di Manrico, il Conte infierisce ancor più; gli astanti reclamano il rogo.

Sala del palazzo.

Manrico informa Leonora che l’indomani ci sarà battaglia e dà disposizioni a Ruiz per la difesa. I due amanti, al suono dell’organo, si accingono al rito nuziale (scena e cantabile “Ah sì, ben mio”), quando Ruiz accorre e mostra a Manrico la pira sulla quale sta per essere arsa Azucena. Manrico in preda al massimo furore (cabaletta “Di quella pira”), lascia la fidanzata per accorrere in soccorso della madre.

Parte quarta (Il supplizio)

Nei pressi del palazzo dell’Aliaferia.

Leonora condotta da Ruiz giunge al luogo che rinchiude Manrico prigioniero. Guarda un anello che porta sulla destra e pensa all’amato (scena e cantabile “D’amor sull’ali rosee”), quando al suo orecchio giungono il canto del Miserere e la voce di Manrico, che sta per morire e le chiede di non dimenticarlo. Leonora dichiara che il suo destino sarà per sempre legato al suo (cabaletta “Tu vedrai che amore in terra”). Quando vede uscire da una porta il Conte e dare gli ordini per l’esecuzione, gli si avvicina e gli promette il proprio corpo in cambio della salvezza di Manrico (scena e

duetto “Qual voce!... come!... tu donna?”). Leonora beve segretamente il veleno racchiuso nell’anello.

Carcere.

Manrico è seduto accanto alla madre, stesa su un giaciglio (finale ultimo “Madre... non dormi?”). Nel delirio, la zingara rivede il rogo della madre, ma il figlio la calma, facendola addormentare nel ricordo della pace dei loro monti (“Ai nostri monti... ritorneremo!...”).

Compare Leonora, che invita Manrico a fuggire senza tuttavia poterlo seguire. Quando questi conosce il prezzo della sua libertà, inveisce contro Leonora (concertato “Parlar non vuoi!... Balen tremendo!...”) ma si ricrede quando apprende che la fanciulla si è avvelenata per non essere di nessun altro, e la vede morire. Il Conte ordina che Manrico sia giustiziato. Solo allora apprende, da Azucena, con orrore, di aver mandato a morte il proprio fratello: la vendetta della zingara è compiuta.

SYNOPSIS

Part I (The duel)

Atrium in the palace of Aliaferia.

Ferrando, a captain of the guard under Count di Luna, is waiting for his master. But the Count is delayed because he has fallen in love with a young lady whom he longs to meet and has been watching closely, due to his jealousy of a mysterious troubadour who has been serenading the girl (introduzione “All’erta, all’erta!”). Meanwhile those present beg Ferrando to tell them the story of the Count’s brother (“Di due figli vivea padre beato”), which he does. The old Count di Luna had two sons, but one morning the nurse had found a gypsy woman bending over the younger child’s cradle. The woman had been immediately chased away, but had evidently cast an evil spell on the child, whose health began to fail. The gypsy woman had therefore been pursued, caught and condemned to be burnt at the stake. To avenge her mother, the gypsy’s daughter had returned at once to the palace and abducted the infant. Later, the remains of a burnt child had been found in the ashes of the stake. The old Count had died a few days later, after making his elder son promise to continue the search for his brother. The clock strikes midnight.

The palace gardens.

Leonora, lady-in-waiting to the Princess of Aragon, confides to Ines that she loves an unknown knight (scena and cavatina “Tacea la notte placida”). The knight had competed in the palace tourneys, after which Leonora had heard him singing one night beneath her window, to

the accompaniment of his lute, and pronouncing her name. Since then she has been unable to forget him and feels sure that their destinies are intertwined forever. Count di Luna now enters and would like to declare his love to Leonora. But he is disturbed by the sound of a lute, on which a troubadour is playing a serenade (scena and romanza “Deserto sulla terra”). Leonora descends and is about to throw herself into the arms of the Count, whom she has mistaken for her beloved. But having realised her error, she tells the troubadour that she loves none other than him (trio “Qual voce!... Ah! dalle tenebre”). When Count di Luna, in a rage, asks the young man to disclose his identity, he declares that his name is Manrico. The Count recognizes him as a follower of the rebel prince Urgel and challenges him to a duel. Despite Leonora’s pleading, the two men go off to fight.

Part II (The gypsy woman)

A gipsy encampment.

Towards dawn, a group of gypsies in their encampment are working (chorus “Vedi, le fosche notturne spoglie”). Next to the fire the gypsy woman Azucena breaks into song, drawing attention to herself. The fire reminds her of the flames of the stake at which her mother was burnt, and who died invoking revenge (canzone “Stride la vampa!”). The gypsies go down into the valley and Azucena, left alone with her son Manrico, tells him the story related hitherto: that of his grandmother, who was burnt at the stake on the orders of the old Count di Luna (scena and story “Condotta ell’era in ceppi”). Azucena also recounts how she took her revenge

by abducting one of the Count's children, and threw him into the flames of her mother's pyre. But later she realised that she had in her delirium killed not the Count's child but her own son. Seeing Manrico's astonishment, Azucena calms him, telling him that such grim memories can only drive her out of her mind. Then she gets her adopted son – who had already encountered di Luna in battle, but spared his life because of a mysterious celestial force felt within him – to promise that he will show no further mercy to the Count (scena and duet “Mal reggendo all'aspro assalto”). A messenger enters and summons Manrico to the defence of the recently captured Castellor fortress, and also informs him that Leonora is about to take vows in the belief that he is dead. Manrico despite his mother's alarm, sets out at once.

A retreat near Castellor.

Count di Luna (with his henchmen), not resigned to the loss of Leonora, is preparing to abduct her (scena and aria “Il balen del suo sorriso”). Preceded by a chorus of nuns (“Ah! se l'error t'ingombra”), Leonora, who is preparing to take the veil, enters. Count di Luna steps forward to abduct her, but unexpectedly Manrico moves between him and the girl. The general amazement (concertato “E deggio e posso crederlo?”) is broken by the arrival of Ruiz and of Urgel's followers, who release Manrico and Leonora.

Part III (The gypsy woman's son)

An encampment near Castellor.

Count di Luna's soldiers, encamped in sight of Castellor are playing cards and singing (chorus

“Or co' dadi, ma fra poco”). Ferrando announces that they will storm the fortress tomorrow. Count di Luna is determined to seize Leonora from his hated enemy Manrico. But a tumult distracts him from his intentions. In a nearby field a gypsy woman has been caught and is now brought before him. She is Azucena, whom Ferrando believes he has recognized as the gypsy who abducted the Count's child long ago (scena and trio “Giorni poveri vivea”). And his conviction is borne out when he notices the woman's fear on hearing the name Count di Luna, who has her arrested. When Azucena invokes the name of Manrico, the Count's rage is redoubled. The bystanders call for the woman to be burnt at the stake.

A hall of the palace.

Manrico informs Leonora that a battle will be fought tomorrow and gives orders to Ruiz to supervise their defence. The two lovers, to the sound of an organ, are about to start their marriage ceremony (scena and cantabile “Ah si, ben mio”), when Ruiz bursts in and, taking Manrico to the window, points to the pyre on which Azucena is about to be burnt. Manrico, in a fury (cabaletta “Di quella pira”), leaves his bride and rushes to his mother's aid.

Part IV (The ordeal)

Near the Aliaferia palace.

Leonora is led by Ruiz to the place where Manrico is imprisoned. Glancing at the ring on her right hand and thinking of her beloved (scena and cantabile “D'amor sull'ali rosee”), she hears the song of the Miserere and the voice of Manri-

co, who is about to die and begs her not to forget him. Leonora declares that her destiny will forever be linked to his (cabaletta “Tu vedrai che amore in terra”). When she sees the Count coming out of a door and giving orders for the execution, she goes up to him and promises her body in exchange for Manrico’s life (scena and duet “Qual voce!... come!... tu donna?”). Leonora secretly drinks the poison from her ring.

A prison.

Manrico is seated beside his mother, who is lying on a mattress (finale ultimo “Madre... non dormi?”). In her delirium, the gypsy woman again pictures in her mind the burning of her mother. But her son calms her, and lulls

her to sleep with memories of their home in the peaceful mountains (“Ai nostri monti... ritorneremo!...”). Leonora appears and urges Manrico to escape, though she cannot herself follow him. When he hears the price the girl has paid for his freedom, he curses Leonora (concertato “Parlar non vuoi!... Balen tremendo!”), but repents on learning that she has poisoned herself in order never to belong to anyone else. She dies in his arms. The Count gives orders for Manrico to be executed. Only then does he learn from Azucena, with horror, that he has murdered his own brother. The gypsy woman has at last avenged her mother.

(Traduzione di Rodney Stringer)

ARGUMENT

Première partie (Le duel)

Entrée du palais de l'Aliaferia.

Ferrando, capitaine des hommes d'armes du Comte de Luna, attend l'arrivée de son maître qui tarde à rentrer. Jaloux, ce dernier passe la nuit à surveiller la femme qu'il aime et que courtise un mystérieux trouvère (introduction "All'erta, all'erta!"). Poussé par sa famille et par les hommes d'armes, Ferrando leur raconte l'histoire du frère du Comte. Le vieux Comte de Luna avait deux fils ("Di due figli vivea padre beato"). Un matin, auprès du berceau du dernier-né, la nourrice avait trouvé une gitane. Celle-ci avait été immédiatement chassée, mais l'enfant, qui avait sans aucun doute subi un sortilège, avait commencé à dépérir: la gitane avait alors été condamnée au bûcher. Sa fille, pour se venger, avait enlevé l'enfant; plus tard, sur le lieu même du bûcher, on avait trouvé les restes d'un enfant brûlé. Le Comte était mort quelques jours plus tard, après avoir fait jurer à son fils aîné, l'actuel Comte de Luna, qu'il continuerait à chercher son frère. Minuit sonne.

Jardins du palais.

Leonora, dame de compagnie de la princesse d'Aragona, confie à Ines qu'elle est amoureuse d'un chevalier inconnu (scène et cavatine "Tacea la notte placida") qu'elle avait vu pour la première fois lors des tournois. Elle l'avait ensuite entendu charmer sous ses fenêtres s'accompagnant au luth et prononçant son nom. Depuis lors elle ne cesse de penser à lui et sent

que leurs destins sont étroitement liés. Le Comte de Luna arrive. Il veut déclarer à la dame son amour, mais il s'arrête en entendant les accords d'un luth et la chanson d'amour d'un trouvère (scène et romance "Deserto sulla terra"). Leonora descend et est sur le point de se jeter dans les bras du Comte, qu'elle avait pris pour son bien-aimé, mais, revenant de son erreur, elle déclare au trouvère qu'elle n'aime personne d'autre que lui (trio "Qual voce!... Ah! dalle tenebre"). Quand le Comte de Luna, furieux, demande au jeune inconnu de révéler son nom, celui-ci répond qu'il s'appelle Manrico. Le Comte reconnaît en lui un homme de la suite du prince rebelle Urgel et il le provoque en duel. Malgré les supplications de Leonora, les deux hommes s'éloignent pour se battre.

Deuxième partie (La gitane)

Campement de gitans.

Vers la fin de la nuit quelques gitans, dans leur campement, travaillent (choeur "Vedi, le fosche notturne spoglie"). Près du feu, la gitane Azucena commence à chanter, attirant l'attention générale: le feu lui rappelle sa mère morte en criant vengeance sur le bûcher (chanson "Stride la vampa!"). Les gitans descendent dans la vallée tandis qu'Azucena, restée seule avec son fils Manrico, lui raconte les faits aux quels elle vient de faire allusion: la mort de sa grand-mère que l'ancien Comte de Luna avait fait condamner au bûcher (scène et récit "Condotta ell'era in ceppi"). Azucena lui raconte aussi qu'elle avait, par vengeance, enlevé un des fils du Comte, qu'elle avait voulu

le brûler sur le lieu du supplice mais que, dans son délire, elle avait par méprise brûlé son propre fils au lieu de l'enfant enlevé. Devant la stupeur de Manrico Azucena le tranquillise, affirmant que ces tristes souvenirs lui font perdre la raison. Elle fait ensuite promettre à son fils – qui, ayant déjà affronté Luna lors d'une bataille, lui avait épargné la vie, arrêté comme par une mystérieuse force céleste – qu'il n'éprouvera plus aucune pitié pour lui (scène et duo "Mal reggendo all'aspro assalto"). Un messenger vient appeler Manrico pour défendre le fortin de Castellor, qui vient d'être conquis, et lui annonce que Leonora, le croyant mort, veut prononcer ses vœux.

Couvent, près du fortin de Castellor. Luna, avec sa suite, se prépare à enlever Leonora (scène et aria "Il balen del suo sorriso"). Précédée d'un choeur de religieuses ("Ah! se l'error t'ingombra"), Leonora paraît, prête pour prendre le voile. Luna s'avance lorsqu'à l'improviste Manrico s'interpose entre Leonora et lui. Au milieu de la stupeur générale (ensemble "E deggio e posso crederlo?") Ruiz et les hommes d'Urgel arrivent et sauvent Manrico et Leonora.

Troisième partie (Le fils de la gitane)

Camp, près du fortin de Castellor.

Les soldats du Comte de Luna, qui campent non loin de Castellor, jouent aux cartes et chantent (choeur "Or co' dadi, ma fra poco"). Ferrando leur annonce qu'ils attaqueront le fortin le jour suivant. Le Comte de Luna veut à tout prix arracher Leonora à ce Manrico qu'il

déteste, mais il est dérangé dans ses projets: les soldats ont trouvé une gitane dans le camp et l'amènent devant lui. Il s'agit d'Azucena, en qui Ferrando croit reconnaître la jeune gitane qui avait un jour enlevé l'enfant (scène et trio "Giorni poveri vivea"). Il en est tout à fait convaincu lorsqu'il la voit trembler au nom du Comte de Luna, qui la fait arrêter. Quand Azucena invoque le nom de Manrico, le Comte devient encore plus furieux. Tous réclament qu'il l'envoie au bûcher.

Salle du palais.

Manrico annonce à Leonora qu'une bataille aura lieu le lendemain et il donne des dispositions à Ruiz pour la défense. Les deux amants, au son de l'orgue, se préparent pour la cérémonie du mariage (scène et cantabile "Ah si, ben mio"), lorsque Ruiz accourt et montre à Manrico le bûcher sur lequel Azucena va être brûlée. Manrico, en proie à une fureur noire (cabalette "Di quella pira"), laisse sa fiancée pour se précipiter au secours de sa mère.

Quatrième partie (Le supplice)

Près du palais de l'Aliaferia.

Ruiz conduit Leonora à l'endroit où Manrico est gardé prisonnier. La jeune femme regarde l'anneau qu'elle porte à la main droite et pense à son bien-aimé (scène et cantabile "D'amor sull'ali rosee"). Elle entend alors le Miserere et la voix de Manrico qui est sur le point de mourir et lui demande de ne pas l'oublier. Leonora déclare que son destin sera pour toujours lié au sien (cabalette "Tu vedrai che amore in

terra”). Quand elle voit le Comte sortir d’une porte et donner l’ordre d’exécution, elle s’approche et lui promet de se donner à lui en échange de la vie de Manrico (scène et duo “Qual voce!... come!... tu donna?”). Leonora boit en secret le poison contenu dans l’anneau.

Une prison.

Manrico est assis aux côtés de sa mère étendue sur un grabat (finale ultimo “Madre... non dormi?”). Dans son délire, la gitane revoit le bûcher de sa mère, mais son fils l’apaise en lui rappelant la paix de leurs montagnes, jusqu’à ce qu’elle s’endorme (“Ai nostri monti... ritor-

neremo!...”). Leonora apparaît et dit à Manrico de s’enfuir, bien qu’elle ne puisse le suivre. Quand il apprend quel est le prix de sa liberté, il l’injurie (ensemble “Parlar non vuoi!... Balen tremendo!”), mais sa colère tombe dès qu’il apprend que Leonora s’est empoisonnée pour n’appartenir à aucun autre et qu’il la voit mourir. Le Comte de Luna ordonne que Manrico soit exécuté. C’est alors qu’il apprend par Azucena, avec horreur, que c’est son propre frère qu’il a envoyé à la mort: la vengeance de la gitane s’est accomplie.

(Traduzione di G. Viscardi)

DIE HANDLUNG

Erster Teil (Das Duell)

Eingangshalle des Palastes von Aliaferia.

Ferrando, Hauptmann der Waffenträger des Grafen Luna, erwartet seinen Herrn, der sich verspätet, weil er aus Eifersucht nachts die Dame überwacht, die er liebt, und die von einem mysteriösen Troubadour umworben wird (Introduktion “All’erta, all’erta!”). Die Anwesenden fordern Ferrando auf, ihnen die Geschichte vom Schicksal des Bruders des Grafen zu erzählen (“Di due figli vivea padre beato”). Die alte Graf Luna hatte zwei Söhne; an der Wiege des Jüngeren hatte die Amme eines Tages eine Zigeunerin entdeckt, die sofort davongejagt wurde. Aber das Kind – offensichtlich mit einem Zauber belegt – wurde schwächer und schwächer: die Zigeunerin wurde deshalb zum Scheiterhaufen verurteilt und verbrannt. Ihre Tochter hatte aus Rache das Kind des Grafen entführt; später dann wurden bei dem Scheiterhaufen die Reste eines verbrannten Kindes gefunden. Der alte Graf starb wenige Tage später, aber er nahm seinem älteren Sohn das Versprechen ab, die Suche nach dem Bruder nie aufzugeben. Inzwischen schlägt es Mitternacht.

Die Gärten des Palastes.

Leonora, die Hofdame der Prinzessin von Aragon, vertraut Ines an, dass sie sich in einen unbekannten Troubadour verliebt hat (Szene und Kavatine “Tacea la notte placida”). Er tauchte bei den Tournieren auf, völlig unbekannt; dann hatte Leonora seinen Gesang gehört, nachts, unter ihren Fenstern.

Er begleitete sich selbst auf der Laute und rief ihren Namen. Seitdem kann sie ihn nicht mehr vergessen; sie fühlt, dass ihr Schicksal für immer mit dem seinen verbunden ist. Der Graf Luna erscheint. Er möchte Leonora seine Liebe gestehen; aber da hört man die Akkorde einer Laute: ein Troubadour singt ein Liebeslied (Szene und Romanze “Deserto sulla terra”). Leonora steigt herab und wirft sich beinahe in die Arme des Grafen, den sie im Dunkeln mit dem Geliebten verwechselt. Aber sie bemerkt ihren Irrtum sofort und erklärt dem Troubadour, sie liebe nur ihn auf der Welt (Terzett “Qual voce!... Ah! dalle tenebre”). Voller Wut verlangt der Graf, zu wissen, wer der Unbekannte sei. Dieser erklärt, er heiße Manrico. Der Graf erkennt in ihm den Gefolgsmann des aufrührerischen Fürsten Urgel, und er fordert ihn zum Duell heraus. Trotz aller Bitten Leonoras, entfernen sich beide, um sich dem Zweikampf zu stellen.

Zweiter Teil (Die Zigeunerin)

Ein Zigeunerlager.

In den ersten Morgenstunden arbeiten im Zigeunerlager einige Männer (Chor “Vedi le fosche notturne spoglie”). Beim Feuer sitzt die Zigeunerin Azucena und beginnt zu singen. Alle hören ihr zu: das Feuer erinnert sie an den Scheiterhaufen, auf dem ihre Mutter starb und noch im letzten Augenblick Rache forderte (Kanzone “Stride la vampa!”). Die Zigeuner steigen ins Tal hinab. Azucena bleibt mit ihrem Sohn Manrico allein, und erzählt ihm die ganze Geschichte, von der er bisher

nur in Andeutungen hörte: sie spricht von seiner Grossmutter, die der alte Graf Luna verurteilen und auf dem Scheiterhaufen verbrennen liess (Szene und Erzählung “Condotta ell’era in ceppi”). Azucena berichtet dann, aus Rache habe sie einen der Söhne des Grafen geraubt und ihn an dem Hinrichtungsort der Mutter verbrannt. Später erst wurde ihr klar, dass sie wie im Wahnsinn nicht das geraubte Kind getötet hatte, sondern ihr eigenes. Dann versucht sie den erstaunten Manrico zu beruhigen: die traurigen Erinnerungen verwirren ihren Verstand. Sie lässt den Sohn versprechen, dass er kein Mitleid mehr mit dem Grafen haben werde: beide waren sich schon im Kampf begegnet, und Manrico hatte dem Grafen das Leben geschenkt einer göttlichen Eingebung folgend (Szene und Duett “Mal reggendo all’aspro assalto”). Ein Bote ruft Manrico zur Verteidigung der Festung Castellor, die soeben erobert wurde. Er berichtet auch, Leonora sei im Begriff ins Kloster zu gehen, da sie Manrico tot glaubt. Obwohl er sehr in Sorge um seine Mutter ist, bricht Manrico sofort auf.

Ein entlegener Ruheort in der Nähe von Castellor.

Der Graf Luna kann sich nicht damit abfinden, Leonora verloren zu haben. Er hat vor, sie mit seinen Leuten zu entführen (Szene und Arie “Il balen del suo sorriso”). Ein Chor von Klosterschwestern erscheint (“Ah! se l’error t’ingombra”), hinter ihnen Leonora, die den Schleier nehmen will. Der Graf Luna greift ein um sie zu entführen, aber zwischen ihn und die junge Frau stellt sich plötzlich und völlig unerwartet Manrico. Die allgemeine Überraschung

(Ensemble “E deggio e posso crederlo?”) wird durch das Erscheinen Ruiz’ und der Gefolgsleute Urgels unterbrochen, die Manrico und Leonora retten.

Dritter Teil (Der Sohn der Zigeunerin)

Feldlager in der Nähe von Castellor.

Die Soldaten des Grafen Luna liegen vor der Festung Castellor, sie spielen Karten und singen (Chor “Or co’ dadi, ma fra poco”); Ferrando verkündet, am nächsten Tag werde die Festung angegriffen. Der Graf Luna ist entschlossen, dem verhassten Manrico Leonora zu entreissen; aber plötzlicher Lärm lenkt ihn von seinem Vorsatz ab. Im Lager hat man eine Zigeunerin entdeckt und führt sie vor. Es ist Azucena, in der Ferrando jene Zigeunerin zu erkennen glaubt, die damals das Kind raubte (Szene und Terzett “Giorni poveri vivea”). Sein Verdacht verwandelt sich in Gewissheit, als er merkt, welche Angst der Name des Grafen Luna bei ihr hervorruft. Dieser lässt sie verhaften. Als Azucena nach Manrico ruft, wird der Graf noch brutaler. Schon hört man Stimmen, die Zigeunerin gehöre auf den Scheiterhaufen.

Ein Saal des Palastes.

Manrico berichtet Leonora von der morgigen Schlacht. Ruiz erhält Anweisungen zur Verteidigung der Festung. Unter Orgelklängen wollen sich die beiden Liebenden zur Trauungszeremonie begeben (Szene und Cantabile “Ah si, ben mio”), als Ruiz erscheint und Manrico den Scheiterhaufen zeigt, auf dem Azucena zu Tode kommen soll. In Manrico steigt grosser Zorn

auf (Cabaletta “Di quella pira”). Er verlässt die Verlobte um seiner Mutter zur Hilfe zu eilen.

Vierter Teil (Die Hinrichtung)

In der Nähe des Palastes von Aliaferia.

Von Ruiz geführt, nähert sich Leonora dem Ort, wo man Manrico gefangen hält. Sie betrachtet den Ring an ihrer rechten Hand und denkt an den Geliebten (Szene und Cantabile “D’amor sull’ali rosee”), als sie die Töne eines Miserere hört. Dann erkennt sie die Stimme Manricos: er wird sterben und bittet Leonora, ihn zu vergessen. Aber für sie ist ihrer beider Schicksal für immer verbunden (Cabaletta “Tu vedrai che amore in terra”). Als sie den Grafen aus dem Turm kommen sieht und seine Befehle für die Hinrichtung hört, nähert sie sich ihm und verspricht, ihm gehören zu wollen, wenn er Manrico die Freiheit gebe (Szene und Duett “Qual voce!... come!... tu donna?”). Heimlich trinkt sie dann das in dem Ring verborgene Gift.

Ein Kerker.

Manrico ist bei seiner Mutter, die auf einem armen Lager ausgestreckt ist (letztes Finale “Madre... non dormi?”). Wie in einem Fiebertraum sieht die Zigeunerin die Mutter auf dem Scheiterhaufen. Es gelingt Manrico, Azucena zu beruhigen: sie schläft ein in der Erinnerung an den Frieden in ihren Bergen (“Ai nostri monti... ritorneremo!...”). Leonora erscheint und fordert Manrico dringend auf zu fliehen. Sie selbst könne ihn jedoch nicht begleiten. Als dieser begreift, mit welchem Preis seine Freiheit erkaufte werden soll, wendet er sich voller Wut gegen Leonora (Ensemble “Parlar non vuoi!... Balen tremendo!”). Aber bald erkennt er, dass sich die Geliebte vergiftet hat, um keinem anderen zu gehören. Er sieht sie sterben. Der Graf gibt den Befehl, Manrico hinzurichten. Erst jetzt erfährt er, von Azucena, zu seinem Entsetzen, dass er seinen eigenen Bruder in den Tod geschickt hat: die Rache der Zigeunerin ist erfüllt.

(Traduzione di Lieselotte Stein)

Il trovatore

di Susanna Venturi



*Carlo Baucardé (Manrico), Erminia Frezzolini (Leonora), Lodovico Graziani (Conte di Luna)
nel Trovatore a Parigi, Théâtre-Italien.
Vignetta nel periodico L'Illustration, 12 maggio 1855 (raccolta privata)*

Nella poesia si annida la speranza che un giorno una parola dirà tutto. Il canto esalta questa speranza, e emblematicamente la realizza. [...] la voce che canta si sottrae sempre alle perfette identità del senso: la sua eco risuona nelle ombre inesplorate del suo spazio; essa le rivela, finge per un istante di svelarcele, poi tace, avendo attraversato tutti i segni.

(Paul Zumthor) ¹

*Cristina Mazzavillani Muti
e Julian Kovatchev
durante le prove*

Una zingara sul rogo, un bambino rapito e un altro bruciato, per vendetta e per sbaglio; un amore grande, assoluto, e un altro rabbioso, non corrisposto; una donna-angelo pronta al sacrificio estremo; e due fratelli uniti dal sangue e dall'odio e dall'amore divisi; e una figlia e poi madre, zingara o strega, che ama e che odia; e duelli e battaglie e ancora il fuoco in cui leggere e confondere passato e futuro; e il destino per tutti implacabile, avverso.

È qui, tra le pieghe di questa improbabile e caotica galleria di figure e di eventi che germoglia, implacabile anch'essa, l'efficacia del *Trovatore*. È nella sua natura "popolare" che si annida il segreto di una inesauribile forza di suggestione, di quella 'maraviglia' che incatena lo spettatore, lo sospende al filo della narrazione vincendo ogni razionale e scettica resistenza. Una natura che andrebbe forse indagata sotto una luce nuova perché, tranne rare eccezioni, troppo e troppo a lungo si è parlato di banale semplicità, di garbuglio insensato, di formula obsoleta, di accattivante e furba facilità: con una noncuranza e leggerezza di giudizio che appigliandosi comodamente al libretto più volte ha rischiato di arrivare ad adombrare nel suo insieme l'opera stessa.

"Popolare": certo che intendersi su questo termine è tutt'altro che facile. Quand'è che un'opera, un prodotto artistico, si può definire "popolare"? E, soprattutto, attraverso quali criteri si può riuscire a valutarne il grado di "popolarità"? (Ci si accorge che già il solo



passaggio dall'aggettivo al sostantivo è presago di confusione o, peggio, di luoghi comuni). Se per popolare si vuole rigorosamente indicare il repertorio, musicale o letterario che sia, proprio delle classi agro-pastorali trasmesso di generazione in generazione secondo le modalità della tradizione orale (l'oggetto di studio delle discipline etnografiche, per intenderci) è evidente che il melodramma ottocentesco – e meno che mai l'opera dei secoli precedenti – non può in alcun modo ambire alla qualifica di popolare. Ancora: se per popolare si vuole intendere la fruizione allargata del melodramma, ovvero la possibilità di larghi strati della popolazione di accedere ai luoghi deputati alla rappresentazione del repertorio operistico, allora bisogna riconoscere che fino a buona parte del Novecento tale possibilità era estremamente ridotta (oltre che molto diversificata a seconda delle aree geografiche) e che solo a una ristretta minoranza era dato godere dello spettacolo lirico.

D'altro canto, però, proprio nel melodramma, e da più parti si è voluto individuare uno dei simboli del “sentimento nazionale” (quindi del “popolo”) fondamentale nel processo di costruzione di quella identità nazionale che trova le sue radici negli ardori risorgimentali: una visione avvalorata da indizi, quasi mai verificati e spesso discutibili, dell'utilizzo da parte dei compositori operistici di arie e motivi ascoltati dalla “voce del popolo”, oppure di un'ispirazione improntata a una cantabilità da sempre riconosciuta come inconfondibile connotato dell'espressività musicale del popolo italiano (prima, ma anche dopo, che le più scrupolose ricerche etnomusicologiche rivelassero la reale e complessa varietà del patrimonio musicale di questo popolo).

Se poi l'attenzione è rivolta più direttamente alle composizioni di Verdi, la questione del popolare nell'opera si fa ancora più complessa: secondo la più ricorrente, e mai del tutto smentita, agiografia verdiana è egli stesso “uomo del popolo”, cresciuto tra i campi della “bassa” al suono di organetti ambulanti; senza dimenticare che l'opera di cui andiamo parlando è parte della cosiddetta “trilogia popolare”.

Ma, se proprio si vuole cercare di definire il carattere popolare, che non si può non riconoscere al melodramma ottocentesco, si dovrà rovistare tra i tanti e tanti rivoli in cui esso dal teatro si è riversato nelle piazze, nelle stalle, nelle baracche dei burattini, rovistare tra gli spartiti di uso domestico, tra le parti distribuite agli strumenti delle bande, tra i nastri perforati degli strumenti meccanici, tra i primi cataloghi delle case discografiche. Rovistare, insomma, tra le carte e i documenti che ci testimoniano di quelle manifestazioni minori e marginali, a cui solo oggi e con fatica si riconosce dignità di arte, e che sono il vero segno della diffusione dell'opera e della sua comprensione, seppure a diversi livelli di coscienza e di assimilazione, da parte del “popolo”.²

Nel rovistare si scoprirà allora che il *Trovatore*, come tante delle opere di Verdi, oltre al pieno successo incontrato fra il pubblico teatrale fin dalla prima rappresentazione del 19 gennaio 1853 al Teatro Apollo di Roma, ha poi conosciuto una straordinaria circolazione al di fuori delle mura elette: già in quell'anno ne vengono pubblicati gli adattamenti per banda e non passerà troppo tempo prima che molte delle sue pagine più famose vengano, più o meno liberamente, trascritte nell'am-

bito di raccolte antologiche di brani operistici, e che sia disponibile la riduzione dell'intera opera per "pianoforte solo" destinata ad un uso esclusivamente dilettantesco, edita dallo stesso Ricordi (nell'ambito di una collana significativamente intitolata *Biblioteca musicale popolare*) sicuramente sulla spinta di una richiesta che doveva cogliere viva e fiorente. Almeno fino all'avvento del fonografo e poi del grammofono, che consentiranno di ascoltare (e riascoltare e riascoltare...) le musiche predilette senza prodigarsi sulla tastiera di casa. Possibilità, del resto, offerta già dalla prima metà dell'Ottocento, dagli strumenti musicali meccanici, come le sofisticate scatole musicali a cilindro (destinate a un pubblico più ristretto) o le pianole dei suonatori ambulanti: tra il cui repertorio mai potevano mancare brani operistici.

Ma si scoprirà anche che non è solo la componente musicale dell'opera verdiana ad essere oggetto di una fruizione per così dire "allargata", poiché anche la vicenda narrata nel libretto finisce per essere accolta tra i "racconti popolari" stampati nei fascicoli che, venduti nelle bancarelle dei mercati, proponevano con linguaggio semplice e accessibile le grandi storie delle opere;³ e per entrare a pieno titolo tra i copioni e i canovacci del teatro di burattini e marionette e persino nel repertorio del "teatro di stalla", per lo più rappresentata senza l'elemento musicale (anche se talvolta i burattinai potranno permettersi l'inserzione di brani musicali grazie all'utilizzo di organetti meccanici o, più avanti, del grammofono) e spesso rielaborata a partire non dal libretto originale ma da fonti secondarie, adattamenti come quello, ritrovato pochi anni fa da Piero Menarini, scritto nel 1854, appena un anno dopo la prima teatrale, da tale Giandolini e intitolato *Leonora di Siviglia e Rios di Navarra, detto il Trovatore*.

Dunque, i sentimenti e le gesta di Manrico e del Conte di Luna, di Azucena e di Leonora, diventano da subito racconto da godere fuori dal teatro, nelle piazze o nelle stalle, secondo meccanismi narrativi che potremmo facilmente ricondurre anche a quelli dei fogli volanti usati dai cantastorie (e siamo proprio

Cristina Mazzavillani Muti,
Alessandro Lai e Tiziana Carraro
(Azucena) durante le prove



sicuri che per bocca di questi nelle piazze non sia mai risuonata la storia di un bambino scambiato nella culla o rapito da una zingara?).

E non deve stupire poiché andando più indietro, a *El Trovador* di Antonio García Gutiérrez, fonte prima del *Trovatore* di Verdi, ci accorgiamo che anche ad esso è toccata la stessa sorte. Non fosse stato scelto dal compositore come soggetto d'opera, il pubblico italiano non avrebbe forse mai saputo dell'esistenza di questo dramma che in patria ebbe invece straordinaria diffusione e popolarità. Il successo che ne accolse il debutto, il primo marzo 1836 al Teatro Príncipe di Madrid quando le ovazioni del pubblico costrinsero – mai accaduto prima – il giovane autore a comparire in palcoscenico, rimase vivo per moltissimi anni: le rappresentazioni si susseguirono fino ad indurre l'autore a pubblicarne un'autoparodia, una sorta di versione comico-farsesca infarcita di inflessioni dialettali (*Los hijos del Tío Tronera*, nel 1846) eppoi a trarne un rifacimento in versi (nel 1851). Ma ciò che più rivela la penetrazione popolare del dramma di Gutiérrez è il passaggio dalla scena ai *pliegos de cordel* e alle *aleluyas*: i primi, fascicoli messi in vendita agli angoli delle strade in cui erano adattati in semplici versi i romanzi e i drammi più celebri; le seconde, grandi fogli stampati che riproducevano in una serie di immagini (riquadri numerati), ciascuna accompagnata da un distico didascalico, il divenire della storia narrata.⁴

El Trovador è tra i primi compiuti esempi di dramma romantico spagnolo e in esso si ritrovano i tratti peculiari del clima letterario europeo: sullo sfondo di un Medioevo che, al di là della sua valenza storica, funge da cornice ideale per esaltare la spettacolarità dell'azione, si incastonano l'amore contrastato, la rivalità politica, l'alone misterioso che circonda l'eroe (trovatore, quindi archetipo romantico di artista e creatore), l'angelica e cieca determinazione all'amore della protagonista, la morte degli innamorati. Ma l'originalità di questo dramma cavalleresco si concentra nella figura della gitana, Azucena: nel rapporto materno-filiale che la lega a Manrico e nel tema della vendetta che la domina e che da lei si proietta sugli altri personaggi. Colpi di scena, rapimenti e duelli, sentimenti ed emozioni forti, in un fluire dell'azione che Gutiérrez sa dosare con abilità tra le 5 *jornadas* in cui si articola la storia. Concentrando ogni sforzo creativo nell'alimentare il fuoco delle passioni che dominano i personaggi, egli perde di vista la coerenza dell'insieme: sono molti i punti in cui il meccanismo sembra rischiare di incepparsi sotto il peso dell'incongruenza narrativa. Sembra, appunto, perché in realtà ogni contraddizione viene riassorbita nel quadro di una *credibile inverosimiglianza* che è forse il tratto che, insieme alla novità rappresentata da un personaggio come Azucena, affascino Verdi e lo indusse non solo a trarne un'opera, ma a farlo nel rispetto sostanziale della fonte, incongruenze comprese.

Così, nel criticare il libretto di Salvatore Cammarano (come si sa, ultimato da Emmanuele Bardare per la sopravvenuta malattia e poi per la morte del librettista) non si tiene mai abbastanza conto di come esso sia il frutto della convinta volontà del compositore di rimanere fedele a un intreccio che racchiudeva in sé il segreto dell'efficacia drammaturgica, rivelando, secondo le parole del com-

positore, “bei punti di scena, e soprattutto qualche cosa di singolare di originale nell’insieme” e “novità e bizzarria” da mantenere a tutti i costi, altrimenti: “è meglio rinunziarvi”. Poche parole, tratte dalla citatissima lettera che Verdi scrisse a Cammarano il 9 aprile del ’51 (una delle tante che segnano il lavoro di stesura del libretto), che riassumono la profonda adesione del compositore al dramma di Gutiérrez (e va notato che dello stesso autore Verdi, oltre a prendere in esame diversi soggetti, utilizzerà poi il *Simón Bocanegra*).

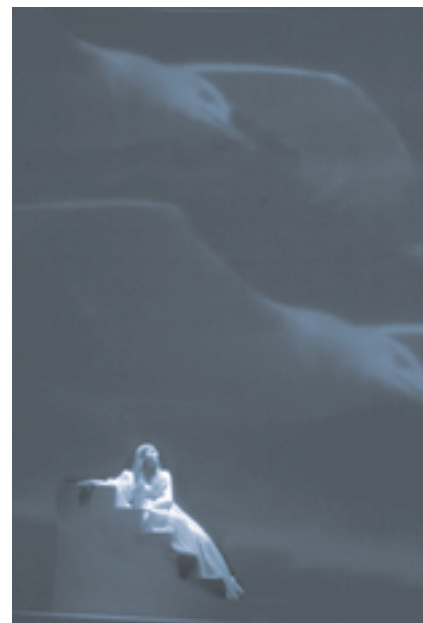
Isabella Sacco (Leonora) durante le prove

La società ha bisogno della voce dei suoi narratori, indipendentemente dalla situazione concreta che essa in un certo momento vive. Ancora di più: nell’incessante discorso che la società tiene su se stessa, ciò di cui sente il bisogno è di tutte le voci portatrici di messaggi strappati all’erosione dell’utilitario; del canto non meno che del racconto. È un bisogno profondo, la cui manifestazione più rivelatrice è senza dubbio l’universalità e la perennità di ciò che noi designamo con il termine ambiguo di teatro.
(Paul Zumthor)⁵

Verdi era disponibile a procedere fino in fondo sulla strada della “novità e bizzarria”, tanto da rivendicare intenzioni quasi rivoluzionarie nello scrivere a Cammarano (il 4 aprile ’51):

In quanto alla distribuzione dei pezzi vi dirò che per me quando mi si presenta della poesia 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 Terzetto, né Cori, né Finali, ecc. ecc., e che l’opera intera non fosse (starei 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 due primi, sarebbe bene, perché questi pezzi così isolati con cambiamento di scena a ciascun pezzo m’hanno piuttosto l’aria di pezzi da concerto che d’opera. Se lo potete, fatelo.

Nei fatti l’opera inizierà, invece, proprio con il coro e con la cavatina di Leonora, ma è pur vero che nella turbolenta discus-



sione epistolare che animerà la costruzione del libretto Verdi riuscirà ad imporre il rispetto di quelle “situazioni potenti” e “immaginose” (per lui tanto necessarie) e che Cammarano avrebbe al contrario voluto riportare nei confini di una più convenzionale ragionevolezza scenica: tra le altre cose, non si rinuncerà allo svelamento da parte di Azucena della vera identità di Manrico, che questi inverosimilmente non coglie, e alla centralità del tema della vendetta sancita dai versi che chiudono l’opera.

L’incontro-scontro dei differenti punti di vista di compositore e librettista conduce a un singolare risultato: la perfetta adesione alle strutture formali della più trita convenzione operistica, il trionfo della “solita forma”, rivivificata però dall’interno attraverso l’inarrestabile fuoco emotivo che le situazioni e i personaggi imprimo alla melodia verdiana. Certo, si potrebbe più facilmente (e forse anche più cautamente) confermare l’esclusività del percorso inverso: è la musica a conferire passione e consistenza, credibilità e memorabile spessore ai personaggi, e alle relazioni che li legano, ma non si può non cercare di rivendicare a loro stessi il merito della scintilla prima. È da loro che prende corpo quell’invenzione musicale che poi pretende (riuscendovi) di vivere di vita propria, secondo autonome architetture; ed è a loro che si ritorna per cercare di inventariare e comprendere fino in fondo le infinite possibilità di lettura e interpretazione narrativa che solo la musica può offrire. Insomma, è dalla storia, dalle visioni che il dramma evoca ai suoi occhi, che Verdi intraprende la stesura della partitura, restituendoci caratteri e azioni vive: impassibile all’incoerenza del dettaglio egli sa intuire le potenzialità che si celano sotto la superficie del racconto e le mette in movimento con l’alito vitale della sua musica.

E vi riesce meglio tanto più il libretto sa attenersi alle rudimentali leggi del “racconto popolare”. Perché i libretti sono “grossi garbugli”, come ha scritto Giacomo Debenedetti, che “devono funzionare come dinamo costruite di vecchio ferrame e tuttavia capaci di fare esplodere momento per momento situazioni, gesti, gridi, che non si dimenticano più”. Definizione illuminante, che ben si attaglia allo scheletro narrativo del *Trovatore*: una sorta di macchinario progettato secondo una logica combinatoria che quasi si avvicina alla centonizzazione di certi repertori orali o al *bricolage* intellettuale individuato da Lévi-Strauss, e che nell’accostare pezzi e frammenti di “vecchio ferrame” riesce a proporsi come qualcosa di nuovo ma, al tempo stesso, di immediatamente accessibile.

Allora, ecco forse la chiave per spiegare la straordinaria diffusione popolare di quest’opera: l’armamentario narrativo-operistico adottato rispetta la concisione della *fabula*, in cui l’attenzione non si concentra tanto sulla sequenza logica degli eventi quanto sulla precisione drammatica dei singoli momenti, situazioni fortemente conflittuali ma perfettamente intelligibili; allo stesso modo i personaggi, buoni o cattivi, non conoscono sfumature e il pubblico da subito si identifica con essi, li ama o li detesta; tutto poi è calato in un eccesso di determinazione, in una densità d’azione e sentimento che non conosce incertezze o vuoti. Si potrebbe persino cercare di elencare ed analizzare il

formulario narrativo, o anche più specificatamente librettistico, sull'esempio della metodologia presa a prestito da Propp, dal suo *Morfologia della fiaba* (e c'è chi l'ha tentato, seppure su basi diverse, come Mario Lavagetto e Gilles De Van), ma forse qui basterà provare di tracciare uno schema sommario che enuclei le fasi dell'azione e le dinamiche dei rapporti tra i personaggi secondo quei percorsi in cui tutti, istintivamente, possiamo riconoscere il volto “popolare” del *Trovatore*.

Eroe ed eroina si incontrano alla luce della luna. Imprevisto: scambio di voce e mancato riconoscimento, quindi scontro tra eroe e rivale, duello.

L'eroe è creduto morto: l'eroina sta per prendere i voti mentre il rivale decide di rapirla. Imprevisto: giunge l'eroe, sbaraglia i piani del rivale e conduce con sé l'amata.

Sta per sciogliersi il nodo amoroso, eroe ed eroina sono pronti a convolare a nozze. Imprevisto: l'eroe-figlio è distolto dal rito nuziale, la zingara-madre è stata catturata, “corre a salvarla”.

Anche l'eroe è catturato, insieme alla madre sarà giustiziato. Imprevisto: giunge l'eroina pronta a sacrificarsi (apparentemente a concedersi al rivale, in realtà ad uccidersi) per salvare la vita all'amato.

L'eroina muore e l'eroe è mandato alla forca. Ultimo imprevisto e liberatorio scioglimento della tensione: la zingara prima di morire svela al rivale la vera identità dell'eroe.



Questo il nudo meccanismo che, però, trae consistenza e carattere e *inverosimile credibilità* dall'antefatto, ovvero dalle vicende che hanno preceduto l'azione, che la motivano e pervadono. Cosicché il presente è vissuto come proiezione e frutto di un passato che cupo incombe su tutto, evocato e rivisitato nei racconti che punteggiano tutta l'opera. Perché è negli squarci narrativi che si celano i veri nodi drammatici del *Trovatore*: la falsa identità di Manrico e l'irriducibile bisogno di vendetta di Azucena. Come una sorta di "racconto nel racconto" il passato si incatena al presente, mostrando una ad una le tessere della storia, del "fatto": prima la narrazione di Ferrando che a inizio d'opera avvince il coro; poi quella parallela e contrapposta che Azucena rivolge a Manrico; ma anche il racconto dell'innamoramento di Leonora e poi quello della battaglia di Manrico. I filtri della memoria e del sentimento tracciano il solco del racconto che si fa visione, voce che agisce, conoscenza di sé e del mondo.

Come il racconto nell'oralità, come la parola detta, il canto si dispiega nello spazio-tempo caricando su di sé il fluire della memoria e degli eventi, concentrando in ogni minima unità il prima e il dopo, e aprendo spazi di significazione che oltrepassano i confini del linguaggio: la voce cantata scivola tra le pieghe del testo verbale e lo insemmina dell'indicibile. Allora, quel "racconto popolare" già capace di incantare le piazze, si ispessisce di nuovo senso attraverso la musica. Una musica, quella di Verdi, in cui l'esito dell'artificio compositivo oltrepassa la sfera concettuale per approdare direttamente ai sensi. E non perché sia frutto di elaborazione spontanea, al contrario: analizzare e sezionare la partitura, scomporne l'insieme significa scoprire il ricercato equilibrio formale e il calibrato dosaggio dei contrasti (e nessuno forse l'ha fatto meglio del non musicista Gabriele Baldini nel suo *Abitare la battaglia*) con cui il compositore sa rispondere pienamente alle leggi della percezione, alle inconsapevoli regole dell'ascoltatore. Ma perché nell'invenzione melodica si sprigionano un'energia drammatica e una tensione bruciante che sbaragliano ogni possibile astratta mediazione, scaraventandoci là dove l'azione nasce, fin dentro il singolo personaggio. Che non è più lo stesso delineato nella fissità della parola: nel canto egli si fa carne e simbolo al tempo stesso, leggibile a tutto tondo eppure ancora avvolto nell'originario mistero che è dell'uomo. "Se fossi primadonna (il bell'affare!) farei sempre nel *Trovatore* la parte della Zingara" scriveva Verdi: ed è proprio in Azucena, in colei da cui scaturisce l'azione, in colei che, madre e non madre, incarna passato e presente, odio e amore, vendetta e pietà, che cogliamo la straordinaria capacità evocativa e insieme introspettiva della musica. La semplice connotazione positiva/negativa del personaggio nella gitana lascia il posto a una stratificazione di opposti in cui indagare l'inconfessabile verità del ruolo (la sua sfaccettata psicologia potremmo dire): l'odio che sempre si accompagna all'amore materno in Azucena si può intuire dietro lo scambio di bambini sul rogo; così come nell'attaccamento morboso al figlio ("il tuo sangue è sangue mio") e nella mancata rassegnazione al distacco si legge l'inconsapevole inizio della vendetta, quella vendetta a cui è condannata dal suo essere figlia.

L'imponenza culturale che ha caratterizzato, e ancora oggi caratterizza, l'opera si può forse ricondurre proprio al bisogno inconfessato dell'uomo di reagire al trionfo della parola scritta, decifrabile e immutabile, di guardare al di là di essa attraverso il potere della voce cantata. Che non è mai la stessa, che si rinnova sempre, ad ogni esecuzione, poiché – nodo insoluto e inesauribile risorsa – essa vive solo nella mediazione dell'interprete, nel rapporto che egli instaura con l'ascoltatore. Nel “qui ed ora” di un testo che la carta (e da oltre un secolo il disco) conserva, nei limiti di un'esatta filologia delle convenzioni e dei codici, nell'originaria purezza di intenti, ma che può esprimersi come tale solo nella concreta ed effimera e rituale fisicità dell'esecuzione-interpretazione. È nella dimensione di una “ritrovata oralità” che la partitura si fa suono, e si trasmette secondo le coordinate incrociate che uniscono l'interprete all'autore e la situazione esecutiva alla tradizione. Se è vero che in musica ogni ri-produzione è anche atto di creazione, cosa accade in quella sottile intercapedine che separa il testo dalla sua esecuzione? E soprattutto, prendendo a prestito la terminologia della linguistica, quanto della *parole* che l'interprete “crea” viene accolto nella *langue* condivisa dal pubblico? Perché è proprio in quell'angusto spazio che si fonda la tradizione; e forse a ben guardare è questo il vero e più riposto tratto “popolare” del melodramma: in nessun altro genere musicale ‘alto’ la comunità degli ascoltatori ha mai dimostrato tanto radicato attaccamento alla tradizione (o, almeno, in nessun altro genere essa è stato oggetto di sì accesi dibattiti), ovvero a quelle stratificazioni interpretative, illusoriamente immutabili, che col tempo hanno assunto il valore e l'autorità della tradizione. Del resto, Verdi lo aveva già compreso quando alla richiesta del tenore Tamberlick di introdurre il do acuto alla fine del “Di quella pira”, già sperimentato con successo, rispose: “Lungi da me l'idea di rifiutare al pubblico quello che vuole”.

Dettagli, forse, che non possono però in alcun modo incrinare l'attesa e lo stupore che ad ogni rappresentazione, sempre uguale e sempre diversa, quest'opera sa risvegliare in noi: come in un antico rito di evocazione divina il rullio dei timpani si ripete tre volte, i corni ci richiamano le lontananze del passato... Comincia il racconto.

¹ Paul Zumthor, *La presenza della voce*, Bologna, Il Mulino, 1984, p. 329.

² A questo proposito cfr. Roberto Leydi, *Diffusione e volgarizzazione in Storia dell'opera italiana*, Torino, Edt, 1988.

³ Cfr. Remo Melloni, “Aida e Radames appesi a un filo”, *Gazzetta del Museo teatrale alla Scala* n. 1, 1985-86.

⁴ Cfr. Piero Menarini, Presentazione in Antonio García Gutiérrez, *Il trovatore*, Firenze, Aletheia, 2001. Si tratta della prima traduzione italiana, effettuata da Marina Partesotti.

⁵ Paul Zumthor, cit., p. 60.

A proposito di un Trovatore...

di Cristina Mazzavillani Muti



*Un racconto popolare
immerso in un grande acquario
di caligine di cielo di luna di notte
una visionarietà liquida
dove il suono e la voce nuotano
in una lucida profonda trasparenza.*

*Un itinerario dello stupore
archeologie industriali fonderie
bidoni che avvampano pieni di fuoco ruggine salsedine cenere
ciminiere fumanti e silos
come canne d'organo
che si specchiano sull'acqua
immota ed iridescente della darsena
tra palafitte e capanni da pesca.*

*Niente più servi dame e armigeri
il coro è come una parete umana
che si staglia sullo sfondo attraversata
trafitta di volta in volta dalle visioni.*

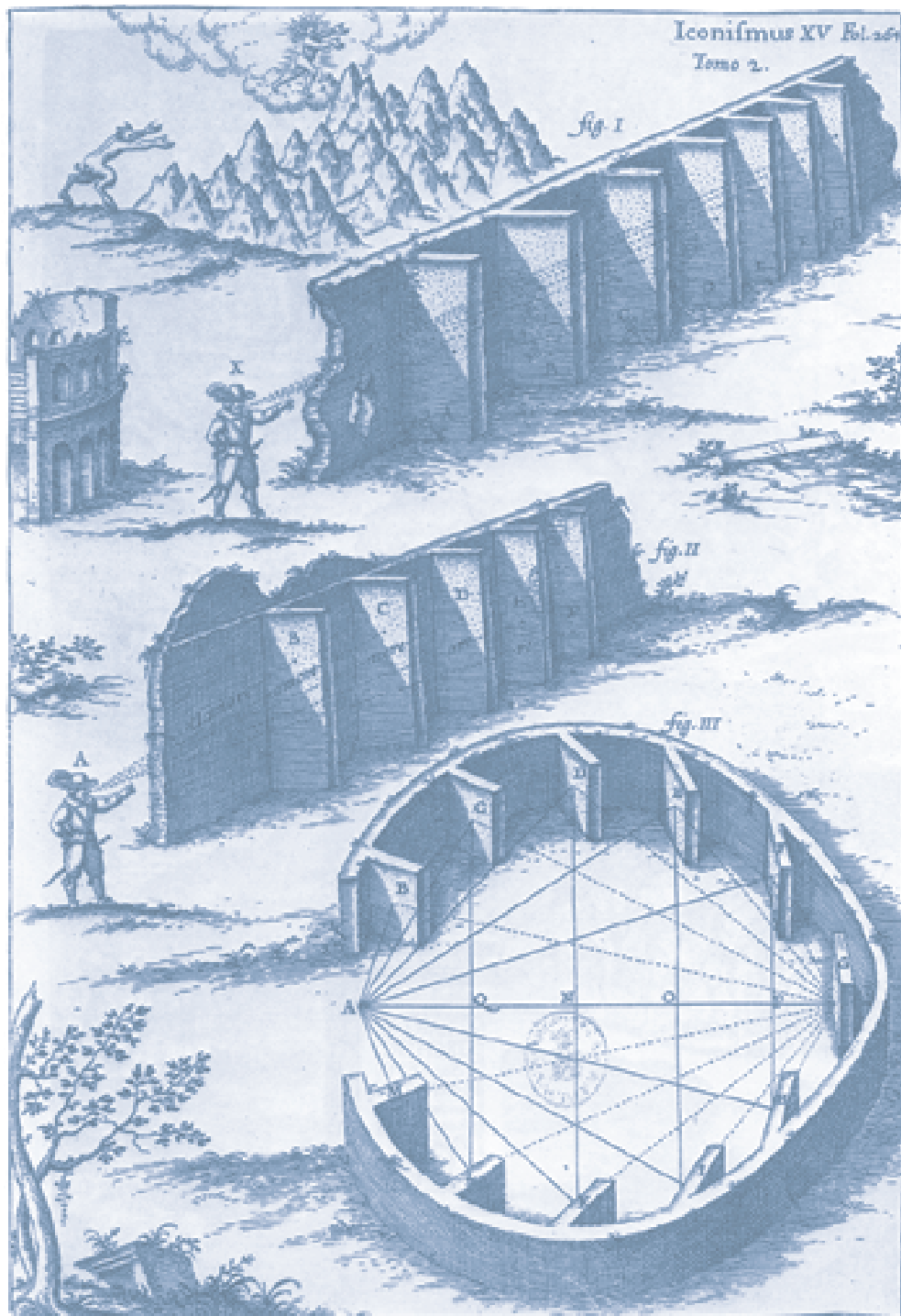
*Terra di Ravenna
color verde dei pini color rosso di mattone
color del fango color deserto
color canna di fucile
color sasso di pozzo antico...
Rivali di fiumi con pennacchi di canne
melma muschi viscidità
dove tutto muore e nasce.*

*La palude dell'anima
Putredo paludis
Luogo di cupo terror
un labirinto di acqua aria luce e terra...*

*Terra di Ravenna
visionaria pellegrina straniera...
la Gitana il Trovatore il Conte di Luna...*

La spazializzazione dei suoni

di Alvise Vidolin



Abbiamo la possibilità di consentire all'orecchio di sentire più lontano. Abbiamo anche diversi echi artificiali e straordinari che riflettono la voce molte volte e agiscono come se la lanciassero; e alcuni che la restituiscono più forte, alcuni più acuta e altri più profonda; anzi alcuni rendono la voce diversa da quella che ricevono nelle lettere o nel suono articolato. Abbiamo anche strumenti per trasportare i suoni attraverso tronchi e tubi, lungo insolite linee e distanze (Francis Bacon, *New Atlantis*, 1624-1626).

Tavole tratte da Musurgia
Universalis, di Athanasius Kircher,
Roma, 1650

Quando si ascolta la musica, ma anche quando la si analizza o se ne discute, la nostra attenzione si rivolge agli elementi fondamentali della composizione che sono l'altezza e la durata dei suoni, agli aspetti armonici o formali dell'opera, alle frasi melodiche, ai gesti ritmici, alla tessitura timbrica, al virtuosismo esecutivo ecc.; lo spazio quasi mai viene preso in considerazione in quanto è un elemento dato, creato dall'architetto che ha costruito la sala o il teatro in cui avviene l'esecuzione, oppure fissato a priori dal genere musicale. Ma il nostro sistema percettivo è molto attento alle informazioni spaziali che provengono dal mondo dei suoni ed è un peccato che la musica abbia poco curato le possibilità espressive di questo elemento sensoriale. In realtà ci sono state delle eccezioni e non mancano nella storia della musica illustri esempi di lavori musicali in cui lo spazio assume un ruolo importante. Basti pensare ai cori 'battenti' di Giovanni Gabrieli nella Basilica di San Marco a Venezia (*Cantiones Sacrae*, 1578; *Sacrae Symphoniae*, 1597; *Symphoniae Sacrae*, 1615), ai lavori di Wolfgang Amadeus Mozart per orchestra nei quali è importante la localizzazione sonora dei gruppi strumentali (*Serenata notturna* K. 239, 1776, per due piccole orchestre; *Notturmo* K. 286 per quattro orchestre), all'idea di spazio di Hector Berlioz introdotta in musica con funzione drammatica (*Grande sinfonia funebre e trionfale*, 1840, per due orchestre e coro; *L'Imperiale*, 1854, cantata per due cori); ai lavori per gruppi orchestrali del giovane Karlheinz Stockhausen (*Gruppen*, 1955-57, per tre orchestre; *Carré*, 1959-60, per quattro orchestre e coro); tanto per dare alcuni punti di riferimento. Ma si sa che la musica è artificio e come tale richiede di poter trasformare a piacimento gli elementi che la compongono e quindi



anche lo spazio per poter essere utilizzato deve essere manipolabile; e ciò nel passato fu possibile in maniera occasionale. Solo a partire dalla seconda metà del XX secolo si è cominciata a sviluppare la tecnologia elettroacustica in grado di dare libertà espressiva al controllo dello spazio e consentire al musicista di controllare e manipolare questa dimensione sonora al pari delle altre dimensioni musicali quali durata, altezza e timbro. Oggi, pertanto, lo spazio è diventato la quarta dimensione della musica e come tale sta lentamente cambiando il modo di pensarla e di ascoltarla, come hanno già ampiamente dimostrato importanti lavori musicali della seconda metà del novecento di musica elettronica (*Gesang der Jünglinge*, 1955-56, e *Kontakte*, 1959-60, di Karlheinz Stockhausen; *La Fabbrica Illuminata*, 1965, di Luigi Nono, ecc.), di *computer music* (*Turenas*, 1972, di John Chowning) e di *Live Electronics* (*Repons*, 1981, di Pierre Boulez; *Prometeo*, 1984-85, di Luigi Nono; ecc.).

Il concetto di spazio in musica, quindi, si è notevolmente modificato nel corso del XX secolo grazie alla presenza di più fattori concomitanti e per certi aspetti complementari: le ricerche scientifiche nel campo della acustica e della psicoacustica; la tecnologia elettroacustica ed in particolare la catena microfono-amplificatore-altoparlante; la nascita della musica elettronica, la cui sorgente sonora è priva di alcuna identità fisico-spaziale; la realtà virtuale dell'informatica applicata al mondo dei suoni; e non ultima la curiosità e la necessità artistica di articolare musicalmente il parametro spazio. Tutto ciò si è tradotto in mille "spazi" diversi che in ultima analisi non sono altro che le diverse facce di una delle dimensioni percettive più importanti della nostra cultura sensoriale.

Grazie alle nuove tecnologie, quindi, una sorgente sonora acustica (come una voce o uno strumento musicale) può essere collocata in un punto qualsiasi dello spazio virtuale realizzato mediante un sistema di altoparlanti.

L'elettroacustica, in questo caso, non si utilizza per amplificare i suoni, come avviene nella maggior parte della musica "leggera", bensì per la loro *spazializzazione*, ovvero per dare loro una precisa posizione nello spazio sonoro. È possibile variare nel tempo tale posizione simulando, in questo caso, un vero e proprio percorso spaziale con velocità e accelerazioni diverse. Oltre a ciò va evidenziato il fatto che si possono simulare veri e propri spazi virtuali grazie ai quali si trasforma l'acustica del teatro in cui avviene l'esecuzione ottenendo così ambienti sonori di dimensioni e caratteristiche acustiche particolari.

Diventa quindi del tutto naturale pensare di rendere le note di regia date da Giuseppe Verdi nel suo *Trovatore* anche sul piano spaziale, come ad esempio alla fine della prima scena del secondo atto quando indica al coro degli zingari: *allontanandosi* e, nelle ultime battute, *molto lontano*. Ma la spazializzazione viene utilizzata soprattutto per mettere meglio a fuoco alcune idee di regia, come ad esempio lo spazio della cripta dove Leonora canta "Di qual tetra luce"; oppure la prima aria di Leonora del quarto atto "D'amor sull'ali rosee" in cui la voce notturna echeggia come se andasse alla torre e tornasse aleggiando spinta dal vento. Ed ancora, gli interventi delle voci recitanti in sala e la fisarmonica che si muove virtualmente attorno al pubblico e il finale in cui i protagonisti vengono idealmente collocati in luoghi diversi dello spazio: Leonora in cielo, Azucena sui monti, Manrico in terra, come se sprofondasse in una tomba sotterranea.

Il Do della discordia

di Marco Beghelli



*Illustrazione di Luigi Morgeri su Il trovatore.
Fine XIX secolo (Milano, Civica raccolta delle Stampe Achille Bertarelli)*

Un sillogismo paradossale girava in passato nei nostri loggioni: partendo dal presupposto – tutto da verificare – che *Il trovatore* fosse la più bella opera di Verdi, e “Di quella pira” la pagina più bella del *Trovatore*, e il Do acuto che la suggella la nota più bella della “Pira”, si giungeva alla conclusione che quel Do fosse in definitiva la nota più bella scritta da Verdi. Ma Verdi, quella nota, non ebbe mai a scriverla.

Sulla questione si torna a parlare periodicamente, ogni qualvolta un tenore di cartello cade schiacciato dall’onere di quel cimento estremo, o un direttore di fama s’impunta a vietarne l’esecuzione; ed è sempre baruffa, in un incrociarsi d’opinioni e sentenze lanciate con quel pressapochismo che affligge da noi ogni argomento culturale che abbia la ventura di assurgere momentaneamente al livello di notizia pubblica.

Per il pubblico colto di un festival come questo ravennate, dove *Il trovatore* va in scena con una compagnia di giovani e quindi senza le tensioni che le aspettative sui grandi nomi solitamente innescano, può essere allora opportuno ripercorre l’intera questione con la serenità che le conviene, indagandone i presupposti storici e stilistici senza pregiudizi di sorta. Si tratta, in definitiva, di circoscrivere il problema generale dell’acuto aggiunto, una faccenda di prassi esecutiva stilisticamente connaturata col melodramma italiano ottocentesco, e di cui il caso della “Pira” costituisce solo l’esempio più noto ed eclatante. L’errore di base – in tante prese di posizione in un senso o nell’altro, in occasione di recenti e passate bagarre sull’argomento – è invece quello della decontestualizzazione del Do della “Pira”, con l’isolarlo non solo dalla realtà storica che l’ha prodotto, ma anche dalla nostra realtà quotidiana che continua ad alimentarlo, finendo per additare come pecora nera quel solo particolare acuto “di tradizione”, senza che nessuno s’incarichi di sostenere altrettante crociate contro i mille altri acuti che pascolano da pecore bianche nei teatri di tutto il mondo.

Considerata la complessità del discorso, lo affronteremo per punti parziali e successivi, fino alla definizione conclusiva della questione.

Giorgio De Chirico,
Trovatore, 1938, olio su tela,
Roma, Fondazione Giorgio
e Isa De Chirico



1. Il falso mito del “Do di petto”

La nota incriminata con cui i tenori sono soliti concludere l'atto terzo del *Trovatore*, esito estremo e trionfale dell'elettrizzante cabaletta “Di quella pira – l'orrendo foco | tutte le fibre – m'arse, avvampò!..”, è dunque un Do acuto. Tale nota eclatante viene comunemente denominata “Do di petto”.

Ebbene, sia chiaro una volta per tutte che il “Do di petto” non esiste, nel senso che non può fisiologicamente esistere, così come non può esistere il “Si di petto” o il “Sib di petto”: la salita agli acuti estremi senza applicare il cosiddetto “passaggio di registro” (in termini foniatrici: dal “registro modale con consonanza di petto” impiegato per le note medio-gravi al “registro modale con consonanza di testa” adottato per quelle acute) è infatti umanamente impossibile, come ben sanno quegli stessi tenori che pur sbandierano a parole i loro presunti “Do di petto”, ma che come tutti i colleghi “girano” per forza di cose la voce fra il Mi e il Sol, a scanso di un inevitabile *break* vocale.

Anche la leggenda legata al celebre tenore Gilbert Duprez come presunto inventore ottocentesco del “Do di petto” in seno alle rappresentazioni parigine del *Guglielmo Tell* è stata da tempo confutata, e ricondotta più propriamente sui binari di un artificio messo in atto a livello di risonanza faringea, piuttosto che di un inedito meccanismo di produzione del suono in ambito laringeo.

Il tradizionale Do della “Pira” non è dunque un (di per sé impossibile) “Do di petto”, ma un semplice Do acuto (che con la simbologia corrente chiameremo Do⁴). Abolire una volta per tutte quella terminologia fuorviante, e che non

pochi danni ha procurato in aspiranti tenori dalla scarsa consapevolezza sulla fisiologia vocale, potrebbe dunque essere oggetto di una crociata ben più fruttuosa di quella condotta pro o contro l'esecuzione tecnicamente corretta di tale nota.

2. L'aspetto stilistico

A salvaguardia di quel famigerato Do acuto, molto si è detto e scritto invocando la pertinenza drammatica di quella nota in quel particolare momento dell'opera, lanciata come un grido di battaglia. Si tratta tuttavia d'opinioni inevitabilmente personali, soggette a gusti estetici anche mutevoli nel tempo. Preferisco al contrario indirizzare qui il discorso sul binario della pertinenza stilistica, connessa con le origini storiche di quel particolare testo. Del resto, nel continuo altalenare fra le ragioni *referenziali* del dramma (per dirla con le note categorie funzionali di Roman Jakobson) e quelle *poetiche* del canto in cui il melodramma vive per sua natura genetica, alla conclusione di un'aria come quella di Manrico il personaggio si ritira palesemente in buon ordine per lasciare spazio al cantante che l'interpreta. Eventuali risposte vanno dunque cercate in ambito strettamente musicale, piuttosto che drammatico.

Che l'esecuzione operistica abbia nel suo DNA un che di connesso a concetti di atletismo e di mero esibizionismo vocale è realtà che data a dir poco dall'epoca dei castrati settecenteschi. Che i compositori d'opera italiana si siano formati e programmati ad operare all'interno di siffatta temperie culturale è realtà altrettanto inconfutabile, se non altro fino all'epoca di

Puccini. Quando Vivaldi o Mozart, Rossini o Verdi (il Verdi sino almeno alla *Traviata*) indicavano ad esempio una corona cadenzale o la ripetizione “da capo” di un passo musicale già esposto, sapevano che il cantante sarebbe intervenuto da par suo con inserti di propria inventiva: in altre parole, predisponavano tali strutture *attendendosi* che il cantante agisse secondo i principi di prassi esecutiva invalsi nelle singole epoche. Ne consegue che eseguire proprio e solo *ciò che l'autore ha scritto* non è – in certo repertorio – necessariamente un merito.

In mancanza di attestazioni sonore, per quanto riguarda l'aspetto di tale prassi a metà Ottocento, ne abbiamo ampie esemplificazioni pratiche nei due volumi del trattato di canto edito a Parigi da Manuel García jr. fra il 1841 e il 1847, prontamente volti in italiano dall'editore Ricordi. Si può dubitare che lo stile vocale lì codificato fosse ormai *démodé* a metà secolo; ma ci rimangono pur sempre gli appunti tramandati dai cantanti dell'epoca, e persino gli stessi compositori hanno più volte preso in mano la penna con intenti “didascalici”, o annotando soluzioni esecutive particolari ad uso di questo e di quel cantante, o addirittura scrivendole direttamente in partitura.

Per limitarci al *Trovatore* (anno 1853), Verdi vergò in prima persona la fioritura di alcune corone (vedi il caso della cadenza che spinge Azucena fino al Do⁵ nel duetto con Manrico), ovvero qualche “oppure” nelle cabalette (per la prima aria di Leonora), verosimilmente senza tuttavia mai considerare tali parche indicazioni una sorta di limite da non oltrepassare: sarà stato sempre e comunque l'interprete a completare il disegno dell'autore, secondo consuetudine; e se non fosse stato in grado di farlo da sé, gli sarebbe venuto incontro l'autore stesso o qualche musicista di sua fiducia. Negli allestimenti del *Trovatore* diretti al Théâtre Italien di Parigi (1854 e 1855), Verdi operò “qualche accomodo alla parte della Frezzolini”, che interpretava il personaggio di Leonora (ce lo ricorda un accenno nella lettera inviata da Tito Ricordi al compositore il 25 novembre 1854); relativamente alla successiva revisione dell'opera in lingua francese (1857) ci rimangono poi le fioriture per l'aria del Conte e ben quattro nuove versioni (due autografe) della cadenza per la

*Federico Faruffini,
L'amore del poeta,
Cunizza e Sordello, 1864, Milano,
Pinacoteca di Brera*



cavatina di Leonora; e allorché il celebre contralto Pauline Viardot ebbe a chiedergli una modifica da proporre a Londra nelle ultime battute dell'opera (proprio quelle!), Verdi la indirizzò colà a Manfredo Maggioni, che “pourra ajouter les peu de vers que vous désirez, ainsi que les notes”, mentre per inserire una cadenza al termine del duetto con Manrico le consigliò di far ritornellare quattro battute dell'orchestra, onde averne tutto l'agio (lettera del 24 aprile 1855). Altro che un semplice acuto aggiunto!

Questa era dunque la temperie stilistica in cui nacque e si diffuse *Il trovatore*, e nella quale operava lo stesso Verdi, evidentemente con pieno consenso e consapevolezza. Se discostarsi dalla lettera della partitura significa – almeno in alcuni casi ben circoscritti – realizzarne lo spirito implicito, il rispetto della “volontà d'autore” si realizza dunque talvolta allontanandosi dal mero testo scritto, per intervenire secondo i principii di prassi esecutiva invalsi all'epoca. Alcuni di questi hanno dato origine a una serie di piccole o grandi varianti, nel *Trovatore* come in altre opere del repertorio, divenute in certi casi di consolidatissima tradizione (ad esempio, la salita al Sib di “E solo in ciel precederti” nell'aria di Manrico, non a caso prevista per la ripetizione di una frase appena udita), il tutto, appunto, contro la lettera del testo scritto ma non certo contro il suo spirito. Il Do della “Pira” è solo una di tali varianti tradizionali; di certo la più nota e in quanto tale irrinunciabile, a tal punto che – come si sa – pur di emettere *quell'*acuto in *quella* posizione si è soliti abbassare di semitono o persino di tono l'intero brano, ad uso dei tenori che non

ce la fanno a intonare il Do con sicurezza. È dunque illecito anche tale abbassamento di tono?

Scagliarsi *acriticamente* contro l'arbitrio del trasporto – e di quell'uno soltanto – è un fari-seismo, che dimentica quanti e quali siano i luoghi del melodramma italiano tradizionalmente sottoposti a trasposizione tonale per oggettivi problemi di estensione, da “La calunnia è un venticello” a “Che gelida manina”, ignorando nel contempo che anche l'accomodamento della tonalità all'interprete era parte integrante della prassi esecutiva belcantistica, secondo il principio per cui parti create su misura di questo o quel cantante non necessariamente si confacevano a tutti gli esecutori che le avrebbero poi riprese: Verdi stesso ricorse per necessità agli abbassamenti di tono, ad esempio in certe riprese del *Nabucco*, facendo poi diventare testo definitivo alcuni trasporti nella *Traviata*, dopo le prime, incerte recite (ma se dette recite non si fossero rivelate un insuccesso tale da indurlo a ritirare la partitura per le opportune modifiche, sarebbero mai entrati nel testo definitivo quegli aggiustamenti dettati *anche* da situazioni contingenti, quali un cambio di compagnia?)

Scagliarsi *criticamente* contro il trasporto tonale della “Pira” in funzione dell'acuto finale è invece sacrosanto nella misura in cui si condanna il malcostume di far assurgere una variante esecutiva al ruolo di testo ancor più sacro e inviolabile di quello d'autore, costi quel che costi. Il problema, ancora una volta, è di portata ben superiore a quella di una singola opera. Si pensi a *Rigoletto*, tanto per fare un altro esempio tenorile non meno noto: genera-

zioni di tenori moderni tecnicamente e stilisticamente impreparati si sono rese ridicole per l'ostinarsi a "sbrodolare" una cadenza eccezionalmente vocalizzata in coda a "La donna è mobile", una cadenza (sulle parole "Ed il pensier") entrata evidentemente in repertorio quando l'esecuzione d'un simile vocalizzo doveva essere ancora pane quotidiano per un cantante che si rispettasse. Ammesso e non concesso che in quel punto specifico del *Rigoletto* una cadenza sia pertinente, dovrebbe essere dovere artistico dell'interprete produrne una personale, modellata sulle proprie caratteristiche vocali; al contrario, tanta critica che s'improvvisa all'occasione paladino della crociata anti-Do, non solo non batte ciglio nel sentire da anni sempre la stessa cadenza del Duca di Mantova mai scritta da Verdi, ma accetta supinamente persino l'assurdità di un'unica cadenza finale buona per l'intero repertorio romantico, nata chissà come, chissà quando, e circolante oggi con disinvoltura estrema di bocca in bocca da un cantante all'altro, dal tenore al basso, qualunque sia l'opera in programma (dischi alla mano, riascolti il lettore per suo conto cosa erano soliti cantare i vari Pavarotti o Ghiaurov o Cappuccilli – tanto per fare tre nomi campione – in coda alle arie "Quanto è bella, quanto è cara" nell'*Elisir d'amore*, "Tombe degli avi miei" nella *Lucia di Lammermoor*, "Infelice, e tuo credevi" nell'*Ernani*, "Il balen del suo sorriso" nel nostro *Trovatore* (qui all'esempio): sempre e solo le stesse note – a dispetto di quelle scritte in partitura – appena adattandovi le parole pertinenti all'aria eseguita):



ES. MUS.: cadenza per il Conte di Luna. Con minimi aggiustamenti, Nemorino canta sulle medesime note "In quel cor non son capace, ah! non son capace lieve affetto ad inspirar", Sir Edgardo di Ravenswood "Rispetta almen le ceneri, ah! di chi moria, di chi moria per te", Don Ruy Gomez de Silva "Mi dovevan gli anni almeno, ah! far di gelo, far di gelo ancora il cor".

Primi interpreti de Il trovatore,
Amalia Penco



Il problema della tradizione è dunque piuttosto il problema di un fossile: è la prassi esecutiva, prima ancora della tradizione, che obbliga all’inserimento della cadenza col flauto nella pazzia di *Lucia di Lammermoor*, ma pretenderebbe invero cadenze sempre nuove e diverse, non certo la ripetizione a pappagallo di quanto fecero Toti Dal Monte o Maria Callas!

3. I due Do di Manrico

Il famigerato Do della “Pira” è in realtà un doppio Do nella tradizione esecutiva, e con implicazioni diversissime. L’uno s’inserisce al termine dell’arcata melodica della cabaletta, sulle parole “o teco [almen corro a morir]”, l’altro come grido conclusivo dell’intero brano: “All’armi!” (una tradizione ormai estinta ne inseriva un terzo fra i due, subito prima della coda “All’armi! All’armi!”, lanciando verso il Do⁴ l’ultima sillaba di “corro a morir”).

Il primo Do acuto nacque verosimilmente proprio come variante esecutiva per la ripetizione della cabaletta. Sennonché la pratica teatrale ancor oggi invalsa – e dura ad estirparsi – di abolire la prima esposizione delle cabalette rende assurda la tradizione di eseguire la variante a qualcosa che non si è mai sentito nel dettato “originale”. Ci troviamo quindi di fronte a un paradosso concettuale: l’acuto viene accettato impropriamente in tutto il mondo là dove si massacra la forma del testo verdiano abolendo una esposizione della cabaletta di Manrico, e lo si elimina invece nei (pochissimi) casi in cui – per essere fedeli fino in fondo al testo scritto – si reintegra sì la doppia esposizione della cabaletta voluta da Verdi, ma senza la variante dovuta nel “da capo”.

Certo, non necessariamente sempre e solo *quella* variante, ma qualcosa di nuovo rispetto alla prima esposizione, questo sì. Scriveva il succitato García appena cinque anni prima del *Trovatore*: “REGOLA GENERALE. Si deve variare un pensiero ogni volta che questo pensiero si ripete, sia in totalità, sia in parte; è questa una cosa indispensabile, e per comunicare una nuova attrattiva al pensiero, e per sostenere l’attenzione dell’uditore”. Il principio veniva presumibilmente onorato anche dai cantanti di Verdi, cresciuti a tale scuola stilistica: uno di questi lanciò un giorno la voce su “o teco” verso l’estremo acuto (fu forse Tamberlick, o Bacaurdé, o Villaret; o forse fu più d’uno contemporaneamente: la soluzione di un Do⁴ in quel punto era del resto quasi automatica e scontata e nell’ottica dell’epoca); la cosa piacque e si consolidò, fino a fossilizzarsi però oltre misura, come tante altre interpolazioni cresciute sugli spartiti verdiani e non.

Il secondo (ovvero terzo) Do della “Pira” si pone invece in dirittura d’arrivo, e rientra sul piano stilistico in tutt’altro ordine di idee: quello dell’acuto conclusivo inserito di prammatica dai cantanti d’ogni sesso e registro al termine delle loro arie, qualunque sia l’opera o l’autore eseguito.

4. Il problema dell’acuto finale

Fra le tante varianti stilisticamente concesse all’interprete vocale, la liceità d’una puntatura acuta finale è tuttora oggetto di discussione. Va innanzitutto stabilito se si tratta dell’ultima nota cantata (coincidente sul piano armonico con il suono di tonica) ovvero della penultima (coincidente col

quinto grado superiore, sull'armonia di dominante).

All'epoca di Rossini sappiamo per certo che l'acuto conclusivo sulla dominante non veniva prescritto in partitura (dove appaiono sempre figurazioni generiche nel registro medio), ma poteva tuttavia venire interpolato, come dimostrano alcuni suggerimenti di Rossini stesso ai propri interpreti, o le varianti personalizzate tramandateci dai maggiori cantanti dell'epoca. Che molte arie eroiche per contralto rossiniano *en travesti* siano state scritte in Mi ovvero in Mib non dev'essere del resto un caso, visto che tali tonalità permettono all'interprete di sfoggiare poderosi Si⁴ o Sib⁴ a un passo dalla conclusione del suo cimento.

Nel *Trovatore* c'è un bell'esempio d'autore di tali acuti sulla dominante: l'acceso Do⁵ richiesto a Leonora al termine della sua doppia cabaletta nel quarto atto (sulla parola "scenderò"). Il più delle volte, comunque, una siffatta soluzione non è prescritta in partitura, bensì aggiunta dall'interprete: celeberrimo il caso della *Traviata*, là dove Violetta conclude il primo atto con un Mib⁵ di tradizione, spesso accettato anche dai direttori più intransigenti, benché non scritto da Verdi, né da lui mai avallato esplicitamente.

Il discorso relativo all'acuto di tonica sulla nota conclusiva dell'aria è invece più complesso. Oggigiorno, cantanti grandi medi e infimi l'intèpolano per ogni dove, con l'illusione di strappare applausi gratuiti da platee sonnacchianti, ma rendendosi il più delle volte ridicoli, per l'inefficacia dei risultati ottenuti con certi effettacci troppo spesso fuori luogo o di ben scarsa qualità sonora.

In linea di principio, l'acuto finale è infatti un controsenso: impone al cantante il massimo sforzo vocale e all'ascoltatore la massima tensione emotiva proprio nel momento in cui il decorso musicale dell'aria giunge alla sua agognata distensione, al riposo sull'armonia di tonica; per questo i compositori erano soliti prescrivere in partitura la medesima nota che oggi i cantanti eseguono all'acuto, ma un'ottava più bassa, in zona centrale, dove la tensione si scarica, invece di caricarsi fino allo spasimo. Non può tuttavia escludersi *a priori* una situazione

*Primi interpreti de Il trovatore,
Gaetano Fraschini*



drammatico-musicale in cui una siffatta tensione conclusiva possa risultare psicologicamente vincente: e il caso della “Pira” *potrebbe* ben essere uno di questi.

Sul piano stilistico sappiamo per certo che negli anni di Rossini l’acuto sulla tonica suonava insolito, mentre all’epoca del tardo Verdi era divenuto consuetudine. In mezzo si situa evidentemente un processo di lento attecchimento della nuova pratica, passato attraverso tappe intermedie, come ad esempio il raggiungimento dell’estremo acuto per via scalare, nota dopo nota (vedi la parte di Elvira al termine dell’infuocato terzetto nell’atto primo di *Ernani*). È verosimile che, all’epoca del *Trovatore*, molti cantanti provvedessero a suggellare alcune delle loro arie con la puntatura sulla tonica acuta (alla stessa Leonora viene di fatto esplicitamente richiesto ciò, nel *Lab*⁴ che conclude la celebre cavatina, preso per salto dalla dominante inferiore); forse alcuni tenori erano già soliti concludere anche la “Pira” in acuto quando Verdi si accinse a preparare la versione francese dell’opera, appena quattro anni dopo il debutto italiano. Affermare però – come da molti viene fatto – che se l’autore avesse avallato tale Do acuto lo avrebbe inserito nella nuova stesura per Parigi è un vero controsenso storico-stilistico: circa il Do su “o teco”, avrebbe infatti significato per Verdi fossilizzare una variante esecutiva che come tale – già lo si è detto – veniva invece piuttosto demandata per prassi all’eventuale iniziativa dell’interprete (e le parti d’orchestra parigine degli anni ’60 recano già traccia esplicita della “fermata” per attendere il tenore Villaret); il Do di “All’armi!” pare invece essere una di quelle tipiche cose del melodramma italiano che, se pur si fanno, tuttavia non sempre si scrivono.

Chi ha le mani in pasta sa bene cosa intendo dire. Le appoggiature vocali nei recitativi in corrispondenza degli accenti prosodici, ad esempio, sono uno di questi oggetti “anfibi”: nessuno le ha mai scritte, fino almeno a una certa epoca, ma era fatto d’obbligo cantarle (che poi oggi molti le trascurino, fa parte dell’insipienza stilistica di troppi interpreti moderni). Lo stesso si dica per l’ornamentazione delle corone e le variazioni nei passi ripetuti di cui sopra: non si scrivevano, ma si davano per scontate.

Affermare dunque a spada tratta che Verdi non ha mai scritto quel Do è una verità positivista, ma non stilistica: non scriverlo non significava necessariamente non prevedere l’*eventualità* dell’acuto finale, nella “Pira” così come nelle cinquanta arie per soprano, mezzosoprano, tenore, baritono e basso composte da Verdi negli anni precedenti, le quali allora come oggi si possono udire con o senza acuti conclusivi, secondo le possibilità vocali e il gusto musicale dell’interprete di turno (nonché – si spererebbe – in ragione della natura del brano, più o meno adatta ad accogliere il grido finale). Nel momento stesso in cui scrisse quella cabaletta in Do maggiore con la perorazione conclusiva “All’armi! All’armi!”, è del resto impossibile credere che Verdi non intendesse ricalcare l’identica situazione musicale e drammatica della cabaletta di Arnoldo nel *Guglielmo Tell*, culminante nella versione italiana allora in voga con le stesse parole e la medesima *climax* sonora. Ebbene, da oltre vent’anni – secondo una prassi avviata da quello stesso Duprez con cui abbiamo cominciato il nostro discorso – tale brano veniva coronato da parte dei tenori con un clamoroso Do acuto finale

(naturalmente non scritto da Rossini): come avrebbe mai potuto immaginare il nostro Verdi che quegli stessi tenori, abituati a strappar l'applauso del pubblico con il Do di Arnolfo, non avrebbero fatto altrettanto con un Do per Manrico del tutto equiparabile?

Ma si sa: le consuetudini esecutive sono elevate a nobilissima *Aufführungspraxis* per il XVIII secolo, liquidate come deprecabile malcostume per quello successivo. Messa da parte i pregiudizi estetici, i detrattori del Do acuto avrebbero semmai altre due frecce al loro arco, e assai più aguzze.

La prima riguarda la pertinenza di tale nota alla parte vocale di Manrico: per quanto certa tradizione esecutiva si sia spinta persino oltre il Do⁴, imponendo al tenore un Reb⁴ al termine dell'atto primo (in ottava con soprano e baritono), l'estensione prevista da Verdi al momento della composizione doveva essere ben più limitata, e conseguentemente diverso il tipo di grana vocale da lui immaginato per quella parte, rispetto alla consistenza sonora di un tipico tenore *sfogato* (come si chiamava all'epoca il cantante con facilità negli acuti estremi); prova ne sia la ritrosia di Verdi nel far toccare a Manrico anche solo il Sib, al punto da indurlo, fin per note isolate, ad abbandonare il raddoppio del soprano lanciandosi verso quelle vette e rimpiazzarsi momentaneamente su suoni più bassi (così nel Terzetto che conclude il primo atto). Quel Do⁴ squilibria pertanto la natura della parte di Manrico: scritturare un tenore dall'acuto facile solo per garantirsi l'efficacia del grido controverso potrebbe dunque portare a travisare le reali peculiarità canore richieste da Verdi al personaggio in tanti altri passi dell'opera, assai più contenuti.

La seconda obiezione a tale nota è invece di natura stilistica e fisiologica insieme: l'acuto conclusivo sulla tonica pretende una parola tronca, non già piana come "armi", pena la necessità di un'articolazione sillabica (da "ar-" a "-mi") nel momento del massimo spasimo laringeo, contro ogni principio belcantistico. Non è un caso che la tradizione di cui sopra, legata al *Guglielmo Tell*, spinga il tenore al Do⁴ soltanto sull'ultima sillaba (e non sulla penultima ed ultima insieme, come avviene nel *Trovatore*).

*Primi interpreti de Il trovatore,
Raffaele Mirate*



Non è altrettanto un caso che alcuni tenori, ieri come oggi, rinuncino di fatto ad articolare l'ultima sillaba della "Pira", per non peggiorare un equilibrio vocale il più delle volte già precario, limitandosi a gridare ai quattro venti il nome del Dio musulmano. Istruttivo, in tal senso, l'ascolto dei dischi di primo Novecento: fra i più antichi, non mancano all'appello neppure soluzioni alternative, di presunta ascendenza ottocentesca, dettate – v'è da crederlo – proprio dal bisogno di ovviare a quel capitale errore stilistico: la voce sale dalla dominante alla tonica solo sull'ultima sillaba (espediente poco elegante), ovvero vi sale sulla penultima, facendo poi cadere l'ultima sillaba all'ottava inferiore (soluzione stilisticamente ottimale, ma che oggi in pochi sarebbero disposti a condividere).

In definitiva, la questione andrebbe allora posta in termini rovesciati rispetto a quelli solitamente addotti: è lecito, volendo, tralasciare quell'acuto conclusivo di tradizione *non già perché non è scritto* in partitura, ma perché, così fatto, potrebbe non risultare stilisticamente appropriato, e soprattutto perché non è davvero obbligatorio farlo (e sempre in quello stesso modo), così come non è obbligatorio pagare il dazio a nessun acuto aggiunto da qualsivoglia tradizione.

5. L'aspetto filologico

Sottolineare sino all'inverosimile che Verdi non ha mai scritto quella nota, è dunque un atteggiamento ingannevole, perché nasconde una realtà ben più complessa sotto un dato di fatto letto da una sola angolazione. Ma affermare che quell'acuto va tralasciato per eseguire esattamente quanto Verdi ha scritto è – ironia della sorte – una vera mistificazione.

Nella battuta incriminata, Verdi non ha infatti scritto un bel niente né per Manrico, né per Ruiz, né per il coro: voltando pagina al momento dell'ultimo "All'armi!" ha infatti dimenticato di completare la parte vocale, lasciando in bianco il pentagramma. Il manoscritto autografo ci mostra quindi per Manrico un Sol³ nell'ultima battuta della pagina precedente, sulla sillaba "l'ar-", che rimane però senza esito. Dove sarebbe dovuto andare a parare, nella mente di Verdi, quel Sol³ è problema invero di limitata difficoltà: di certo non sù sù fino al Do⁴, ma solo perché – lo si è detto – una tale ipotetica soluzione non sarebbe rientrata nell'*usus scribendi* dell'epoca, nello stile *prettamente compositivo* del melodramma primottocentesco; il quale stile, invece, avrebbe previsto per buona norma una semplicissima caduta sul Do³ ad intonare l'ultima sillaba "-mi!", indipendentemente da ciò che il compositore poteva supporre circa la lettura che ogni singolo interprete ne avrebbe poi dato.

Quali mai ragionamenti abbia invece messo in atto il primo copista di Casa Ricordi nel momento in cui si accinse a ricopiare in bella copia il prezioso manoscritto verdiano, producendo l'archetipo dal quale sarebbero poi stati tratti i materiali esecutivi successivi, fino agli spartiti vocali a stampa comunemente in uso, nessuno è in grado di saperlo; sta di fatto che quell'ignoto copista, invece di far concludere la parte di Manrico sul Do³, come ogni filologo moderno avrebbe fatto per completare la lacuna, prolungò il Sol³ per altre due battute, producendo un effetto di sospensione, di azione musicalmente inconclusa.

Non è questa la sede per dilungarci a ipotizzare cosa abbia indotto a tale soluzione testuale (presumibilmente legata alla necessità di sanare un errore materiale di Verdi già nella battuta precedente): tramandatasi, come detto, nelle varie fonti dell'epoca – è stata comunque accolta per tradizione anche dalla moderna edizione critica a stampa (ecco un caso in cui la parola *tradizione* non puzza più di zolfo), e verrà così consegnata ai posteri per i secoli a venire. Quante volte sia stata però realmente cantata nell'Ottocento è impossibile dirlo. Verdi stesso, in ogni caso, l'accettò silenziosamente, nel senso che non abbiamo documenti che ci testimonino una sua protesta, così come non ne esistono contro l'uso invalso della puntatura acuta su “o teco”, su “All'armi!”, su cento altri passi della sua produzione. Che le considerasse questioni di lana caprina? Oppure rientravano anch'esse nell'oggetto degli strali che lanciava periodicamente contro chi manometteva le sue creazioni?

6. La volontà dell'autore

Le proteste di Verdi sul malcostume esecutivo che colpiva le sue opere riguardavano invero violenze al testo assai più gravi (e che la moderna pratica esecutiva continua bellamente a perpetrare): tagli sconsiderati (a tutt'oggi accettati in ogni teatro del mondo), aggiustamenti tonali per consentire una miglior figura a cantanti male in arnese (quella stessa pratica che di tanto in tanto ancora subiamo, senza nemmeno accorgercene), sostituzione degli strumenti indicati in partitura (come si fa ancora ovunque, quando per pigrizia si usa ad esempio il solo clarinetto in Sib per tutta l'opera, vanificando le differenze timbriche immaginate dall'autore nel prescrivere alternativamente quelli in La, in Do, in Re o in Mib), trasposizioni d'ambiente storico e geografico per ottemperare agli obblighi di censura (analoghe alle trasposizioni che lodiamo invece nelle messinscene moderne). E, sopra tutto, il letterale disprezzo che si usava talora nei confronti delle sue partiture, negando ad esse quell'unità drammatica e coerenza musicale pur tanto perseguita dall'autore. Alla Scala, per fare un esempio, le riprese del *Trovatore* programmate nel 1857 videro i singoli atti ben spesso inframezzati

*Primi interpreti de Il trovatore,
Boucardé*



da svariati “passi ballabili” ed esibizioni dimostrative di strumenti musicali insoliti, salvo poi omettere “per brevità” l’atto terzo (quello della “Pira”); oppure si cominciava dissennatamente la serata proprio col terzo atto, seguito dai soliti passi ballabili, indi l’atto quarto con ulteriori danze, per terminare lo spettacolo con l’Atto I e II omessi in principio!

Quelle che rinveniamo a iosa nell’epistolario verdiano sono dunque proteste perlopiù generiche, ovvero reazioni specifiche contro le pazzie isolate di singoli interpreti. Così tuonava contro un’esecuzione di *Aida* (lettera dell’aprile 1875):

Esecuzione!!!

Nicolini [Radamès] ometteva sempre il suo pezzo...!!!

Aldighieri [Amonasro] per diverse volte il duetto terzo atto!!

Perfino il Finale secondo fu una sera tagliato!!!!!!...

Oltre l’abbassamento di tono della romanza si cambiavano alcune battute.

Una mediocre Aida!!

Un soprano che fa l’Amneris!!

E per di più un Direttore che si permette alterare i tempi!!!...

Là dove invece era la tradizione esecutiva consolidata a indisporlo in particolari ben precisi, non mancava di scendere nel dettaglio: “La Ristori [nel Sonnambulismo del *Macbeth* shakespeariano] faceva un rantolo; il rantolo della morte. In musica non si deve, né si può fare; come non si deve tossire nell’ultimo atto della *Traviata*; né ridere nello *scherzo od è follia* del *Ballo in maschera*” (lettera dell’11 marzo 1865).

Ma anche per Verdi qualcosa doveva essere pur lecito “modificare” nel passaggio dal testo scritto al suo inveramento sonoro: se non altro, tutto ciò che rientrava nella corrente prassi esecutiva vocale, al cui stile egli stesso implicitamente si affidava. Che senso avrebbe, altrimenti, la frase “Questo Recitativo dovrà essere detto senza le solite appoggiature” che Verdi scrive nell’atto III di *Rigoletto*, sulle parole “Venti scudi hai tu detto? Eccone dieci...”, se non quello di sospendere momentaneamente (e lì soltanto) la consueta e necessaria modificazione del testo scritto? E per essere sicuro di non venir frainteso, appena terminato quel passo si mette lui stesso a indicare le appoggiature del recitativo successivo (“Aspettate, mio fratello viene”), esplicitando il ritorno alla normalità esecutiva. Attenzione, dunque, a quando si parla di fedeltà alla singola nota: la fedeltà al testo, pur richiesta a gran voce da Verdi, mantiene per lui, come per tutti i suoi colleghi, un limite comunque stilisticamente tracciato, oltre il quale si rischierebbe di essere infedeli alla volontà stessa dell’autore proprio per eccessiva fedeltà al segno scritto.

Non possiamo dunque parlare di “silenzio assenso” in Verdi nei confronti dei Do della “Pira”, né di “silenzio per disinteresse”: scagliarsi contro un paio di note perfettamente riconducibili – come ho cercato di dimostrare – a una prassi esecutiva allora corrente e condivisa all’interno di quel genere di stile operistico cui il *Trovatore* apparteneva ancora di diritto, doveva evidentemente sembrargli fuori luogo, se non addirittura un problema inesistente. Se, al contrario, il favoloso Do

acuto di un tenore come Tamberlick (che si vantava di averlo per primo introdotto nella “Pira”) lo avesse davvero tanto infastidito, difficilmente Verdi si sarebbe poi preso la cura di omaggiare lo stesso tenore con un altro Do acuto – questa volta scritto a chiare lettere, al termine di una consimile cabaletta con coro che esorta “All’armi! All’armi!” – nell’aria che chiude analogamente il terzo atto della *Forza del destino* pietroburghese (1862), cucita su misura di quel celebre artista. Il brano (“S’affronti la morte”), venne a cadere nella versione dell’opera profondamente revisionata per il Teatro alla Scala nel 1869, oggi in repertorio. Il Do acuto erompeva lì, naturalmente, su parola tronca (“Andiam, andiam!”), raggiunto per via scalare (Sol³-La³-Si³-Do⁴): un suggerimento d’autore per come risolvere anche il finale della “Pira”?

Questo scritto è una breve sintesi dell’articolo “Per fedeltà a una nota” pubblicato in occasione del Centenario verdiano sulla rivista *Il Saggiatore Musicale* (anno VIII, 2001, n. 2, pp. 295-316). Ad esso si rimanda per tutti i dettagli, le citazioni e le argomentazioni qui date solo per accenno.

Gli artisti

Julian Kovatchev

Nato a Sofia da una famiglia di musicisti, viene avviato giovanissimo allo studio del violino dal padre, e all'età di cinque anni tiene il suo primo concerto in pubblico. Dopo il diploma al Mozarteum di Salisburgo nel 1973, si trasferisce a Berlino con una borsa di studio dell'Internazionale Karajan-Stiftung. Qui studia direzione d'orchestra con Herbert Ahlendorf e successivamente con Herbert von Karajan.

Dal 1975 al 1980 collabora come violinista con i Berliner Philharmoniker, mentre nel 1979 intraprende con successo l'attività di direttore d'orchestra, che lo porterà nei principali teatri d'Europa e degli Stati Uniti. Nel 1984 è premiato al Concorso internazionale di direzione d'orchestra "Herbert von Karajan", e l'anno successivo debutta in campo operistico in Italia dirigendo al Teatro Verdi di Trieste la *Jenufa* di Janáček. Dopo essere apparso sui podi dei principali teatri italiani, tra i quali il Teatro alla Scala, l'Opera di Roma, la Fenice di Venezia, il Massimo di Palermo, il Comunale di Bologna, il San Carlo di Napoli e l'Opera di Genova, ha diretto l'Orchestra Sinfonica Siciliana e l'Orchestra Nazionale della RAI.

Dal 1991 è direttore musicale della Sofia Festival Orchestra, e da diversi anni collabora regolarmente con la Fondazione Arturo Toscanini e con l'Orchestra Sinfonica di Zagabria.

In Italia è spesso ospite dell'Orchestra Nazionale della Rai di Torino e dell'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi"; mentre all'estero ha diretto l'Orchestra della Radio di Colonia, l'Orchestra della Suisse Romande di Ginevra, l'Orchestra Sinfonica della Radio di Praga, la KBS di Seul.

A Ravenna Festival ha inaugurato con successo la stagione 2001 con *I Capuleti e Montecchi* di Vincenzo Bellini.



Roberto Gabbiani



Nato a Prato, si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio “Luigi Cherubini” di Firenze, sotto la guida di Rio Nardi e Carlo Prosperi. Giovanissimo è stato chiamato al Teatro Comunale di Firenze per affiancare l’allora maestro del coro Adolfo Fanfani, sostituendolo pochi anni dopo. A Firenze ha collaborato con i maggiori direttori, fra i quali Riccardo Muti, Georges Prêtre, Zubin Mehta, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel.

All’attività di maestro del coro ha affiancato quella di direttore ospite in varie orchestre, come il Maggio Musicale Fiorentino, il Musicus Concertus di Firenze, l’Orchestra Regionale della Toscana.

Nel repertorio di Roberto Gabbiani trovano spazio sia l’antico, con prime esecuzioni in tempi moderni di musiche di Frescobaldi, Paolo Aretino, Gesualdo da Venosa, sia il contemporaneo, con le prime assolute di autori come Clementi, Giani Luporini, Nono, Petrassi, Corghi, Vacchi.

Nel 1991 è stato chiamato da Riccardo Muti a dirigere il coro della Scala: in questo ruolo ha preso parte a diverse tourné in Italia e all’estero, fra cui “I viaggi dell’amicizia” di Ravenna Festival a Sarajevo, Beirut, Mosca.

Dal 2000 collabora col Coro di Radio France, col quale ha eseguito per il Festival di Parigi il *Te Deum* di Haydn ed il *Requiem* in do minore di Cherubini sotto la direzione di Riccardo Muti, i Mottetti di Bruckner per la Giornata della Musica nella Cour Carré del Louvre, *Medea* di Cherubini al Festival di Montpellier e *Geistliche Lieder* di Hugo Wolf insieme alla *Messa* in do minore op. 147 di Schumann presso la chiesa di Notre Dame du Travail nell’ambito della stagione autunnale di musica da camera. Attualmente è Maestro del Coro dell’Accademia di Santa Cecilia. Con questa formazione ha effettuato le registrazioni, accanto a Riccardo Muti, dei *Requiem* di Fauré e di Duruflé, e della raccolta *Te Deum*, con musiche di Charpentier, Mozart, Verdi e Pärt in occasione del Giubileo.

Cristina Mazzavillani Muti

Maria Cristina Mazzavillani Muti è nata a Ravenna. Dopo gli studi liceali si diploma in pianoforte didattico e canto artistico col massimo dei voti al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano.

Inizia la carriera di cantante vincendo i concorsi indetti dalla RAI e dall’AsLiCo, oltre a quello di canto liederistico di Bardolino. Proprio al *lied* si dedica da subito con passione, esibendosi nelle principali stagioni concertistiche italiane, accompagnata al pianoforte da Riccardo Muti, Antonino Votto e Carlo Bruno. Debutta nell’opera lirica come protagonista de *L’osteria di Marechiaro* di Paisiello al Teatro dell’Arte di Milano, diretta da Riccardo Muti, e ricopre il ruolo principale nell’opera contemporanea *Il Rosario* di Jacopo Napoli per la Televisione Svizzera.

Decide poi di abbandonare l’impegno professionale per dedicare ogni sua energia alla famiglia: nel 1969 sposa Riccardo Muti fondando con lui un felice sodalizio esistenziale, allietato dalla nascita dei tre figli Francesco, Chiara e Domenico.

Alla fine degli anni ’80, il Sindaco di Ravenna e l’allora senatore Benigno Zaccagnini le propongono di mettere a frutto la sua esperienza di donna di cultura, sensibile alle arti e sempre affezionatissima alla propria città, coinvolgendola nell’organizzazione di un festival con il quale effettuare un decisivo salto di qualità della cultura cittadina. Nasce così il Ravenna Festival, di cui Maria Cristina Mazzavillani Muti diviene Presidente e membro della Direzione Artistica.

Particolarmente significativo ed originale è anche il percorso che ha visto Cristina Muti farsi promotrice – sempre nella sua città – di veri e propri “laboratori”, a partire da quello dedicato all’*Orfeo* di Monteverdi (1995), dove giovani cantanti, registi, scenografi, musicisti hanno potuto creativamente interagire, affrontando il linguaggio dell’opera con un approccio fresco ed innovativo.

Attraverso le successive esperienze de *La Locandiera* di Auletta e del *Giulio Sabino* di Sarti, molti di questi giovani e promettenti



artisti hanno potuto fare il loro ingresso da “protagonisti” sui palcoscenici nazionali ed internazionali.

Nell’ambito dell’edizione Ravenna Festival 2001 Maria Cristina Mazzavillani Muti cura la messa in scena dell’opera *Capuleti e Montecchi* di Vincenzo Bellini, che ottiene un ampio consenso di pubblico e critica, segnalandosi per l’uso strutturale ed intensivo di tecnologie multimediali innovative. In tal senso rappresenta probabilmente il primo esempio riuscito di applicazione dell’immagine virtuale e della spazializzazione sonora all’opera.

Per l’edizione 2002 del Festival concepisce il progetto de *Il paradosso svelato*, portato sul palcoscenico dall’Ensemble di Micha van Hoecke, che traendo le mosse dalla tragedia dell’11 settembre negli Stati Uniti realizza un incontro tra le tradizioni musicali di Oriente ed Occidente, anche in questo caso con particolare attenzione allo “stato dell’arte” della tecnologia applicata all’elaborazione del suono in stretto rapporto allo spazio sia fisico sia psicologico.

Paolo Micciché

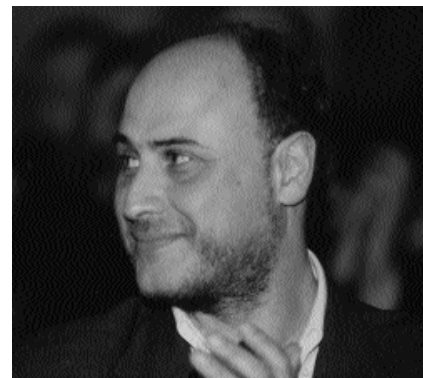
Debutta come regista nel 1985 a Santiago del Cile con *Così fan tutte*. In questa occasione collabora con Beni Montresor, insieme al quale realizzerà a Houston una fortunata edizione *high-tech* di *Hansel und Gretel* di Humperdinck.

Micciché ha curato, tra le altre, la regia de *Il finto Stanislao* di Verdi a Palermo, *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Pagliacci* di Leoncavallo a Salisburgo, con l'utilizzo di tecnologie particolarmente innovative.

Inaugurando un nuovo linguaggio visuale nell'opera lirica, nel 1999 ha firmato la regia di *Madama Butterfly* all'Arena di Verona, con un allestimento che prevede l'uso di potenti e sofisticati proiettori.

Con la stessa tecnica, nel febbraio scorso ha curato la regia e l'impianto visivo di una produzione di *Aida* per la Washington Opera, dove tornerà ad ottobre per una nuova *Norma* di Bellini.

Ha debuttato al Ravenna Festival (edizione 2002) con la regia del concerto visuale *Dante Symphonie*.



Enrico Fedrigoli

Figlio di un costruttore edile, nasce il 26 novembre 1953 a Sant'Ambrogio della Valpolicella (VR), nella zona delle cave di marmo. Al compimento della maggiore età abbandona gli studi di geometra per lavorare come carpentiere in uno dei tanti cantieri della zona.

Si dedica alla pittura fin da bambino, per poi iniziare, a venticinque anni, la sua attività di fotografo, attratto inizialmente dall'immediatezza del mezzo e dalle possibilità di manipolazione dell'immagine che offre. Comincia come fotografo di architettura, lavorando sul Chiostro di San Zeno Maggiore a Verona e sul Bastion 23 ad Algeri; ma presto affianca alla ricerca artistica l'attività di fotografo pubblicitario, in Italia e all'estero.

Dall'architettura allarga la propria ricerca ai rapporti spaziali dei paesaggi e alla fotografia del territorio. Nel 1983 è in India con Milo Manara, per la documentazione fotografica del suo *Hp e Giuseppe Bergman*. Da questo diario di viaggio nasce una pubblicazione che affianca l'albo a fumetti. Nel 1985 studia le tecniche di utilizzo del banco ottico all'Istituto del Design di Milano. Nel 1988 compie il primo viaggio a Berlino, dove comincia una documentazione dell'architettura cittadina che lo impegnerà a lungo.

L'interesse per l'immagine in movimento nasce a partire dai primi anni '80: dopo tre anni di intensa attività fotografica nell'ambito dei rally automobilistici, il lavoro di Fedrigoli approda alla danza: il primo spettacolo fotografato è del Balletto del Bolshoj.

E degli inizi degli anni '90 l'incontro con il teatro: documenta i lavori di Motus, Teatrino Clandestino, Masque Teatro, Società Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander, Teatro delle Albe, Valdoca.

Nel 1999 inizia la collaborazione con Fanny & Alexander e sperimenta un nuovo rapporto con la scena, che nasce dall'interno dell'opera teatrale: le immagini vengono inserite nel disegno degli spettacoli, e i servizi fotografici accompagnano l'intera gestazione dell'opera.

Insieme a Luigi de Angelis elabora dal 1999 al 2003 un percorso di documentazione e reinvenzione pittorica del paesaggio ravennate, dal porto alle riserve naturali, fino al cuore bizantino della città. Nel marzo di quest'anno ha esposto alla Galleria Piccolo Formato di Bologna *Ho fotografato*, immagini degli spettacoli del Teatrino Clandestino.

Alessandro Lai

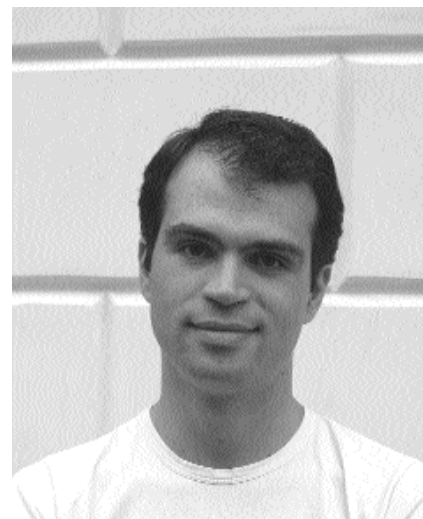
Nato a Cagliari, subito dopo la laurea in Storia dell'Arte Contemporanea nel 1994 ha iniziato a lavorare come assistente ai costumi presso la sartoria Tirelli di Roma.

In campo cinematografico ha affiancato come assistente Maurizio Millenotti per *La leggenda del pianista sull'oceano* di Giuseppe Tornatore (1997); Jenny Beavan, Anna Anni ed Alberto Spiazzi per *Un tè con Mussolini* di Franco Zeffirelli (1998); Gabriella Pescucci per *Il tempo ritrovato* di Raoul Ruiz (1999). Contemporaneamente ha partecipato, sempre come assistente, all'allestimento di diverse produzioni liriche tra cui *La Bohème* di Puccini, con regia di Franco Zeffirelli e costumi di Piero Tosi, *La vedova allegra* di Lehár, regia di Mauro Bolognini e costumi di Piero Tosi, *Orfeo ed Euridice* di Gluck, con la regia di Liliana Cavani e i costumi di Gabriella Pescucci.

Ha firmato i costumi in numerosi film, fra cui *Rosa e Cornelia* di Giorgio Treves, *Tra due mondi* e *Malefemmine* di Fabio Conversi, *Il quaderno della spesa* di Tonino Cervi, *Callas forever* di Franco Zeffirelli, *La spettatrice* di Paolo Franchi e il film per la televisione *Renzo e Lucia* di Francesca Archibugi.

Nel 2001 ha vinto il premio "La chioma di Berenice" per i costumi di *Rosa e Cornelia*; per lo stesso film è stato candidato al Nastro d'argento. Nel 2003 è stato candidato al Premio ElGoya, al Nastro d'argento e al Ciak d'oro per *Callas forever*.

Suoi i costumi per due produzioni di Ravenna Festival: *Carmen* di Bizet nel 2000, con la regia di Micha van Hoecke, e *I Capuletti e i Montecchi* di Bellini, regia di Cristina Mazzavillani Muti (edizione 2001).



Alvise Vidolin



Regista del suono, pioniere della musica informatica e del *live electronics*, Alvise Vidolin nasce a Padova nel 1949, dove compie gli studi scientifici e musicali. Partecipa alla fondazione del Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova, con cui collabora dal 1974 come didatta nell'ambito del Corso di Sistemi di Elaborazione per la Musica della Facoltà di Ingegneria e come ricercatore nel campo della composizione assistita dal computer. Co-fondatore della Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990 ed è tuttora membro del direttivo. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia, soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha ricoperto il ruolo di responsabile della produzione musicale presso il Centro Tempo Reale di Firenze. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di svariate opere musicali, al fianco di compositori quali Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Wolfango Dalla Vecchia, Franco Donatoni, Adriano Guarneri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino. Ha partecipato a numerose esecuzioni nei maggiori teatri e festival internazionali. Fra questi, la Biennale di Venezia, CCOT Festival a Taipei, Donaueschinger Musikstage, Festival d'Automne a Parigi, Festival delle Nazioni di Città di Castello, IRCAM di Parigi, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Münchener Biennale, Musik-biennale Berlino, Salzburger Festspiele, Settembre Musica Torino, Wien Modern; i teatri Alla Scala di Milano, Almeida di Londra, Alten Oper di Francoforte, Comunale di Bologna, Teatro dell'Opera di Roma, Opera Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo, Staatstheater di Stoccarda, Theatre National de Chaillot a Parigi.

Per Ravenna Festival ha curato, nel 2001, la spazializzazione del suono nell'allestimento de *I Capuleti e i Montecchi* (regia di

Cristina Mazzavillani Muti) e de *Il paradosso svelato* nel 2002, con la regia di Micha van Hoecke. Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo e tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Costante è il suo impegno nella ricerca scientifica sulle potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici in tempo reale e dai sistemi multimediali. È inoltre docente di Musica Elettronica presso il Conservatorio “B. Marcello” di Venezia e di Musica Elettronica e Informatica presso l’Accademia Internazionale della Musica delle Scuole Civiche di Milano.

Simon Corder



Simon Corder intraprende la carriera artistica nel circo, dove inizia a lavorare come acrobata dopo aver lasciato la scuola nel 1978.

In seguito si aggrega alle tournées di vari teatri di prosa e d'opera, e ciò gli permette di apprendere le nozioni e le abilità tecniche che in seguito faranno di lui un light designer di successo.

Negli anni ottanta lavora come fotografo professionista, affiancando al lavoro commerciale e per la stampa la creazione di immagini per la proiezione nell'ambito di spettacoli, e dal 1981 cura diversi allestimenti luci per Lumiere & Son, in Inghilterra e all'estero. Da quel momento lavora ininterrottamente con le più prestigiose compagnie inglesi ed europee di opera, prosa e danza: Royal National Theatre, Royal Shakespeare Company, English National Opera, Opera Theatre Company di Dublino – con cui intraprende tre intense tournées in Europa, Australia e Stati Uniti –, The Featherstonehaughs e Operama, il cui spettacolare allestimento di *Aida* riscuote grande successo in Europa e in Sudamerica. È del 1996 il suo debutto nel West End alla Sir Peter Hall: *A Streetcar named desire* con la partecipazione di Jessica Lange. In campo operistico, oltre ad *Aida* di Operama e numerose produzioni inglesi ed irlandesi ha curato le luci per *La Traviata* allestita dalla MidWales Opera e *Don Giovanni* per Holland Park Opera.

Luca Dalcò

Si occupa di grafica digitale, con particolare interesse per le proiezioni dinamiche e la simulazione di ambienti virtuali.

Dal 1998 collabora con Paolo Miccichè, con cui cura la simulazione in computergrafica degli spettacoli (scenografie virtuali, proiezioni e illuminazione) e la realizzazione delle immagini in alta risoluzione per le proiezioni dinamiche.

Tra le produzioni a cui ha preso parte vanno segnalate *Madama Butterfly* all'Arena di Verona, *Aida* per la Washington Opera, *Dante Symphonie* per Ravenna Festival.

Scrive per diverse realtà editoriali nel mondo dell'informatica e tiene numerosi corsi di formazione nell'ambito della grafica 3D, della multimedialità e della programmazione.



Vittorio Vitelli



Nato ad Ascoli Piceno, debutta nel 1995 come Enrico Ashton in *Lucia di Lammermoor*.

Nel 1996 si aggiudica il concorso “Operalia Placido Domingo” a Bordeaux, e nello stesso anno si esibisce in diversi ruoli importanti, fra cui il Conte di Luna ne *Il Trovatore*, Sharpless in *Madama Butterfly* a Trieste e Ford in *Falstaff* alla Fenice, a fianco di Juan Pons.

Interpreta tra gli altri Belcore in *Elisir d'amore* alla Washington Opera, *Turandot* a Pechino con Zubin Mehta, Amonastro in *Aida* al San Carlo di Napoli.

Nella stagione 2000-2001 riappare nei panni del Conte di Luna al Festival Verdi di Parma, ed è Germont ne *La Traviata* al Teatro Comunale di Bologna.

Recentemente ha debuttato alla Oper der Stadt di Bonn e al Teatro San Carlo di Napoli.

Isabella Sacco

Si diploma in canto artistico col massimo dei voti al conservatorio di Novara nel 1995, sotto la guida di Rita Orlandi Malaspina. Nello stesso anno partecipa al corso di perfezionamento tenuto da Franco Corelli e Magda Olivero per l'Associazione "Amici del Loggione del Teatro alla Scala".

Per la Fondazione Festival Pucciniano – Progetto Giovani di Torre del Lago è protagonista dell'opera *Suor Angelica*.

Nel 1999 debutta alla Bayerische Staatsoper di Monaco come Desdemona nell'*Otello* diretto da Zubin Mehta, ruolo che interpreta in seguito al Teatro Real di Madrid a fianco di Josè Cura, all'International Festival di Cesarea sotto la direzione di Asher Fish, alla Opernhaus di Zurigo e al Michigan Opera Theatre.

In ambito concertistico interpreta la *Messa in sol maggiore* di Schubert e il *Requiem* di Mozart (in memoria delle vittime dell'11 settembre) all'Auditorium di Milano con l'Orchestra Sinfonica "Giuseppe Verdi". Partecipa inoltre a un concerto di arie d'opera con l'Orchestra WDR di Colonia, trasmesso dalla radio nazionale tedesca.

Recentissimo il debutto come Leonora ne *Il trovatore* al Michigan Opera Theatre.



Tiziana Carraro



Diplomata in pianoforte principale e canto, debutta nel ruolo di Aquilio nel *Farnace* di Vivaldi (1991).

Nel 1994 vince il concorso per giovani cantanti lirici indetto dall'associazione "Amici del Loggione del Teatro alla Scala" e il Concorso As.Li.Co., grazie al quale si aggiudica il ruolo di protagonista ne *La Diavolessa* di Galuppi.

È Eboli in *Don Carlo*, Azucena ne *Il trovatore*, Zaida in *Il Turco in Italia*, Tisbe in *Cenerentola*, Fulvia in *La pietra del paragone*, Elisabetta in *Il matrimonio segreto*, Suzuki in *Madame Butterfly*, Beppe in *L'amico Fritz*, Amneris in *Aida*.

Interprete nel *Tancredi* al San Carlo di Napoli e nel *Nabucco* diretto da Daniel Oren all'Arena di Verona, Tiziana Carraro ama esplorare frequentemente anche il repertorio sacro.

Giuseppe Gipali

Nato a Tirana nel 1973, si dedica inizialmente allo studio del violino presso il Conservatorio della sua città. Contemporaneamente intraprende privatamente gli studi di canto, giungendo in pochi anni a debuttare in varie produzioni del Teatro dell'Opera di Tirana. L'affermazione più importante arriva pochi anni dopo in Italia, dove Gipali è vincitore del concorso "Tito Gobbi" di Bassano del Grappa.

In seguito viene scritturato da importanti istituzioni e teatri italiani ed europei per diverse produzioni, fra cui *La Bohème* (Teatro Lirico di Cagliari), *Luisa Miller* (Teatro Massimo di Palermo), *Simon Boccanegra* (Teatro Verdi di Trieste) e *Un ballo in maschera* con la Philharmonic Orchestra di Tel Aviv diretta da Daniel Oren.



Paolo Pecchioli



Impegnato nel perfezionamento della tecnica vocale da più di quindici anni sotto la guida di maestri quali Renata Scotto, Carlo Bergonzi, Elio Battaglia e Leo Nucci, vincitore di svariati concorsi nazionali ed internazionali, Pecchioli ha ricoperto numerosi ruoli fin dal 1990, anno del suo debutto come Don Triemio ne *Il filosofo di campagna* di Galuppi. Fra i più importanti: Don Basilio ne *Il barbiere di Siviglia*, Ramfis in *Aida*, Ali-doro ne *La Cenerentola*, Orbazzano nel *Tancredi* di Rossini.

Si è esibito in molti prestigiosi teatri italiani e stranieri, tra cui il Teatro Regio di Parma, il Teatro Verdi di Busseto e la Carnegie Hall di New York, collaborando con direttori quali Zubin Mehta, Riccardo Chailly, Romano Gandolfi, Giancarlo Andretta.

Significativa la sua presenza nel ruolo del Re nell'*Aida* diretta da Franco Zeffirelli, realizzata presso il Teatro di Busseto e trasmessa dalle reti Rai.

Antonio De Gobbi

Nato a Venezia, compie gli studi di canto con i maestri Sandrini, Roma e Ferraris.

Vincitore del concorso “Katia Ricciarelli” nel 1993, collabora con alcuni dei maggiori direttori d’orchestra, fra i quali Giuseppe Sinopoli, Valerij Gergiev, Riccardo Muti.

Interpreta tra gli altri Colline ne *La Bohème* alla Fenice di Venezia, Caronte ne *L’Orfeo* di Monteverdi al Teatro Alighieri di Ravenna, Samuel nel *Ballo in maschera* al Comunale di Firenze e Ferrando ne *Il trovatore* in diversi teatri italiani.

Nel 1997 si esibisce con la London Symphony Orchestra a Bruxelles nella *Messa da requiem* di Verdi.

Collabora in seguito con il Festival di Torre del Lago, con il Teatro alla Scala e il Teatro Comunale di Bologna.

Recente la sua partecipazione al Festival Rossiniano di Wildbad.



Jenny Ballarini



Nata a Ravenna, intraprende fin da bambina gli studi musicali come pianista presso l'Istituto "G. Verdi" della sua città.

Dal 1996 si dedica allo studio del canto presso il Conservatorio "G. Rossini" di Pesaro, dove ottiene il diploma con il massimo dei voti.

Ha tenuto numerosi recital e concerti in Italia e all'estero con l'Orchestra del Conservatorio "Rossini" e con l'Orchestra Sinfonica di Pesaro.

Nel 1998 è stata Serpina ne *La serva padrona* di Pergolesi. Ha preso parte al *Dido and Aeneas* di Purcell in scena all'Auditorium Pedrotti di Pesaro, *La Clementina* di Boccherini al Teatro del Giglio di Lucca e *Il turco in Italia* al Rossini Opera Festival. Recentemente ha partecipato al *Piccolo Spazzacamino* di Benjamin Britten nell'allestimento del Teatro Alighieri di Ravenna.

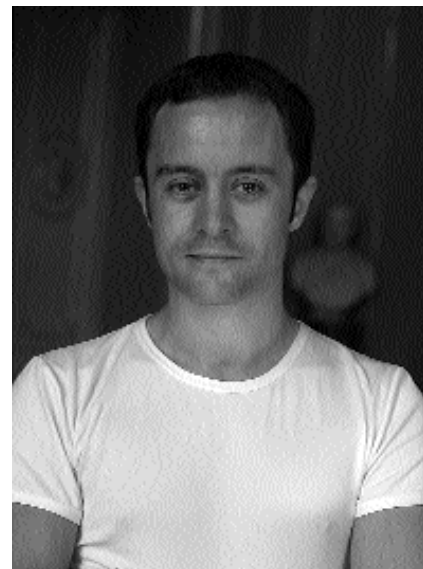
Paolo Gissurarson

Nato a Reykjavik, Islanda, nel 1977, comincia a studiare canto all'età di vent'anni nel conservatorio della sua città.

Nel 2001 si trasferisce in Italia, dove prosegue gli studi presso il Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna sotto la guida di Wilma Vernocchi.

Membro del Coro dell'Opera Nazionale d'Islanda, si è esibito in diverse occasioni in qualità di solista (a Imola, Bologna, Torino) e come componente dell'Athestis Chorus.

La partecipazione di Paolo Gissurarson è resa possibile grazie alla collaborazione con il Conservatorio "G.B. Martini" di Bologna.



Ermanna Montanari



Dal 1977 al 1983 Ermanna Montanari si forma come attrice e scenografa in diversi gruppi teatrali ravennati. Nel 1983, insieme a Marco Martinelli, Luigi Dadina e Marcella Nonni, fonda il Teatro delle Albe e lavora nella compagnia come autrice, attrice e scenografa. Mette in scena numerosi spettacoli, tra i quali *Ruh*, *Romagna più Africa uguale*, *Siamo Asini o pedanti?*, *Bonifica*, *All'inferno!*, *Perhindérion* e *I Polacchi* (testi e regia di Marco Martinelli) e partecipa a importanti Festival nazionali e internazionali.

Nel 1986 è autrice e unica interprete di *Confine*, spettacolo ispirato ai racconti di Marco Belpoliti, diretto da Giuseppe Bartolucci e selezionato per la finale del Premio "Opera Prima di Narni".

Nel 1991 nasce Ravenna Teatro, "Teatro Stabile di Innovazione", per il quale Ermanna Montanari cura dal 1991 al 1995 la direzione artistica de *Il linguaggio della dea*. Attrice e scenografa nei lavori scritti e diretti da Marco Martinelli, è lei stessa autrice prolifica e regista. Fra i suoi lavori: *Rosvita*, opera teatrale ispirata ai testi di Rosvita da Gandersheim; *Cenci*, da Artaud e Shelley; *Ippolito*, da Euripide e Marina Cvetaeva e *Lus*, canto in dialetto romagnolo di Nevio Spadoni. Per l'interpretazione di quest'ultimo lavoro, è stata votata tra le tre migliori attrici della stagione nell'edizione '97 del "Premio Ubu".

Nel 2000 dà vita alla figura di Alcina, la maga dell'*Orlando furioso*, ne *L'isola di Alcina* di Nevio Spadoni, una produzione di Ravenna Festival che ha raccolto i consensi entusiastici della critica teatrale. Nello stesso anno vince il "Premio Ubu" come migliore attrice, mentre in occasione del Mittelfest 2001 si aggiudica il "Premio Adelaide Ristori".

Daniela Piccari

Daniela Piccari studia canto e si dedica alla musica classica, jazz e rock e all'età di diciotto anni inizia a lavorare come attrice. Nel 1980, laureata in lettere, si trasferisce in Danimarca per far parte del gruppo internazionale di teatro Farfa fondato da Iben Nagel Rasmussen e del Nordisk Teaterlaboratorium diretto da Eugenio Barba. Nel 1985 con l'attrice Tove Bornhoft fonda la compagnia Teatro Rio Rose, che dirige tuttora.

Nel 1995 in Italia inizia la collaborazione con Accademia Perduta/Romagna teatri con lo spettacolo *La Gazza Ladra*. Segue *Tourandot*, un'opera per ragazzi che sancisce la partecipazione stabile di Daniela Piccari alle produzioni di Accademia. È del 2001 lo spettacolo *Hansel e Gretel*, tuttora in tournèe.

Della ricerca sul teatro musicale fanno parte anche gli incontri con i poeti Nino Pedretti e Raffaello Baldini. Le loro poesie in dialetto romagnolo diventano canzoni nei concerti *Voci* e *La leuna zala*, con le musiche di Andrea Alessi. Dallo studio della sonorità legata a una lingua arcaica Daniela Piccari passa alla musica sacra con il concerto *A piedi scalzi*, dedicato a Edith Stein, composto da Alessandro Nidi su testi di Giampiero Pizzol.

Shakespeare in qua e in là, produzione Ravenna Festival 2001, riprende la cadenza romagnola con la vena comica che la rende ancora più popolare. Un'altra produzione di Ravenna Festival, *Esportazione senza filtro - Musica al Caffè* (2002), documenta l'incontro felice dei tre autori musicali sempre presenti nel percorso di Daniela Piccari: Andrea Alessi, Thomas Clausen, Simone Zanchini.



Luciano Titi



La formazione musicale di Luciano Titi inizia a sette anni, età in cui intraprende lo studio della fisarmonica, e prosegue negli anni successivi con il diploma in pianoforte e la partecipazione a innumerevoli seminari di musica jazz.

A partire dal 1983 collabora con la compagnia “Drammatico Vegetale” (Ravenna Teatro), e dall’anno successivo con il “Teatro Laboratorio di Figure” di Firenze. Con questi gruppi i suoi lavori girano i maggiori teatri italiani ed esteri e vengono eseguiti in numerosi festival internazionali (Parigi, Reims, Friburgo, Barcellona, Biesko Biala, Clermont Ferrand).

Nel 1994 fonda l’Artha Ensemble in occasione dello spettacolo di Monica Francia *Fragole e sangue* al Teatro Alighieri di Ravenna. Con la stessa formazione partecipa al progetto “Musica Due-mila” con *Preludio all’angelo*, concerto-spettacolo per la regia di Fiorenza Mariotti (Firenze ’95), mentre nel 1997 firma le musiche de *La volpe Renardo*, una produzione di Ravenna Festival con la partecipazione in veste di attore di Vinicio Capossela.

Nel 1999 torna a collaborare con Ravenna Festival nel balletto *La foresta incantata* di Micha van Hoecke.

È del 1999 la sua prima opera di teatro musicale, *Davide e Unghia d’Orso*, una produzione di Ravenna Teatro. Oltre a partecipare a numerose rassegne di musica jazz (Umbria Jazz, Bologna Sogna, Cassero Jazz, Ferrara Sotto le Stelle, Ravenna Jazz), Luciano Titi ha lavorato come *session-man* in numerosi studi di registrazione italiani con artisti quali Gianni Morandi, Franco Califano, Riccardo Fogli. Inoltre, dal 1992 collabora stabilmente con Vinicio Capossela come strumentista, compositore e direttore musicale.

L’interesse per la ricerca sull’interazione tra le arti lo ha portato a intessere collaborazioni con artisti visivi, fra i quali la scultrice Amalia del Ponte (*Composizioni per tre danzatrici su pietre sonore*), Luigi Berardi (*Arpe eoliche*), il mosaicista Felice Nittolo, il pittore Pietro Ruberti.

Dal 1987 svolge attività didattica in forma di laboratorio per gli assessorati alla cultura di Milano, Firenze, Ferrara, Ravenna.

Orchestra Bruno Maderna



violini

Violeta Smailovich **

Francisca Aliecu

Riccardo Biguzzi

Carmelo Bisignano

Igor Buscherini

Pietro David Caramia

Beatrice Donati

Elisa Facchini

Tedi Iftode

Luca Lanciotti

Katia Mattioli*

Alessio Nacuzzi

Andrea Nanni

Federico Parravicini

Lisa Pescarelli

Andrea Poli

Tania Righi

Cecilia Scala

Tiziana Sottovia

Lavinia Tassinari

viola

Anna Maria Battistini*

Rossana Caria

Deborah Giacomelli

Thomas Cavuoto

Giorgia Mosna

Mascia Turci

Lorenzo Venturoli

celli

Sebastiano Severi*

Paolo Baldani

Denis Burioli

Marco Deinasi

Giancarlo Giannangeli

Elisabetta Sciotti

contrabbassi

Andrea Pino*

Luca Bandini

Marco Forti*

Alessandro Pivelli

flauti

Filippo Mazzoli*

Ninoska Petrella

oboi

Marco Bardi*

Silvia Turtura

clarinetti

Claudio Tassinari*

Fabio Bertozzi

fagotti

Stefano Semprini*

Paolo Biagini

corni

Alessandro Ferrari*

Stefano Lodo

Gianluca Mugnai

Silvia Rimoldi

trombe

Matteo Viti*

Luca Cognini

tromboni

Gianluca Corbelli*

Mario Pilati

Davide Vassallo

tuba

Claudio Lotti*

arpa

Alessandra Targa*

timpani

Daniele Sabatani*

percussioni

Andrea Bianchi

Domenico Cagnacci

Paolo Castelluccia

ispettore d'orchestra

M° Barbara Buganini

* violino di spalla

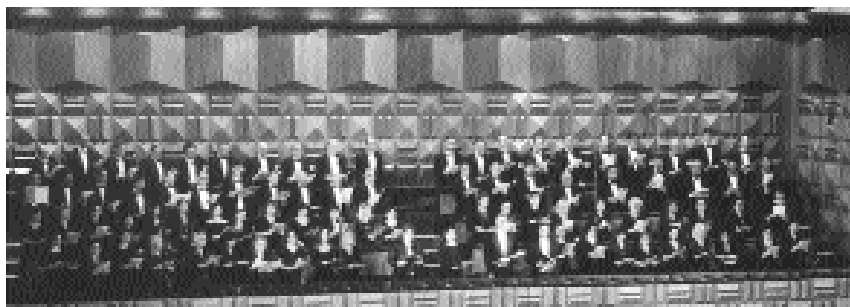
** prime parti

Fondata a Forlì nel 1997, l'Orchestra Bruno Maderna si è esibita in numerosi concerti, oltre alla stagione concertistica "La Camera della Musica" a Forlì. Collabora regolarmente con istituzioni quali Ravenna Festival, il Festival Musicale Estivo della Provincia di Forlì-Cesena, il Festival Notti Malatestiane di Rimini e Sadurano Serenade.

Numerosi direttori si sono alternati sul podio dell'Orchestra Maderna, fra gli altri, Diego Dini Ciacchi, Julian Kovatchev, David Coleman e Marco Zuccarini, e numerosi sono i solisti di prestigio con cui l'Orchestra ha collaborato.

L'Associazione Bruno Maderna si distingue inoltre per il costante impegno a favore della diffusione della cultura musicale sul territorio romagnolo e per la particolare attenzione rivolta ad incentivare l'attività di musicisti romagnoli.

Coro dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia



soprani

Anna Maria Berlingiero
Fabrizia Carbocci
Mascia Carrera
Maria Chiara Chizzoni
Clarita Corsalini
Letizia Cosacchi
Roberta De Nicola,
Rosaria Di Palma
Anna Stefania Februo
Jole Silvana Ferraro
Rosita Frisani
Francesca Gavarini
Patrizia Guelfi
Cristina Iannicola
Orietta Manente
Donika Matay
Maura Menghini
Eufrosia Meuti
Antonietta Nigro
Daniela Petrini
Patrizia Polia
Patrizia Pupillo
Patrizia Roberti
Emanuela Scilocchi
Bruna Tredicine
Marta Vulpi

alti

Simonetta Anniballi
Cristina Bigaroni

Flavia Caniglia
Antonella Capurso
Maria Grazia Casini
Katia Castelli
Daniela Gentile
Maria Grazia Greguol
Stefania Magnifico
Antonietta Maietta
Michela Malagoli
Maria Grazia Matarazzi
Anna Mattei
Marianna Merola
Tiziana Nauau
Simonetta Pelacchi
Tiziana Pizzi
Donatella Ramini
Maura Riacci

tenori

Corrado Amici
Antonio Cerbara
Anselmo Fabiani
Alessandro Galluccio
Massimo Iannone
Ivano Lecca
Refat Lleshi
Nicola Montaruli
Carlo Napoletani
Gianluca Parisi
Paolo Pezzella
Valerio Porcarelli

Carlo Putelli
Antonio Rocchino
Marco Santarelli
Carmelo Scuderi
Valerio Sirotti
Francesco Toma
Massimiliano Tonsini
Paolo Traica
Maurizio Trementini

baritoni e bassi

Danilo Mariano Benedetti
Giovanni Benedetti
Francesco Paolo De Martino
Fabrizio Di Bernardo
Massimiliano Fiorini
Giulio Frasca Spada
Cesidio Iacobone
Sergio Leone
Davide Malvestio
Antonio Mameli
Valerio Marletta
Roberto Montuori
Fabrizio Pica Alfieri
Antonio Pirozzi
Massimo Simeoli
Andrea Sivilla
Roberto Titta
Roberto Valentini
Renato Vielmi
Rinaldo Zuliani

Nato con l'Accademia stessa nel 1566, solo nella seconda metà dell'Ottocento il Coro inizia ad assumere un assetto stabile e a partecipare a diverse esibizioni: è del 1895 l'inaugurazione della Sala Accademica con un concerto diretto da Raffaele Terziani.

Il Coro vanta numerose importanti collaborazioni, fra le quali – citando tra le più recenti – quella con Claudio Abbado e i Berliner Philharmoniker, con Lorin Maazel e l'Orchestra dello Schleswig Holstein, con Valerij Gergiev e l'Orchestra Kirov, con Carlo Maria Giulini e l'Orchestra della Rai di Torino.

La vasta attività in campo discografico ha fruttato al Coro numerosi premi: il disco con i *Requiem* di Faurè e Durufle ha ottenuto il Diapason d'Or, mentre la *Misa Tango* di Bacalov ha avuto la 'nomination' al Grammy Award.

Attualmente il Coro è diretto da Roberto Gabbiani ed è composto da circa novanta elementi.

Il Teatro Alighieri di Ravenna

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in car-



tapesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'étoile Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (Salvini, Novelli, Ristori, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Moissi, Gandusio, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Falconi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo: *Rigoletto* (1853), *Trovatore* (1854), *Aroldo* (1959, con Fanny Salvini-Donatelli e Leone Giraldoni), *Vespri Siciliani* (1861, nella versione censurata *Giovanna de Guzman*, con Luigia Bendazzi), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con Cesira Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Evan Gorga), *Tosca* (1908, con Antonio Magini Coletti, direttore Guarnieri), *Butterfly* (1913, con la Baldassarre Tedeschi), *Turandot* (1929, con Bianca Scacciati, Adelaide Saraceni e Antonio Melandri) – e per le creazioni dei maestri del verismo – *Cavalleria e Pagliacci* (1893, direttore Usiglio), *Andrea Chénier* (1898), *Fedora* (1899 con Edoardo Garbin e la Stehle), *Adriana Lecouvreur* (1905, con la Krusceniski), *Zazà* (1906, con Emma Carelli e la direzione di Leoncavallo), *Amica* (1908, con Tina Poli Randaccio e la direzione di Mascagni), *Isabeau* (1912, con la Llacer e De Muro), *Francesca da Rimini* (1921, con Maria Rakowska, Francesco Merli, Giuseppe Nessi e la direzione di Serafin). Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: *Faust* di Gounod nel 1872 e ancora nel 1878, con Ormondo Maini, Giuseppe Kaschmann e la direzione di Franco Faccio, *L'Africana* nel 1880, con la Teodorini e Battistini, *Carmen* e *Mignon* nel 1888, con Adele Borghi, il massenetiano *Re di Lahore* nel 1898, con Cesira Ferrani, Franco Cardinali, Mario Sammarco e la direzione di Arturo Toscanini, ma anche una berlioziana *Dannazione di Faust* nel 1904, con Giannina Russ e Giuseppe De Luca. Il teatro wagneriano è presente con solo tre titoli, ma in due distinte edizioni per ciascuno di essi: *Lohengrin* nel 1890 (con Cardinali) e nel 1920 (con Pertile, Hina Spani e Cesare Formichi, direttore Guarnieri), *Tristano* nel 1902 (con la Pinto), e nel 1926, con la Llacer, la Minghini Cattaneo, Bassi, Rossi Morelli e Baccaloni, direttore Failoni) e *Walchiria* nel 1910 e nel 1938 (con la Caniglia e la Minghini Cattaneo). A fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune, anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati, come la desueta *Cenerentola* di Rossini del 1921, con la Supervia e Serafin sul podio, il *Boris* del 1925,

con Ezio Pinza e Augusta Oltrabella, direttore Guarnieri e addirittura una Straussiana *Salome*, nel 1911, con la declinante Belincioni, direttore Ferrari. Anche nella riproposizione del grande repertorio spicca la costante presenza dei maggiori cantanti dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio Giraldoni, Danise, Stracciari, Stabile, Franci, Basiola, Pasero, Tajo...).

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco (fra gli altri, Olivero, Tebaldi, Simionato, Corelli, Di Stefano, Valletti, Bergonzi, Gianni Raimondi, Tagliabue, Bechi, Gobbi, Taddei, Panerai, Bastianini – nella giovanile veste di basso –, Siepi, Rossi Lemeni, Tozzi, senza dimenticare ovviamente la Callas, protagonista nel 1954 di *Forza del destino* accanto a Del Monaco, Protti, Modesti e Capecchi, sotto la direzione di Franco Ghione).

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall'estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie



e l'impianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER ha favorito un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 nell'arena della Rocca Brancaleone. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival (fra gli altri *Lodoïska*, *Norma*, *Così fan tutte*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Nina ossia la Pazza per amore*, *Falstaff* diretti da Riccardo Muti, *Poliuto* diretto da Gavazzeni, *Boris Godunov* e *Lohengrin* diretti da Gergiev).

Gianni Godoli

Indice

<i>Il libretto</i>	<i>pag. 9</i>
<i>Il soggetto</i> (Synopsis, Argument, Die Handlung) a cura di Claudio Toscani	<i>pag. 35</i>
<i>Il trovatore</i> di Susanna Venturi	<i>pag. 49</i>
<i>A proposito di un Trovatore...</i> di Cristina Mazzavillani Muti	<i>pag. 61</i>
<i>La spazializzazione dei suoni</i> di Alvisè Vidolin	<i>pag. 65</i>
<i>Il Do della discordia</i> di Marco Beghelli	<i>pag. 69</i>
<i>Gli artisti</i>	<i>pag. 85</i>
<i>Il Teatro Alighieri di Ravenna</i>	<i>pag. 113</i>

A cura di
Riccardo Battaglia, Elisa Bianchini

Coordinamento editoriale, progetto grafico e impaginazione
Ufficio Edizioni Ravenna Festival

Si ringrazia per la collaborazione
l'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

Stampa
Grafiche Morandi - Fusignano