

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2011
Lirica e Balletto

Giuseppe Verdi

IL TROVATORE





Giovanni Boldini, *Ritratto di Giuseppe Verdi*. Pastello su carta (1886). Roma, Galleria Nazionale d'Arte Moderna.

IL TROVATORE

dramma in quattro parti

libretto di **Salvadore Cammarano**

dal romanzo *El trovador* di Antonio García Gutiérrez

musica di **Giuseppe Verdi**

prima rappresentazione assoluta:
Roma, Teatro Apollo, 19 gennaio 1853

personaggi e interpreti

<i>Il conte di Luna</i>	Franco Vassallo (2, 4, 7, 9, 11) Vitaliy Bilyy (3, 6, 10)
<i>Leonora</i>	María José Siri (2, 4, 7, 9, 11) Kristin Lewis (3, 6, 10)
<i>Azucena</i>	Veronica Simeoni (2, 4, 7, 9, 11) Anna Maria Chiuri (3, 6, 10)
<i>Manrico</i>	Francesco Meli (2, 4, 7, 10) Stuart Neill (3, 6, 9, 11)
<i>Ferrando</i>	Giorgio Giuseppini (2, 4, 7, 9, 11) Ugo Guagliardo (3, 6, 10)
<i>Ines</i>	Antonella Meridda (2, 4, 7, 10) Anna Maria Braconi (3, 6, 9, 11)
<i>Ruiz</i>	Carlo Mattiazzo (2, 4, 7, 10) Cosimo D'Adamo (3, 6, 9, 11)
<i>Un vecchio zingaro</i>	Salvatore Giacalone (2, 4, 7, 10) Enzo Borghetti (3, 6, 9, 11)
<i>Un messo</i>	Domenico Altobelli (2, 4, 7, 10) Giovanni Deriu (3, 6, 9, 11)

maestro concertatore e direttore **Riccardo Frizza**

regia **Lorenzo Mariani**

scene e costumi **William Orlandi**

light designer **Christian Pinaud**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**

con sopratitoli

nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Fondazione Teatro Regio di Parma

«Mori di paura un servo del Conte»

«che avea della zingara percossa la fronte»: questa la triste sorte occorsa a un servo del vecchio conte di Luna, raccontata da Ferrando ai famigli accanto al fuoco nel cupo palazzo dell'Aliaferia. Il capitano descrive un misfatto: ma chi l'ha commesso? Almeno al 'povero' servo non sono state 'punte' le carni prima di essere bruciato vivo, com'è toccato invece all'infelice madre di Azucena, grande protagonista del *Trovatore*. La vendetta di Azucena invade certo la partitura di questo «capolavoro del tempo rivissuto» (argomento del saggio di apertura), fino all'esito tragico; ma tutto nasce da quel crimine, consumato da un despota che ha condannato alle torture e alla morte una gitana, ma condiviso dal popolo superstizioso e crudele: per Ferrando, nel primo dei tanti racconti che costellano l'opera, il figlio del Conte era «ammaliato», e perciò «la fattucchiera perseguitata / fu presa, e al rogo / fu condannata», dopo che la donna, «bugiarda» (perché gitana?), aveva giustificato la sua presenza accanto al letto dell'infante onde fargli l'oroscopo, ed era stata allontanata «fra minacce, urla e percosse» (1.1). Nella stretta corale dell'Introduzione balzano alle orecchie tutti i pregiudizi sugli zingari, maghi e fattucchiere, e la povera gitana si muta nelle fantasie dei famigli in varie specie di uccelli del malaugurio, ma sempre ostentando quell'occhio «torvo e maligno» che stregava il piccolo Garzia.

Nel secondo articolo di questo volume, Nicola Scaldaferrì affronta, da etnomusicologo, una questione importante: la «straordinaria popolarità» del *Trovatore* e la «sua assimilazione in un immaginario condiviso che, complici anche i mezzi di diffusione, si estende ben oltre il circuito della fruizione operistica». In aderenza alla prassi della sua disciplina, lo studioso chiude raccontando un'esperienza personale dei riti pasquali nel paesino lucano di Barile dove, «nell'intensa cornice religiosa di un rito antico di secoli che esercita tutta la sua forza evocativa di persuasione, dalla folla di donne che stringe in un abbraccio l'Addolorata nella disperata ricerca del figlio si leva il canto, mai scritto e sempre eseguito, che racconta degli zingari, maestri nel lavorare i metalli e nel torturare, che fabbricano chiodi larghi e squadri per spaccare carne e ossa a Cristo», e di una «zingara maledetta», prima evocata nel canto della processione serale, e poi presente «nella grande processione diurna del Venerdì Santo».

Chissà se Verdi, insieme a un grande tema drammatico, ha voluto affrontare da par suo, nella figura di Azucena, anche un pregiudizio diffuso, e attestato con un certa fre-

quenza pure nelle cronache recenti? «L'alterità degli zingari, e soprattutto la loro componente nomade, [...] costituisce» infatti, come nota Scaldaferrì in conclusione, «uno dei poli oppositivi più potenti grazie ai quali si costruisce l'identità occidentale, anche, se non soprattutto, nel suo proporsi come società di individui che si riconoscono in popoli-nazione».

Mi sono venuti in mente due possibili modelli più o meno ovvii, che Verdi poteva avere ben presenti, nel *grand-opéra* parigino, genere assai caratterizzato ideologicamente. Il primo è la figura di Fidès nel *Prophète* di Meyerbeer (1849), mezzosoprano e madre di un figlio tenore come Azucena, protagonista inoltre d'uno scorcio di carcere (v.1-6) in cui l'amante del figlio si suicida, come Leonora. Il secondo è il finale di un'opera coraggiosa come *La juive* di Halévy (1835), fulmineo come quello del *Trovatore*, in cui Eléazar, padre ebreo, coglie la sua vendetta inesorabile sul cardinal Brogni palesando al rivale la vera identità della figlia – da lui cresciuta come propria nella fede israelitica – solo all'ultimo minuto, dopo che Rachel lo ha preceduto nel martirio, come fa Azucena che rivela al conte di Luna che Manrico è suo fratello solo quando quest'ultimo è stato decapitato. Se il modello drammaturgico chiama in causa i diritti di una minoranza perseguitata attraverso un corifeo, Eléazar ebreo così come Azucena zingara, più nascosto ma non meno forte suona il riferimento intertestuale sonoro alla *Juive* (I.1), attuato mediante l'uso delle incudini, il cui «bruit étrange» disturba Ruggiero e la turba di cristiani in festa per l'arrivo di Sigismondo e l'apertura del sanguinoso concilio di Costanza (1414).¹ Il rumore proviene dal negozio d'orafo di Eléazar, e simboleggia l'energia della sua comunità, oltre ad opporre la loro fede a quella dominante. Verdi adotta il medesimo strumento all'inizio della parte seconda del *Trovatore* mettendo in primo piano la laboriosità degli zingari, «maestri nel lavorare i metalli» come ricorda Scaldaferrì.

Credo che Verdi avesse in mente simili costellazioni simboliche, e comunque, anche se così non fosse, l'opera vive anche indipendentemente dal suo creatore. E che *Il trovatore* implicasse contenuti tali da offendere il senso comune, è ampiamente attestato dagli interventi della censura romana sul libretto della *première* (riprodotto fedelmente in questo volume, con a piè di pagina le lezioni censurate testimoniate dalle varianti di partitura), invadenti, dettagliati e stravolgenti come e più di quelli della censura napoletana su *Luisa Miller*, il libretto precedente di Cammarano per Verdi. Un solo esempio: se il Conte, dopo aver pronunciato la sua condanna per la zingara e il figlio, si chiede in partitura «Abuso forse quel poter che pieno / in me trasmise il prence?» (IV.2), nel libretto purgato dà invece sfogo proprio ai pregiudizi di cui s'è detto: «Giusto è il rigor: perversa stirpe è questa, / d'ogni delitto piena».

Michele Girardi

¹ Le incudini ricompariranno anche nell'interludio fra la seconda e terza scena del *Rheingold* (composto tra il 1853 e il 1854), e il loro rumore assordante spalanca le cavità oscure del Nibelheim, simbolo di un lavoro, quello dei nibelunghi, asservito a un potere assoluto: è il terzo e penultimo caso famoso nell'Ottocento operistico (l'ultimo è *Siegfried*, atto primo, dove l'incudine è anche protagonista in scena), ma non ha nulla degli elementi di civile denuncia storico-politica che collegano *La juive* e *Il trovatore*.



Il trovatore (II.1, III.6) al Teatro Regio di Parma, ottobre 2010; regia di Lorenzo Mariani, scene e costumi di William Orlandi. In scena, sotto: Norma Fantini (Leonora), Marcelo Álvarez (Manrico). L'allestimento, in coproduzione col Teatro La Fenice, è presentato a Venezia, dicembre 2011.



William Orlandi, bozzetti scenici per *Il trovatore* al Teatro Regio di Parma, ottobre 2010 (allestimento in co-produzione col Teatro La Fenice di Venezia, dov'è presentato nel dicembre 2011); regia di Lorenzo Mariani.





William Orlandi, figurini (Azucena, Manrico, il conte di Luna, Leonora) per *Il trovatore* al Teatro Regio di Parma, ottobre 2010 (allestimento in coproduzione col Teatro La Fenice di Venezia, dov'è presentato nel dicembre 2011); regia di Lorenzo Mariani.

Michele Girardi

Tempo e racconto nel *Trovatore**

1. Nasce un'opera 'popolare'

Molti studiosi hanno tentato di individuare le ragioni che rendono *Il trovatore* il capolavoro forse più rappresentativo dell'arte di Verdi nella sua fase più romantica ed estroversa. Non che le altre due componenti 'veneziane' (furono date alla Fenice) di quella che a torto o a ragione venne soprannominata «trilogia popolare» – *Rigoletto* che lo precede (1851) e *La traviata* che segue a distanza di due mesi (marzo 1853) – non riscuotano altrettanto successo sui palcoscenici di tutto il mondo, ma il riscontro del *Trovatore*, in termini estetici, è ancora più massiccio e immediato. Solo la maggiore difficoltà nel reperire quattro interpreti all'altezza dei ruoli principali ne impedisce rappresentazioni più frequenti.

Indubbiamente l'opera, per dirla con Julian Budden, è il prodotto di una circostanza felicissima: un compositore la cui maturità e creatività melodica erano all'apice, sollecitato da un libretto dal bizzarro intreccio, ma sottomesso a un'articolazione tradizionale al punto tale da spingere molti commentatori a dichiarare che Verdi avesse consapevolmente inteso celebrare i fasti del melodramma romantico nel momento stesso in cui ne valicava i limiti con le rivoluzioni formali di *Rigoletto*, da un parte, e l'immorale e borghese *Traviata* dall'altra.¹ Certo scegliere come soggetto una vicenda romantica come *El trovador* del letterato spagnolo García Gutiérrez, *drama caballeresco* rappresentato a Madrid nel 1836, potrebbe indurre a considerare *Il trovatore* come il canto del cigno del suo autore nell'ambito dell'impulso vitale che aveva animato tutte le opere della giovinezza, scritte nei cosiddetti 'anni di galera'. Quest'interpretazione fu alla base delle argomentazioni di Bruno Barilli, che scrisse una pagina forse decisiva per la ricezione del *Trovatore* come apogeo del Verdi «compositore con l'elmetto», secondo la celebre definizione di Rossini:

A parer nostro egli raggiunse con un'immediatezza tutta meridionale il più eccelso culmine della bellezza proprio nel *Trovatore*. [...] Ecco dove l'arte di Verdi, che è tutta sovvertimento, de-

* Il saggio è apparso la prima volta in *Teatro Regio di Torino. Stagione d'opera 1991-1992*, pp. 13-24: lo si ripubblica in questa sede, ampliato e aggiornato.

¹ Cfr. JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi [The Operas of Verdi]*, 3 voll., Torino, EDT, II, 1986, pp. 63-126: 71.

formazione, caricatura sublime, mette a fuoco i quattro canti della terra. Il suo ritmo prodigioso e veemente, scagliato con la fionda, durevole come il bagliore di una scarica cosmica, arrossa tutto il cielo vibrante dell'arte. Lì ribolle entro schemi rozzi, ma larghi e solidi, il suo temperamento facinoroso e straordinario, sussulta la sua natura copiosa, scoppiano i suoi canti capovolti, ripresi e innalzati clamorosamente. Chi è abituato per una certa dimistichezza a ficcar le dita fra gli ingranaggi dei componimenti musicali, fa un salto indietro e rimane trasecolato al prorompere della sua foga folgorante e irreparabile.²

Se la posizione di Barilli esercitò un'utile funzione per la rivalutazione dell'opera, sottovalutata da detrattori 'puristi', al tempo stesso non mise a fuoco la vera natura del problema estetico, riflettendo inoltre in qualche modo una parte delle contraddittorie ambizioni culturali del fascismo alla ricerca di sincere espressioni dell'arte italiana contro la degenerazione internazionale, rappresentata nel nostro paese dal teatro di Puccini.³ Se era necessario estendere a Verdi il recupero già in atto della tradizione settecentesca, tuttavia esaltare *Il trovatore* come una semplice «emersione vulcanica»⁴ era fuorviante rispetto all'infinita serie di problemi e soluzioni di tipo narrativo e musicale che quest'opera raffinata e complessa propone al di sotto di quella patina corrusca allora reclamizzata all'estero come uno dei più preziosi *souvenir* della vigoria italiana.

Sarebbe ozioso voler riscontrare criticamente nel *Trovatore* uno spartiacque consapevolmente concepito quando era ancora ben lontano il momento storico in cui lo stesso autore avrebbe varato il famoso motto «Torniamo all'antico: sarà un progresso», e tantomeno volerlo vedere come un filtro fra il vecchio modo di scrivere opere e la successiva 'riprovevole' modernità del compositore, conquistata solo con i capolavori shakespeareiani della vecchiaia – non a caso contestati, per un discutibile pregiudizio estetico ed ideologico, da Stravinskij e ancora da Barilli.⁵ Come sempre Verdi, invece, pensava al coerente progresso della propria arte, e discutendo con Cammarano intorno al nuovo soggetto scrisse una famosa lettera che vale la pena di rileggere:

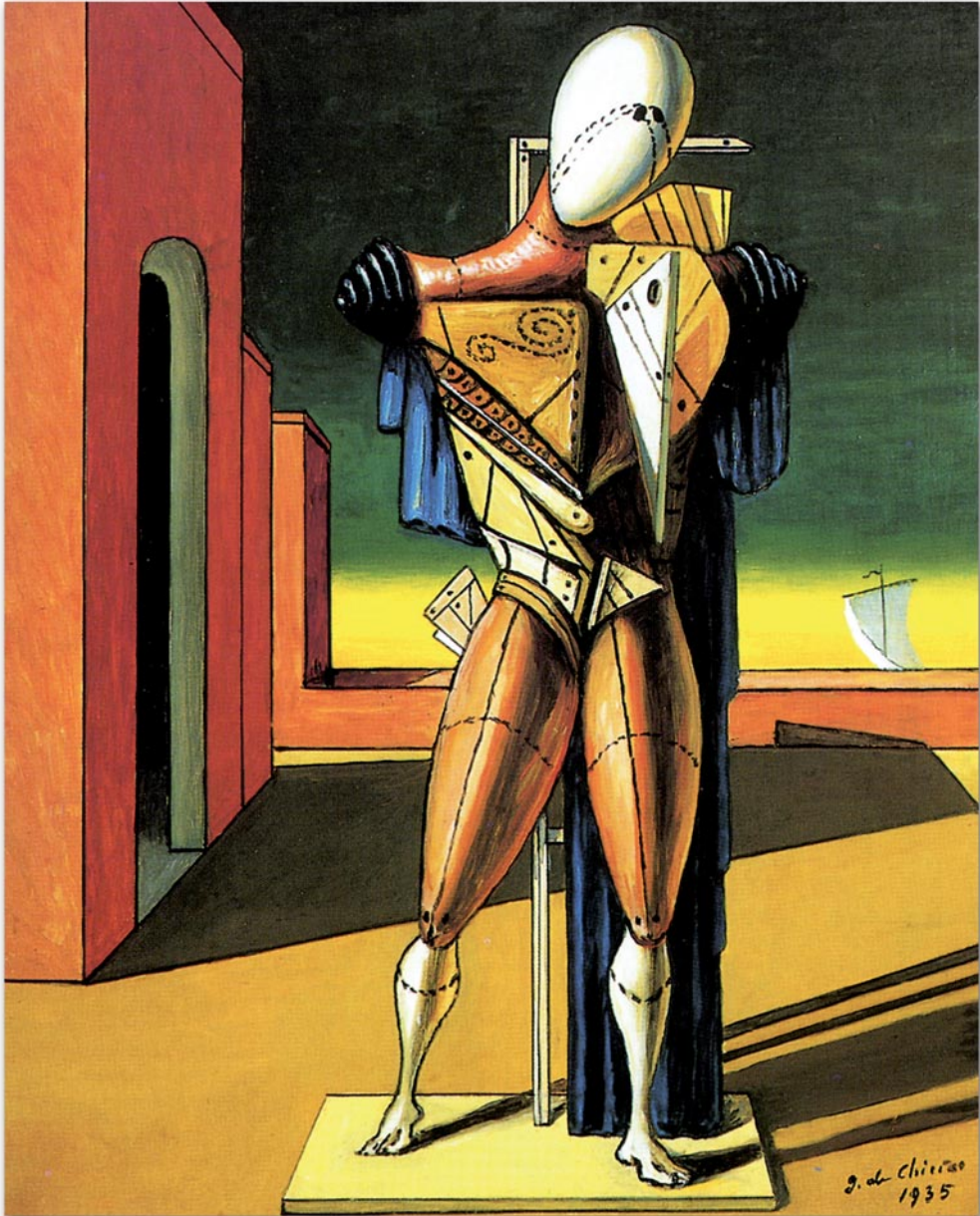
Voi non mi dite una parola se questo dramma vi piace. Io ve l'ho proposto perché parevami presentasse bei punti di scena, e soprattutto qualche cosa di singolare e di originale nell'insie-

² BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma*, Lanciano, Carabba, 1930, nuova ed. a cura di Luisa Viola, Torino, Einaudi, 1985, p. 18. Il libro vinse nel 1931 il premio Fracchia.

³ Si vedano le fantasiose, quanto discutibili, opinioni espresse da Fausto Torrefranca quasi vent'anni prima nel suo *Giacomo Puccini e l'opera internazionale* (1912), libello redatto allo scopo di stroncare il compositore lucchese proprio in nome della riscoperta della musica strumentale italiana del Settecento. In quest'ultimo *pamphlet* non sono contenuti attacchi a Verdi, così come a favore di Verdi, ma con argomenti di basso profilo, si schierò Ildebrando Pizzetti, aprendo un fronte polemico nella 'Generazione dell'Ottanta' con Gian Francesco Malipiero.

⁴ BARILLI, *Trovatore*, in *Verdi*, manoscritto inedito pubblicato nella silloge torinese *Il paese del melodramma* cit., p. 92.

⁵ Barilli contrappose polemicamente *Il trovatore* a *Falstaff*: «Intorno a questo grande capolavoro [*Falstaff*], sollievo ed edificazione di tutti i *Kapellmeister*, i contrasti e gli attriti si placano ragionevolmente, la lava si intiepidisce, il fuoco non è più che cenere calda» (*Il paese del melodramma* cit., p. 17). A sua volta Stravinskij, in *Colloqui con Stravinskij* [*Conversations with Igor Stravinsky*, 1959], a cura di Robert Craft, Torino, Einaudi, 1977, oltre a dichiarare che c'è più invenzione musicale nella «Donna è mobile» che nell'intera *Tetralogia* wagneriana, aveva sminuito l'importanza dell'ultima produzione verdiana.



Giorgio De Chirico, *Trovatore nostalgico*. Olio su tela (1935). Rieti, Monastero di San Filippo.

me. [...] 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 Terzetti, né Cori, né Finali, etc, etc., e che l'opera intera non fosse (sarei per dire) un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto.⁶

Dietro l'affermazione di principio, cui Verdi non era nuovo, si possono agevolmente intravedere i dubbi di Cammarano intorno al soggetto dell'opera, e forse il letterato napoletano, meno duttile dell'altro librettista Piave, se ne interessò solo dopo aver constatato che poteva sottomettere quella bizzarra trama all'organizzazione tradizionale e convenzionale del melodramma del tempo, sul modello della sua *Lucia*.⁷ Se proprio si dovesse parlare di celebrazione della tradizione, dunque, essa andrebbe più legittimamente legata a Cammarano, piuttosto che a Verdi.

Occorre infine segnalare l'inusuale lasso di tempo, rispetto alle sue galere teatrali, in cui Verdi concepì e portò a termine il progetto. Egli decise di musicare *El trovador* di García Gutiérrez probabilmente nell'autunno del 1850, poco dopo essersi vagamente impegnato con l'impresario Alessandro Lanari in vista di una scrittura per l'anno successivo, e lo propose esplicitamente a Cammarano, dopo aver accantonato l'ambizioso *Lear* di Shakespeare, in una lettera del 2 gennaio 1851.⁸ Tramontato l'accordo con Lanari per imprescindibili questioni di *cast* – come sempre Verdi scriveva solo se poteva disporre di cantanti ritenuti adatti alle sue esigenze –, si affacciò la possibilità di Napoli, ma l'ipotesi fu ulteriormente respinta perché l'affare andava troppo per le lunghe date le traversie economiche vissute dal San Carlo in quel periodo. Finalmente *Il trovatore* trovò porto definitivo a Roma, trionfando al Teatro Apollo il 19 gennaio 1853, nonostante i pesanti e miopi interventi della censura sul libretto. È singolare verificare come nessun direttore artistico o impresario teatrale abbia commissionato l'opera al musicista, che s'impegnò in prima persona a proporla prima a Lanari e poi a Jacovacci. Era certo ovvio che l'avrebbe rappresentata ovunque avesse voluto, ma rimane il fatto che si tratta dell'unico caso del genere nella carriera di Verdi, prima dei capolavori tratti da Shakespeare.

Calcolando i tempi di elaborazione del progetto, prolungati dalla morte di Cammarano avvenuta il 17 luglio 1852, e comparandoli a quelli delle opere coeve, si rileva che

⁶ Lettera del 4 aprile 1851, in *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001, pp. 188-189: 188.

⁷ Le analogie sono numerose, a cominciare dal brano d'esordio, in cui ognuna delle protagoniste racconta l'incontro con l'amato, ma in nessun caso hanno influito sulla musica, salvo nell'episodio dell'interrogatorio di Azucena (III.4), e in misura assai marginale: il clima di falsità in cui gli inquisitori avanzano le loro insinuazioni viene reso col medesimo procedimento impiegato da Donizetti per il colloquio fra Enrico e Arturo durante la scena del matrimonio, un *parlante* sopra la melodia dell'orchestra.

⁸ È lecito congetturare che Verdi abbia accennato verbalmente a un suo preciso progetto relativo al dramma di García Gutiérrez a Lanari già nell'autunno del 1850. Tale ipotesi viene rafforzata dalla redazione, da parte di Antonio Lanari, figlio di Alessandro, di un libretto d'opera sullo stesso soggetto. Questo *Trovatore* fu musicato da Antonio Cortesi, e andò in scena al Teatro Nuovo di Trieste il 9 marzo 1852. In quell'occasione fu proprio Rosina Penco, futura Leonora verdiana a Roma, a interpretare la parte di Azucena.

Il trovatore fu una preoccupazione costante praticamente per due anni, anche se per l'atto materiale di scrivere la musica non occorsero a Verdi che pochi mesi nell'inverno del 1852. Conoscendo il suo metodo di lavoro, in cui l'elaborazione del progetto rivestiva un ruolo prioritario, appare chiaro che abbia molto ragionato su quest'opera. Si deve dunque contestare l'idea di quell'immediatezza assoluta predicata dal Barilli, quasi fosse parte costituente l'*humus* padano e sineddoche della spontanea genialità italiana.

Emerge d'altra parte chiaramente dal carteggio col librettista l'impressione di novità che il soggetto fece a Verdi, tanto da indurlo più volte a invitare il collaboratore a lasciare l'impresa, qualora per qualche motivo non vi si sentisse a suo agio. Nonostante le proteste iniziali, e i dubbi che sempre affiorarono, portandolo a limare sin nel dettaglio versi e situazioni, il musicista, nel corso del lavoro, ebbe modo di accorgersi che proprio il tipo di organizzazione impressa, almeno nelle linee più generali, da Cammarano poteva assumere un aspetto inconsueto e originale, tale da poterlo pienamente soddisfare ponendosi come al solito al servizio delle sue idee drammatiche. Ne derivò un libretto impropriamente definito oscuro, in realtà chiarissimo.⁹

2. Una vendetta tra passato e presente

La prima e quasi inconsapevole suggestione della struttura dell'opera viene dalla completezza di ogni numero chiuso e dalle sue perfette proporzioni rispetto all'unità formale tradizionale della «scena e aria», che svelano risvolti simbolici, quasi che i pezzi fossero pannelli di un polittico. Tale organizzazione determina una suggestiva staticità ch'è cifra del lavoro, rafforzata dalla costruzione di tutta la prima metà dell'opera come un complesso intrecciarsi di racconti che ricostruiscono sia la vicenda remota che dà origine al dramma presente, cioè il rogo della madre di Azucena e la tragica vendetta di quest'ultima, sia avvenimenti che intercorrono nel corso dell'azione, come il duello tra Manrico e il conte di Luna, che si svolge nell'intervallo tra la prima e la seconda parte, e il loro successivo scontro sui campi di battaglia di Pelilla, dove il Conte ferisce quasi mortalmente il rivale. Questi due fatti vengono riferiti in ordine inverso durante la Scena e duetto n. 6: dapprima Azucena, per provare di essere veramente sua madre, rammenta a Manrico di come lo abbia soccorso sul campo di battaglia; poi, quando Manrico riprende il racconto informando di come sia stato numericamente sopraffatto dal Conte giunto su di lui con il suo intero drappello, Azucena commenta «ecco mercede / ai giorni che l'infame, / nel singolar certame, / ebbe salvi da te!», spingendo Manrico a rievocare il precedente duello nel quale il Conte, ormai a terra, ebbe salva la vita da Manrico, preso da una «strana pietà» per il non conosciuto fratello.

⁹ Concordo con LUCA FONTANA che nel suo *Verdi. Storia illustrata della vita e delle opere*, illustrato da Christian Olivares (Milano, Il Saggiatore, 1982, p. 124), scrive: «Se nella cultura italiana, in tempo recente, la perdita di ogni sentimento del teatro ha portato a non capire più la perfetta struttura drammatica di questo libretto, lo snobismo letterario – dannunziano prima, avanguardista poi – ha condotto a irridere il linguaggio in cui quel testo è scritto». Per approfondire le vicende della genesi del libretto si legga l'ampio ed esaustivo saggio di CARLO MATTEO MOSSA, *La genesi del libretto del «Trovatore»*, «Studi verdiani», 8, 1992, pp. 52-104.

Collection de *Mises en Scènes* rédigées et publiées par M. L. PALANTIN théâtres

LE TROUVÈRE

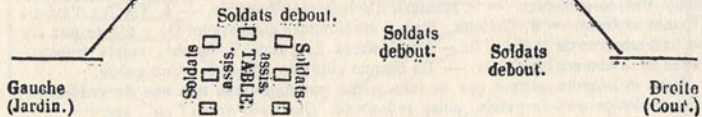
OPÉRA EN QUATRE ACTES,
TRADUCTION FRANÇAISE DE M. EMILIEN PACINI,
Musique de G. VERDI.

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

ACTE PREMIER.

Une salle d'armes du palais. — Deux plans. — Il fait nuit. — Des hommes d'armes veillent en jouant aux dés, assis sur des tabourets de bois, autour d'une table placée sur l'avant-scène de gauche, un peu après le point milieu. — Sur cette table brûle une lampe à trois becs de forme antique. — Quelques soldats regardent jouer; d'autres forment divers groupes. — Deux sentinelles veillent au fond, au-dehors.

Porte très-large et cintrée.



Fernand venant de droite, paraît au fond. — A sa voix, les chefs assis à la face, de chaque côté de la table, se lèvent et courent au fond précédés et suivis de quelques soldats.

Fernand ne descend en scène qu'après la phrase : *Qu'un veille en attendant l'aube nouvelle*, il est suivi des chefs et des soldats.

Premières parties au jardin, Basses à la cour.

Après avoir dit : *Ce rival le trouble encore!* Fernand s'assied à la face, à la droite de la table. (droite et gauche du public.) — Un des chefs s'assied à gauche. — Les autres soldats assis et debout, entourent et écoutent. Ils ne se sont rapprochés de Fernand que lorsque ce personnage a dit en se levant. *Volontiers amis : Approchez-vous.* — Il se rassied avant d'attaquer son récit. — Premiers ténors sur l'avant-scène de gauche et derrière la table. — Seconds ténors à la droite de la table. — Les basses sur l'avant-scène de droite.

Fernand, et les personnages assis, se lèvent à ces mots : *Gardez, valets, en grand émoi courant dans le palais.* — À l'attaque du chœur. *Juste colère, pour la sorcière, pour la mégère suppôt d'enfer.* — Descendez tout à fait en scène.

À la fin de l'air, reprenez les places assises. — Continuation du récit. — On se lève de nouveau à la phrase : *Point de nouvelle! Infâme! cruelle, etc., etc.*

Peu à peu, à la réplique : *C'est un espoir qu'en mon cœur je sens naître*, descendent en scène, et masquez la table, que des comparses qui entrent par le fond enlèvent sans bruit. — D'autres comparses enlèvent les sièges. — Ce service se fait presque sans que le public s'en aperçoive.

1^{er} Ténors. 2^{es} Ténors. Basses.

Chef, Fernand-chef.

Pas en avant à l'attaque de *Allegro Assai 3/4*, Dans les lieux funèbres, etc., etc.

Après les sons de cloches (cloches en *mi naturel* au lointain cour) tous les personnages après avoir fait plusieurs pas en avant sur les mots : *Ah! que la foudre tonne! Malheur au suppôt de Satan!* sortent très-vivement par le fond, et disparaissent sans ordre par la droite et par la gauche.

CHANGEMENT A VUE.

[251]

Prima pagina del *livret de mise en scène* per *Le trouvère*, versione francese del *Trovatore*, all'Opéra di Parigi, 1857. L'opera era già andata in scena a Parigi al Théâtre Italien nel dicembre 1854, in italiano. Da *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*, a cura di H. Robert Cohen, Stuyvesant (New York), Pendragon Press, 1991.

La vicenda del rogo, causa determinante il dramma, viene esposta ben quattro volte: all'inizio dell'opera da Ferrando, che l'ha vissuta in modo diretto e la diffonde ai famigli (n. 1, Introduzione), poi per due volte da Azucena nel quadro primo della parte seconda, prima in forma di canzone ossessiva, intonata per gli altri zingari (n. 4, «Stride la vampa»), poi come vera e propria rievocazione del supplizio rivolta a Manrico, dietro sua esplicita richiesta (n. 5, Racconto d'Azucena: il termine racconto viene qui impiegato anche in senso formale);¹⁰ infine nel Finale ultimo, quando nell'imminenza del proprio supplizio Azucena è colta dall'allucinazione del rogo materno (n. 14, «Un giorno / turba feroce l'ava tua condusse / al rogo»);¹¹ Ma ugualmente Leonora narra del suo incontro col misterioso trovatore (n. 2, Cavatina Leonora), anche se l'informazione data all'ancella Ines trasmuta quasi subito in sublimazione dell'ideale amoroso romantico. In questi continui rimandi al passato più o meno remoto, immersi nella stasi drammatica, sta la vera e propria cifra distintiva del *Trovatore*, capolavoro del tempo rivissuto.¹²

Perfino nelle suture musicali fra le due prime parti (*Il duello* e *La gitana*), Verdi rivela un'attenzione ai dettagli ancor più vigile del consueto, valendosi del motivo che segue il rullo di timpani nel breve prelude strumentale alla vicenda:¹³

ESEMPIO 1 a – I.1, n. 1, bb. 7-11

¹⁰ A ben guardare la scena del rogo della zingara compare nel n. 5 non una ma due volte: la prima volta sotto forma di racconto vero e proprio («Condotta ell'era in ceppi»), la seconda volta sotto forma di racconto dell'allucinazione avuta durante il rogo del piccolo («Quand'ecco agli egri spiriti»).

¹¹ E spettacolo del rogo materno, anche se questa volta visto dagli occhi di Manrico, è anche la famosa 'pira'.

¹² Si veda, a questo proposito, l'interpretazione della trama del *Trovatore* così come la rivive Luciano Berio nella sua *Vera storia* (1982), fin dal titolo immersa in richiami intertestuali al capolavoro verdiano («La vera storia ci narra di Garzia», chiede un famiglio a Ferrando nella prima scena). Sui rapporti fra queste due opere mi sia consentito di rimandare a MICHELE GIRARDI, «*Il trovatore*» nel 1982 secondo Berio-Calvino-Sermonti, ossia «*La vera storia*», in *Verdi 2001*, atti del Convegno internazionale di studi (Parma-New York-New Haven, 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003, II, pp. 443-460.

¹³ Si fa riferimento, per analisi, esempi e numerazione dei brani all'edizione critica della partitura: GIUSEPPE VERDI, *Il Trovatore. Dramma in Four Parts by / Dramma in quattro parti di Salvatore Cammarano*, a cura di David Lawton, Chicago-London-Milano, Chicago University Press-Ricordi, 1993 (*The Works of Giuseppe Verdi*, serie I: Operas; volume 18 a). Il luogo viene individuato mediante l'indicazione della parte e della scena, del numero e delle relative battute; nel testo le tonalità minori sono contraddistinte dall'iniziale minuscola (maiuscola per le maggiori).



Alessandro Prampolini (1823-1865), bozzetto scenico (giardini nel palazzo dell'Aliaferia; 1.2) per la prima rappresentazione assoluta del *Trovatore* al Teatro Apollo di Roma, 1853. Roma, Collezione Prampolini.

Dapprima lo muta in minore alterandone gli intervalli poche battute dopo, quando Ferrando menziona in tono superstizioso lo spirito vagante della strega, durante il racconto, provocando il terrore degli astanti:

ESEMPIO 1 b – bb. 220-224

cupo assai

Ferrando

È cre - denza che dimori ancor nel mondo l'anima per - duta dell'empia stre - ga, e

VI, Vle *legato e sottovoce*

ppp

Vlc, Cb

Cl, Fag.
Trbn, Tp

Lo ripropone, infine, con qualche variante ulteriore all'inizio della seconda parte, ambientata nel campo degli zingari alle prime luci dell'alba:

ESEMPIO 1 c – II.1, n. 4, bb. 20-24

Zingari

T, B Ve - di! le fo - sche not - tur - ne spo - glie de' cie - li sve - stel'im - men - sa vol ta:

VI

pp

Vle, Vlc

Questo tema esercita dunque una funzione di collegamento fra ambienti notturni, malfizi e personaggi resa necessaria per saldare le due parti in un tutto unico nonostante il mancato rispetto di ben due delle tre unità convenzionali (tempo e luogo).

L'organizzazione specifica del tempo del racconto si lega imprescindibilmente al tema principale dell'opera, la vendetta di Azucena. Verdi fu attratto dal dramma di García Gutiérrez soprattutto per il personaggio della zingara, come appare sin dalla prima lettera in cui nel carteggio con Cammarano caldeggia il suo progetto:

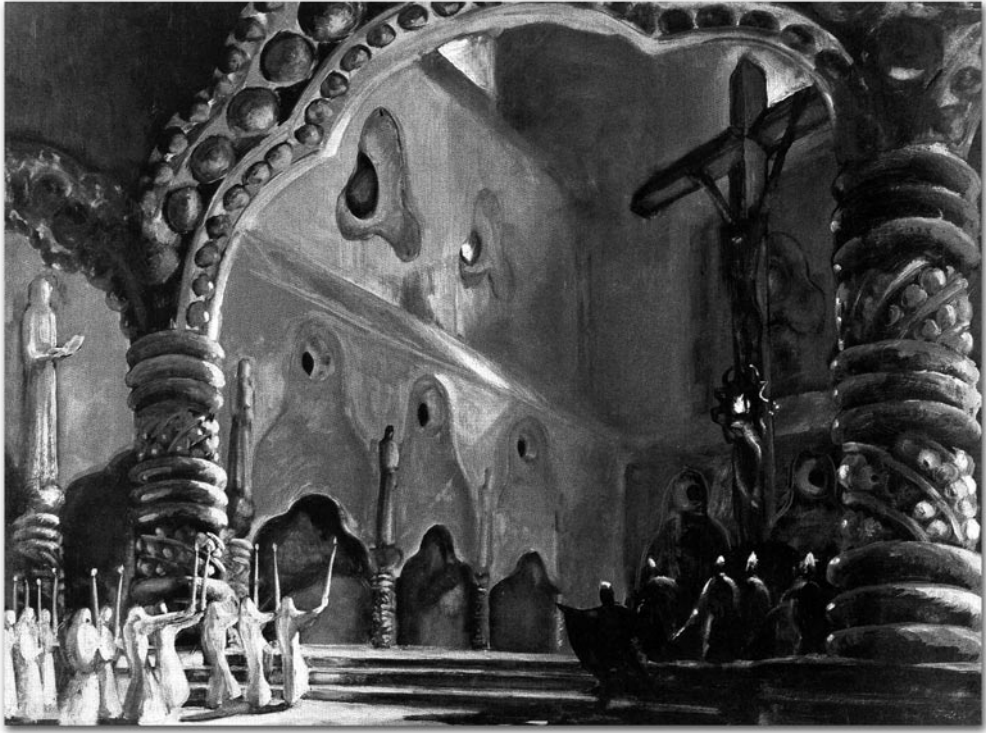
L'argomento che deside[re]rei e che vi propongo si è *El Trovador* dramma spagnolo di Gutiérrez. A me sembra bellissimo; immaginoso, e con situazioni potenti. Io vorrei due donne: la principale la *Gitana* carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell'opera: l'altra ne farei una comprimaria.¹⁴

È noto come nel corso del lavoro egli abbia poi desistito da questo proposito, giungendo a creare altri tre caratteri indimenticabili; resta però il fatto che nell'economia complessiva del lavoro il tema della vendetta di Azucena prevale con forza sul tema dell'amore, sia materno (l'altro aspetto della zingara), sia romantico come quello tra Leonora e Manrico, sia deluso come quello del conte di Luna. Verdi aveva chiaro il meccanismo del dramma fin dall'inizio, quando descrisse le sue intenzioni circa il finale ultimo a Cammarano nella lettera del 1851 citata all'inizio:

La Gitana non salva sé e Manrique perché sua madre sul rogo le aveva gridato 'Vendicami'. Altrove dice 'Il feroce fantasma le braccia verso me tendendo urlò: Vendicami!... E si lanciò fra le nubi dell'aria ripetendo Vendicami!...'. L'ultima parola del dramma è 'Sei vendicata'.¹⁵

¹⁴ Lettera del 2 gennaio 1851, in *Carteggio Verdi-Cammarano* cit., p. 180. La missiva fu pubblicata in GINO MONALDI, *Verdi 1839-1898*, Torino, Bocca, 1926, pp. 118-119, ma con l'erronea datazione al 2 gennaio del 1850. Del primitivo titolo rimase traccia in uno dei titoli apposti a ogni singola parte: *La gitana* è quello della seconda.

¹⁵ Lettera del 4 aprile 1851 cit.



Ludwig Zuckermundel-Bassermann, bozzetto scenico (chostro d'un cenobio in vicinanza di Castellor, II.4) per *Il trovatore* allo Stadttheater di Münster, 1936. Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln.

Utilizzare il passato come una sorta di presente in atto mette maggiormente in evidenza il disagio e la sofferenza di Azucena, nella quale il ricordo si manifesta di continuo sotto forma d'incubo e d'ossessione, a motivare il desiderio di vendetta.¹⁶ Questo vivere nel passato s'identifica con la parabola umana stessa della zingara e la fa rian dare quasi senza sosta con la mente al rogo materno, evento che ha completamente condizionato la sua vita. L'evento traumatico viene rievocato al suo esordio in scena dopo il coro degli zingari in «Stride la vampa», una canzone secondo la definizione della partitura.¹⁷ L'andamento assillante di questo breve brano è determinato specialmente dalla linea vocale, che gravita sulla dominante, mentre le figure dell'ossessione, trillo e note puntate, hanno quasi un ruolo da musica viva nell'evocare la «vampa»:

¹⁶ Nota ancora puntualmente FONTANA (*Verdi cit.*, p. 124) che «*Condotta ell'era in ceppi* [...] inizia al passato, ma si sottrae poco a poco alla definizione temporale. Seguendo il filo del flusso narrativo Azucena riporta il passato nel presente: *La man convulsa tendo* [...] un tempo dell'inconscio dove tutto è coattivamente ripetuto all'infinito».

¹⁷ Il brano è chiamato «Canzone caratteristica» da Verdi in una lettera del 29 settembre 1952 a Bardare, incaricato di qualche cambiamento al libretto che Cammarano aveva terminato, ma senza poterlo rifinire a causa della morte improvvisa (FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, II, p. 122-123, p. 171).

ESEMPIO 2 a – II.1, n. 4, bb. 91-98

Azucena

Stri - de la vam - - pa! la _____ fol- la in - do - mi - ta

Al cupo bisbiglio di Azucena, emesso in corrispondenza delle parole chiave «Mi vendica!» pronunciate dalla propria madre in punto di morte – «L’arcana parola ognor» per dirla con Manrico –, è affidato il raccordo con il grande Racconto d’Azucena seguente (n. 5), che prende quel ruolo centrale nella struttura drammatica immaginato sin dall’inizio dal musicista. Dapprima la narrazione assume un tono epico, cupo, tormentoso. *L’incipit* è di per sé un segno comunicativo semplice ed efficacissimo: l’oboe cadenza il lamento, una simbolica seconda minore,¹⁸ sull’accompagnamento ostinato degli archi. Ma il punto più alto della partitura, e senz’altro uno dei vertici dell’arte tragica di Verdi, viene quando la melodia della canzone precedente fa da sfondo alla narrazione, da parte di Azucena, dell’allucinazione da cui fu presa di fronte al fuoco in cui intendeva gettare il piccolo: affidata al *tremolo* degli archi, la melodia di «stride la vampa» rende drammaticamente reale anche per noi la sua visione del rogo della vecchia zingara (allucinazione che la turba al punto da farle sbagliar bambino), integrando e addensando i significati in uno dei momenti più pregnanti di tutta l’opera:

ESEMPIO 2 b – n. 5, bb. 70-77

Azucena *sotto voce e declamato* *ppp*

Quand' ec-co a - gli e - gri spir-ti, co-me in un so - gno ap-par-ve

VI I *ppp*

VI II *ppp*

La genialità di Verdi è quella di non limitarsi a usare la melodia come una reminiscenza, ma di averla resa vera e propria citazione sonora di un evento non ancora chiaramente individuato in tutte le sue componenti nel brano precedente. Grazie al meccanismo d’identificazione qui posto in atto la musica entra per un attimo in profondità nella

¹⁸ Si tratta di un preciso stilema, come lo è la cellula ritmica puntata che connota l’angoscia di Leonora all’inizio della parte quarta («Quel suon, quelle preci») e ricompare nel finale della *Traviata* («Prendi, quest’è l’immagine»). Cfr. FRITS NOSKE, *Dentro l’opera [The signifier and the signified: studies in the operas of Mozart and Verdi]*, Venezia, Marsilio, 1993, pp. 193-232. Si veda inoltre la trattazione esaustiva di Marco Beghelli, *Gli emblemi musicali della ritualità melodrammatica*, in Id., *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003, pp. 67-220: 145-163, 187-192.

psiche della donna, il cui delirio è condizione di vita pressoché abituale, e l'azione si materializza anche davanti ai nostri occhi: posti di fronte alla sua sofferenza – per la perdita della madre prima e poi del figlio – rivissuta nell'orrore, capiamo che l'agognata vendetta sul Conte, figlio del responsabile di questo suo stato, è l'unico esito possibile della vicenda.

3. *Quattro solitudini*

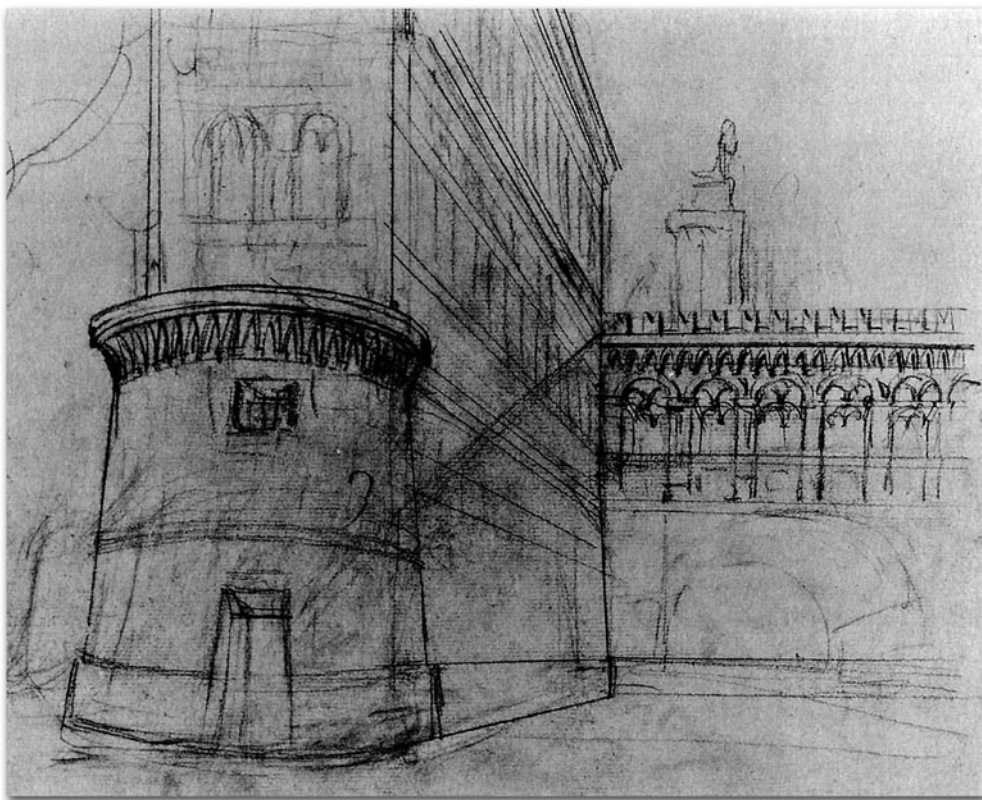
La costellazione dei protagonisti ruota dunque intorno ad Azucena. Ma tutti hanno in comune con essa un altro elemento strettamente intrecciato a questa originale tecnica narrativa: ognuno di loro vive in un'icona rappresentata musicalmente dal suo numero chiuso, che lo rende emblema volutamente tenuto al riparo da ogni evoluzione dinamica o drammatica, caratteristica questa invece pienamente attuata sia in *Rigoletto* sia nella *Traviata*. Ogni meccanismo che li faccia interagire l'un con l'altro, come le numerose agnizioni, presunte o reali che siano, genera spesso equivoci, incomprensioni, violenti scontri.

Nella scena del giardino (1.2-5) dopo la cavatina di Leonora, quasi evocato dalle parole di lei, giunge il canto notturno del trovatore. Ma l'oscurità fa sì che ella, giungendo trafelata, abbracci per errore il baritono. Se le sue scuse sono umilianti per il Conte,¹⁹ l'immediata replica sdegnata del tenore («Infida!») rivela un animo irrisolto e pieno di tensioni. Subito dopo, l'agnizione di Manrico come «d'Urgel seguace», e dunque nemico politico del Conte, porta al duello.

La sequenza di equivoci prosegue nella parte seconda a ritmo sostenuto. La notizia della morte di Manrico nella battaglia di Pelilla fa sì che Leonora decida di prendere il velo, e Manrico sia costretto a ricomparire per sbrogliare il nodo scenico quale *deus ex machina*, causando per la seconda volta la furiosa rabbia del rivale. Nella parte terza il matrimonio tra Leonora e Manrico viene impedito dalla cattura della madre, e il tentativo di liberarla, anteposto al matrimonio e proclamato a gran voce nella cabaletta «Di quella pira», porterà diritto fra le sbarre anche il trovatore.

Due inganni decisivi, infine, nella parte quarta: Leonora lusinga il Conte promettendosi a lui, ma prende il veleno per sottrarsi all'obbligo. Nell'«orrido carcere», dopo che Azucena ha dato fiato al miraggio di felicità con «Ai nostri monti» rimemorando, nostalgica, una stagione felice della sua esistenza, Manrico ha un secondo e più grave sussulto d'ingenerosità, cadendo nell'equivoco finale, e oltraggia la sua donna («Ha quest'infame l'amor venduto»). Non è semplice gelosia da *hidalgo*, ma un segnale dell'impossibilità di comunicare, oltre che di coronare i propri sogni. Quando Azucena riprende, vaneggiando, la sua nenia, impossibile utopia di libertà, s'innescano un terzetto dove ognuno segue solo il filo dei suoi ragionamenti. Ma il Conte, giunto in tempo per osservare la scena e apprendere l'inganno («volle me deludere»), avvia la rapidissima e

¹⁹ «Ah, dalle tenebre / tratta in errore io fui! / A te credei rivolgere / l'accento, e non a lui... / A te, che l'anima mia / sol chiede, sol desia».



Alessandro Prampolini (1823-1865), bozzetto scenico (un'ala del palazzo dell'Aliaferia; iv.1) per la prima rappresentazione assoluta del *Trovatore* al Teatro Apollo di Roma, 1853. Roma, Collezione Prampolini.

bruciante conclusione. A lui spettano le ultime parole dell'opera, che tramandano tutta l'essenza tragica della condizione umana dei protagonisti. «E vivo ancor!», è il disperato proclama di solitudine di chi ha perduto tutto.

Abbiamo quindi potuto constatare come ogni meccanismo drammatico dell'opera prenda avvio dall'impossibilità di comunicare, quella stessa che impedisce ad Azucena, tra la scelta dell'amor filiale e la vendetta, di informare il Conte del rapporto di fratellanza con Manrico, salvandogli quindi la vita. Proprio il Conte rappresenta il polo opposto e complementare di Azucena nella vicenda, alla ricerca di un fratello che trova nel momento stesso in cui ne ha deciso barbaramente la sorte. La sua ossessione è l'amore di Leonora per cui è disposto ad abbandonare tutto, e anche in questo caso magistrale è la caratterizzazione musicale di Verdi, affidata a una vocalità tesissima che trova nella celebre aria «Il balen del suo sorriso» esiti spesso sconfinanti in ambito tenorile. Ciò conviene, ovviamente, a un uomo giovane, ma è anche il simbolo di un disagio che fa il paio con quello di Azucena. Pochi brani sortiscono effetto tanto sconvolgente come la sua cabaletta «Per me ora fatale», un inno all'amor sensuale che lo

invade fino al delirio e un'esplosione d'energia vitale sottolineata dal raddoppio della linea vocale da parte della tromba solista. Anche qui Verdi si rivela maestro nell'arte del chiaroscuro, perché il canto del protagonista si leva improvviso dopo il pertichino dei soldati che segue l'*Adagio* precedente, un prudente bisbiglio di note staccate pianissimo con cui il contrasto è massimo e dove il clima sordido di cospirazione è quello di passi analoghi, in *Macbeth* così come in *Rigoletto*.

La musica di Leonora ha qualità melodiche estremamente preziose, che animano soprattutto le sue due arie, dipingendo l'unico personaggio autenticamente altruista in questa vicenda fosca. Il suo slancio viene due volte mirabilmente caratterizzato da Verdi. In «Tacea la notte placida», la semplice scala ascendente spalanca l'universo dell'amore ideale,

ESEMPIO 3 a – I.2, n. 2, bb. 88-91

Leonora *con espansione*

Gio - ia pro - vai che a - gl'an - - ge - li

in modo analogo al momento in cui la donna rivela a Manrico, nel finale ultimo, il suo sacrificio:

ESEMPIO 3 b – IV.4, n. 14, bb. 302-305

Leonora

Pri - ma che d'al - tri vi - ve - re i - o vol - li tua mo - ri!..

A queste sue tensioni non corrisponde altrettanto slancio da parte del trovatore, eroe generoso, ma come tutti gli altri soggetto a questo male di vivere che sembra essere la ricetta segreta dell'opera. Nella serenata iniziale canta la sua malinconica solitudine («Deserto sulla terra», I.3). Riudire la sua voce nella parte quarta, durante il tempo di mezzo dell'aria di Leonora (IV.1), dopo il «Miserere» corale, ci mostra l'estremo compiersi della sua parabola umana segnata dalla disillusione dei suoi ideali, grazie alla precisa simmetria stabilita da Verdi fra questi due momenti, entrambi da fuori scena col solo accompagnamento dell'arpa. Ma nel suo addio alla vita c'è una amara punta d'ingenerosità nei confronti di Leonora («Sconto col sangue mio / l'amor che posi in te!»), che rivela un distacco astioso dal mondo degli affetti. All'eroe pertiene il Do maggiore, tonalità 'senza macchie': la fierezza ostentata in «Mal reggendo all'aspro assalto» nel duetto con la madre (II.1) assume un aspetto quasi leggendario in «Di quella pira», ulteriormente celebrato dal famoso Do 'di petto' interpolato, a quanto pare, dal tenore Baucardè – nota legittima a dispetto di ogni *pruderie* filologica.²⁰ A questo lato del per-

²⁰ Eliminare il Do acuto, interpolato nel *da capo* della cabaletta e nel grido finale di «All'armi» significa voltare le spalle a una tradizione esecutiva che proprio le attuali edizioni critiche cercano di restaurare. Oltretutto manca un esplicito rilievo sull'uso di emettere quella nota da parte del compositore, che era solito lamentarsi pron-

Man. *che?*
 Ruyg *La Lingana*
 Ruyg *Pieni, tra cappi mira...*
 Man. *Oh! Dio!*
 Ruyg *Per man di barbari*
 Man. *Accesa è già la pira...*
 Man. *(sostenuti ed*
tranne.) *O Dio!... ma ombra scillano...*
 Man. *Nube mi copre il ciglio!...*
 Man. *Tu fumi?...*
 Man. *E il fuggio!... soffido...*
 Man. *Io son...*
 Man. *Chi mai?...*
 Man. *Suo figlio!...*
 Man. *Ah! viti... il via staccato*
 Man. *Quasi il respir m'invola!...*
 Man. *Madama i notte... affittati*
 Man. *Ruyg... va, torna... vola!*
 Man. *Di quella pira è ^{ovvero} ~~accanto~~ poco*
 Man. *Ente le fibre m'arde, avranpo!*
 Man. *Empi, fuggitela, o ch'io tra poco*
 Man. *Col sangue vostro la bequiro! -*
 Man. *Era già figlio prima d'amarti...*
 Man. *Non può farmmi il tuo martir!...*
 Man. *Madra infelice corro a salvarti,*
 Man. *O tuo almeno corro a morir!...*
 Man. *Non reggo a colpi tanto giunesti!...*
 Man. *Oh! quanto meglio saria morir!*
 Man. *(ritorna con ardore)* *All'armi!... all'armi!... corrono fusti*
 Man. *a pugnar tuo, tuo a morir!...*
 Man. *(Mancano parti scritte da Ruyg. Degli accenti, mentre si sta*
 Man. *all'intorno fuggir d'armi e di bellis' strumenti.)*
 Man. *Salvatore Cammarano* *fine della Parte Quarta*

Pagina del libretto manoscritto del *Trovatore*, con la cabaletta «Di quella pira»; la grafia è di Leone Emanuele Bardare. La firma autografa di Salvatore Cammarano, alla fine, garantisce l'autenticità del testo. Da *Carteggio Verdi-Cammarano* (1843-1852), a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2001, tav. IV. Sant'Agata, Villa Verdi.

sonaggio preferiamo però quello malinconico e rassegnato, espresso nel cantabile precedente l'esplosione di furore, quell'«Ah sì, ben mio» ch'è perfetta espressione d'infinita malinconia, e mi è sempre parsa la più bella melodia che Verdi abbia destinato alla voce di tenore.

Nel *Trovatore*, Verdi riuscì dunque a combinare in modo unico questi quattro ritratti di personaggi, provvedendoli d'inusitate bellezze melodiche e splendidi colori orchestrali. Inoltre utilizzò tutta la sua abilità per far vivere una drammaturgia originale, ben degna di rappresentare il grande teatro romantico italiano al suo livello più alto. Nel suo aver scelto come centrale il tema della vendetta incarnato da Azucena, l'unica madre del suo teatro attiva e presente in scena con la stessa funzione distruttiva dei grandi padri, non è difficile cogliere lo stesso processo creativo che dettò il tema della maledizione in *Rigoletto* e del sovvertimento dell'ordine e dell'ipocrisia sociale nella *Traviata*. Tornando alla definizione di «trilogia popolare», del tutto contestabile sulla base delle tre differenti drammaturgie musicali, non si può non notare come il *fil rouge* che unisce i tre capolavori sia il ritratto di tre grandi protagonisti anomali per le scene d'opera del tempo: un buffone, una *demi-mondaine* e una zingara ossessionata. Ma mentre Violetta sublima in modo altruistico le proprie pulsioni, e Rigoletto non agisce contro i propri affetti ma viene beffato, Azucena sacrifica tutto alla propria coerenza, perfino la vita del figlio adottivo,²¹ ed è dunque un vero *monstrum*.

Capolavoro in sé, l'intera ultima scena, introdotta da accordi in Re bemolle che comunicano il senso di un misterioso e immoto destino, rende compiuto il dramma di solitudini incrociate in una trama di morte che condanna tutti alla catastrofe. Atto d'affezione al sentimento romantico da parte di Verdi, verso un mondo notturno scenicamente e musicalmente illuminato dai bagliori di un rogo acceso nella notte remota della coscienza.

tamente quando una qualsiasi interpolazione ledeva il senso drammatico e musicale di ciò che aveva scritto. Verdi avrebbe avuto tutto il tempo di intervenire, poiché il Do incriminato fu introdotto dal primo interprete di Manrico, in occasione delle recite fiorentine del 1855 (cfr. SPIKE HUGHES, *Famous Verdi Operas*, London, Cassell, 1967). La variante compare inoltre nelle parti per *Le Trouvère*, redatte tra il 1867 e il 1870, come spiega David Lawton nell'introduzione all'edizione critica del *Trovatore* da lui curata (cfr. nota 11), ed è attribuita a Verdi stesso da LUIGI RICCI, nel suo *Variazioni-cadenze-tradizioni*, 2 voll., Milano, G. Ricordi & Co., © 1939 (rist. 1997), II, p. 38. Sono convinto che ragioni estetiche e drammatiche rendano quei Do del tutto legittimi, a patto che vengano emessi in tono (errato eseguire la cabaletta in Si, per ragioni musicali: il rapporto tra l'«Ah sì, ben mio con l'essere», che è in fa e poi in Re bemolle, risulterebbe falso), e solo nella ripetizione della «Pira», come variante eroica.

²¹ Azucena avrebbe potuto ben rivelare la vera identità di Manrico-Garzia al Conte nel quadro primo della parte terza: non facendolo ha scelto di condannare anche il proprio figlio adottivo.