

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2011
Lirica e Balletto

Giuseppe Verdi

IL TROVATORE



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

BCU3E

BMW

www.bmw.it



Piacere di guidare



UN'ALTRA STAGIONE DIFFICILE DA SCORDARE.

BMW AL FIANCO DELLA GRANDE MUSICA.



CI SONO INFINITI MODI
DI ESSERE PRESENTI
SULLA SCENA. IL NOSTRO,
STORICAMENTE, STA NEL FARE
CHE CIÒ ACCADA. MOLTO,
MOLTO PRIMA CHE IL SIPARIO
SI ALZI GENERALI È LÌ.

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



perlacultura

Montegrappa
ITALIA

© 2010 Elmo & Montegrappa S.p.A.



220TH ANNIVERSARY OF
"IL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA"
Limited Edition

montegrappa.com

TESTOLINI S.r.l.

S. Marco Calle dei Fabbri 4744/45/46 - 30124 Venezia – Tel. 041/5223085



Via Bottenigo, 64/a - 30175 Marghera Venezia

Tel. 041.5497111

direzione.generale@cavspa.it

www.cavspa.it

LA FENICE
CHE RIDE

di Pat Carra

IL TROVATORE
È UN'OPERA
CONTRO
L'INQUISIZIONE.

MI HAI
VENDICATA,
O VERDI!

Pat



La passione in una tazzina.



www.hausbrandt.com



GRAN TEATRO LA FENICE

Acquista il tuo biglietto on-line per gli spettacoli al “Gran Teatro La Fenice” collegandoti al sito: www.geticket.it.



Fornitore ufficiale del servizio di Ticketing

I.P.

Il 4 dicembre 2008 il Comitato Portuale di Venezia ha deliberato il rilascio alla società APV Investimenti S.p.A., di proprietà dell'Autorità Portuale di Venezia, di una concessione demaniale (per una durata fino a trenta anni) dell'area denominata «Ex Locomotive».

Nell'area, situata a Venezia, compresa tra la Marittima ed il Tronchetto, sorgeranno un garage multipiano, un centro direzionale, un'area commerciale e una struttura alberghiero-ricettiva.

Vincitore del Concorso Internazionale di Progettazione è il raggruppamento con capogruppo il Prof. Arch. Mauro Galantino.

APV Investimenti sta dando attuazione alla progettazione definitiva.



APV Investimenti

Società dell'Autorità Portuale di Venezia - A Venice Port Authority Company

***Gestione e sviluppo dei progetti portuali
Harbour projects management and developing***

www.apvinvest.it

*Società dell'Autorità Portuale di Venezia
A Venice Port Authority Company*

*Santa Marta, fabb. 16 – 30123 Venezia
Tel. +39 0415334159, Fax +39 0415334180*

FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2011



Clavicembalo francese a due manuali copia dello strumento di Goermans-Taskin, costruito attorno alla metà del XVIII secolo (originale presso la Russell Collection di Edimburgo).

Opera del M° cembalario Luca Vismara di Seregno (MI); ultimato nel gennaio 1998.

Le decorazioni, la laccatura a tampone e le chinoiserie – che sono espressione di gusto tipicamente settecentesco per l'esotismo orientaleggiante, in auge soprattutto in ambito francese – sono state eseguite dal laboratorio dei fratelli Guido e Dario Tonoli di Meda (MI).

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^3$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

Dono al Teatro La Fenice
degli Amici della Fenice, gennaio 1998.

e-mail: info@amicifenice.it
www.amicifenice.it

Incontro con l'opera

lunedì 24 gennaio 2011 ore 18.00

ANGELA IDA DE BENEDICTIS

Intolleranza 1960

martedì 22 febbraio 2011 ore 18.00

LUCA MOSCA

La bohème

martedì 22 marzo 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Rigoletto

lunedì 16 maggio 2011 ore 18.00

LORENZO ARRUGA

Lucia di Lammermoor

enerdì 17 giugno 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Das Rheingold

martedì 5 luglio 2011 ore 18.00

GIANNI GARRERA

Sogno di una notte di mezza estate

mercoledì 31 agosto 2011 ore 18.00

PAOLO COSSATO

Il barbiere di Siviglia

martedì 13 settembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI BIETTI

Don Giovanni

martedì 11 ottobre 2011 ore 18.00

GIORGIO PESTELLI

Le nozze di Figaro

lunedì 24 ottobre 2011 ore 18.00

MICHELE DALL'ONGARO

Acis and Galatea

lunedì 28 novembre 2011 ore 18.00

GIOVANNI GAVAZZENI

Il trovatore

Incontro con il balletto

martedì 26 aprile 2011 ore 18.00

SILVIA POLETTI

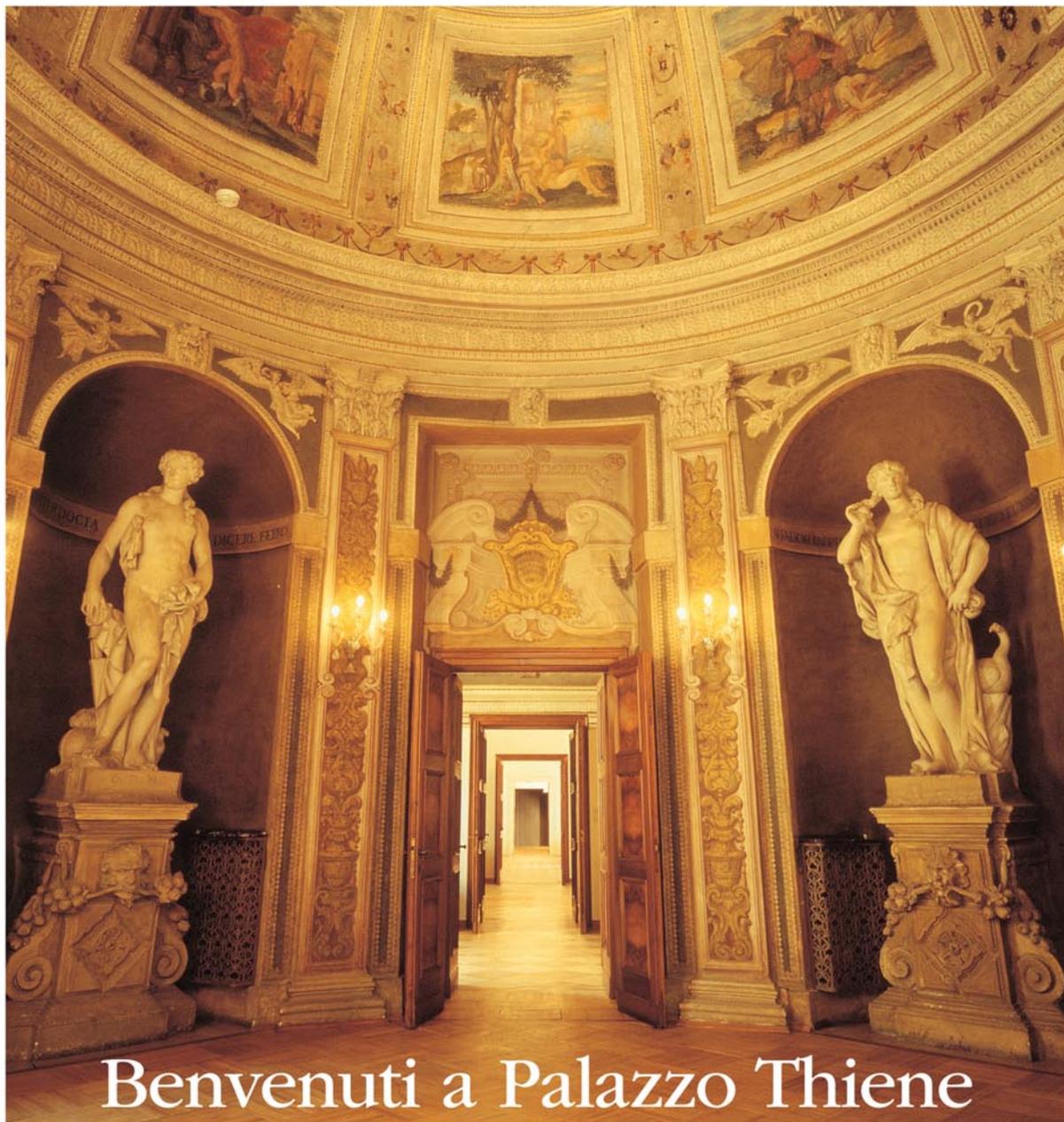
Cenerentola

giovedì 15 dicembre 2011 ore 18.00

MARINELLA GUATTERINI

La bella addormentata

tutti gli incontri avranno luogo presso
il Teatro La Fenice - Sale Apollinee



Benvenuti a Palazzo Thiene

La Banca Popolare di Vicenza apre al pubblico su prenotazione la sua sede storica di Palazzo Thiene, capolavoro dell'architettura palladiana. Un itinerario guidato conduce i visitatori alla scoperta dei fastosi interni rinascimentali del Palazzo, arricchiti da collezioni di ceramiche, sculture, monete, stampe d'epoca e da una straordinaria pinacoteca di maestri veneti e vicentini dal Quattrocento all'Ottocento.

Info

www.palazzothiene.it
Numero Verde 800.297886

Prenotazione visite guidate

Tel. 0444 542131
Fax 0444 544519
e-mail: palazzothiene@popvi.it

Palazzo Thiene
Vicenza, Contrà San Gaetano Thiene.



**Banca
Popolare di Vicenza**

al servizio della cultura

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO



SOCI SOSTENITORI



Provincia di Venezia



CONSORZIO VENEZIA NUOVA



Fondazione di Venezia

SOCI BENEMERITI



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



GENERALI



Autorità portuale



APV Investimenti

AIVE
group

superjet
INTERNATIONAL
An Alenia Aeronautica and Sukhoi Company

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Giorgio Orsoni
presidente

Giorgio Brunetti
vicepresidente

Marco Cappelletto
Fabio Cerchiai
Cristiano Chiarot
Achille Rosario Grasso
Mario Rigo
Luigino Rossi
Paolo Trevisi
Francesca Zaccariotto
consiglieri

sovrintendente

Cristiano Chiarot

direttore artistico

Fortunato Ortombina

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*
Giampietro Brunello
Adriano Olivetti
Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CASINÒ DI VENEZIA



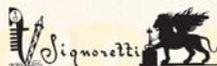
CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 



RUBELLI



STUDIO DE POLI
VENEZIA

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

CORRIERE DEL TRENINO

ANCU

IL TROVATORE

dramma in quattro parti
libretto di Salvatore Cammarano

musica di **Giuseppe Verdi**

Teatro La Fenice

venerdì 2 dicembre 2011 ore 19.00 turno A
sabato 3 dicembre 2011 ore 15.30 fuori abbonamento
domenica 4 dicembre 2011 ore 15.30 turno B
martedì 6 dicembre 2011 ore 19.00 turno D
mercoledì 7 dicembre 2011 ore 19.00 turno E
venerdì 9 dicembre 2011 ore 19.00 fuori abbonamento
sabato 10 dicembre 2011 ore 15.30 turno C
domenica 11 dicembre 2011 ore 15.30 fuori abbonamento

La Fenice prima dell'Opera 2011 5





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

Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Morì di paura un servo del Conte»
di Michele Girardi
- 13 Michele Girardi
Tempo e racconto nel *Trovatore*
- 29 Nicola Scaldaferrì
Il fascino dell'opera popolare. Incursioni nel mondo del *Trovatore*
- 45 *Il trovatore*: libretto e guida all'opera
a cura di Emanuele Bonomi
- 93 *Il trovatore*: in breve
a cura di Maria Giovanna Miggiani
- 95 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 105 Emanuele Bonomi
Bibliografia
- 129 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*
Dodici anni prima di *Senso*
a cura di Franco Rossi
- 137 Biografie

GRAN TEATRO LA FENICE

Per la sera di Lunedì 26 Dicembre 1853.

RECITA I.^a

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DEL MELODRAMMA IN 4 PARTI

IL TROVATORE

Poesia di SALVATORE CAMARANO — Musica del M.^o C^o GIUSEPPE VERDI.

PERSONAGGI		PERSONAGGI	
IL CONTE DI LUNA	BENCICH GIO. BATT.	INES	MORSELLI LUGIA
LEONORA	ALBERTINI AUGUSTA	RUIZ	ZULIANI ANGELO
AZUCENA	SECCI-CORSI IRENE	UN VECCHIO ZINGARO	ROSSETTI ANTONIO
MANRICO	MIRATE RAFFAELE	UN MESSO	MENEGUZZI PLACIDO
FERRANDO	VIALETTI PIETRO		

Compagnie di Leonora e Bencich — Famiglia del Conte — Uomini d'arme — Zingari e Zingare. — L'arrendimento ha luogo parte in Buzaglia e parte in Aragona. — Epoca dell'Atto il principio del secolo XV.

DOPO IL SECONDO ATTO DELL'OPERA il gran Ballo Fantastico in tre Atti e sette Quadri preceduto da un Prologo del Sigg. SAINT-GEORGES e PERROT, riprodotto dal Coreografo ANTONIO COPPINI

ISAURA OVVERO LA FIGLIUCCIA DELLE FATE

PERSONAGGI DEL PROLOGO	ATTORI	PERSONAGGI DELL'AZIONE	ATTORI
JOBEL, sindaco del Contado e padre d'Isaura	MIRATE RAFFAELE	ISAURA, d'età 15	FRATELLI MARZI
CARLOTTINO, suo figlio e padre di Isaura	MENEGUZZI PLACIDO	IL PRIMO DUCA DI PRUSSIA	COPPINI ANTONIO
ISABELLA, d'età 12 anni	ALBERTINI AUGUSTA	IL RE	FRATELLI MARZI
LA SATELLA, d'Isaura	MIRATE RAFFAELE	RETTA, madre d'Isaura e madre di Isaura	MENEGUZZI PLACIDO
LA FATA NERA	FRATELLI MARZI	LA FATA BIANCA	MENEGUZZI PLACIDO
UN SERVITO, servo del padre	MIRATE RAFFAELE	LA FATA NERA	MIRATE RAFFAELE
		LA CONFERTELLA DEL PRINCIPALE	MIRATE RAFFAELE

Personi d'età 12 anni — Contorni — Nervi del Padre — Fata
Contorni Bencich — Figlioli della Fata.

PROLOGO — Fama Balladina delle Fate, regala dalle Ballerine di mezzo carattere, nel quale prende parte Madama, LUGIA LAROCHEUX.
ATTO I.^o — Fama di Contorno, Le Ballerine, regala da Madama, SOTTA FUOCO, prendendo parte ancora il Sigg. ANTONIO COPPINI.
Balladina regala del Ballerini di mezzo carattere d'età 12 anni.
ATTO II.^o — Fama di Contorno, Le Ballerine, regala da Madama, LUGIA LAROCHEUX e dal Sigg. FERRANDO VALERIO.
ATTO III.^o — Fama di Contorno, Le Ballerine, regala da Madama, SOTTA FUOCO, da Madama, LUGIA LAROCHEUX e dalle Ballerine di mezzo carattere.
Isaura Finis. Fama e Due di Madama, SOTTA FUOCO e FRANCESCO PENZO.

Prezzo del Vigiletto Ambr. L. 3:— Per Sigg. Militari in Uniforme Ambr. L. 1:50 — Per piccoli fanciulli Ambr. L. 1:50

Tutti gli Stessi, senza la prima Fila riservata per Sigg. Ufficiali, si vendono ad A. L. 5 al Cancello del Sigg. Marco Marangoni, presso del quale sono vendibili anche i Padri lettera a disposizione dell'Impresa.
Tutti i pagamenti si faranno in contante.

N.B. I Libretti d'Opera, che si dispongono al Sigg. Abbate nel Grande Atto, sono pure tutti quelli che possono essere posti in vendita, come quelli di appoggio finché della Tipografia proprietaria.
Si alza la tela alle ore 8 precise
Dal Cancelliere del Teatro, Firenze il 26 Dicembre 1853.
L'Impressa FRATELLI MARZI

Locandina per la prima veneziana del *Trovatore* (Teatro La Fenice, 26 dicembre 1853), a poco meno di un anno dalla prima assoluta romana del 19 gennaio 1853. Cantavano: Giovanni Battista Bencich (il conte di Luna), Augusta Albertini (Leonora), Irene Secchi-Corsi (Azucena), Raffaele Mirate (Manrico), Pietro Vialetti (Ferrando), Luigia Morselli (Ines), Angelo Zuliani (Ruiz), Antonio Rossetti (un vecchio zingaro), Placido Meneguzzi (un messo). Mirate (1815-1895) era stato alla Fenice (marzo 1851) il primo duca di Mantova. Archivio storico del Teatro La Fenice.

IL TROVATORE

dramma in quattro parti

libretto di Salvatore 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

<i>direttore dei complessi musicali di palcoscenico</i>	Marco Paladin
<i>direttore dell'allestimento scenico</i>	Massimo Checchetto
<i>direttore di scena e di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>altro maestro di sala</i>	Roberta Ferrari
<i>altro maestro del Coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>assistente del direttore dell'allestimento scenico</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Valter Marcanzin
<i>assistente alla regia</i>	Jacopo Spirei
<i>maestro di palcoscenico</i>	Raffaele Centurioni
<i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Maria Cristina Vavolo
<i>maestro rammentatore</i>	Pier Paolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</i>	Massimiliano Ballarini
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo audiovisivi</i>	Alessandro Ballarin
<i>capo sartoria e vestizione</i>	Carlos Tieppo
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>responsabile della falegnameria</i>	Paolo De Marchi
<i>capo gruppo figuranti</i>	Guido Marzorati
<i>scene</i>	Spazio Scenico (Roma) Rinaldo Rinaldi (Modena) Laboratorio di scenotecnica del Teatro Regio di Parma
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Fondazione Teatro La Fenice (Venezia)
<i>costumi</i>	Sartoria del Teatro Regio di Parma Brancato Costumi Teatrali (Milano)
<i>calzature</i>	C.T.C. Pedrazzoli (Milano)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Effe Emme Spettacoli (Trieste)
<i>effetti speciali</i>	Flavio Guerini (Brescia)
<i>sopratitoli</i>	realizzazione Studio GR (Venezia) la cura dei testi proiettati è di Maria Giovanna Miggiani

«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» (I.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]*, 1978], 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 shakespeariani 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:

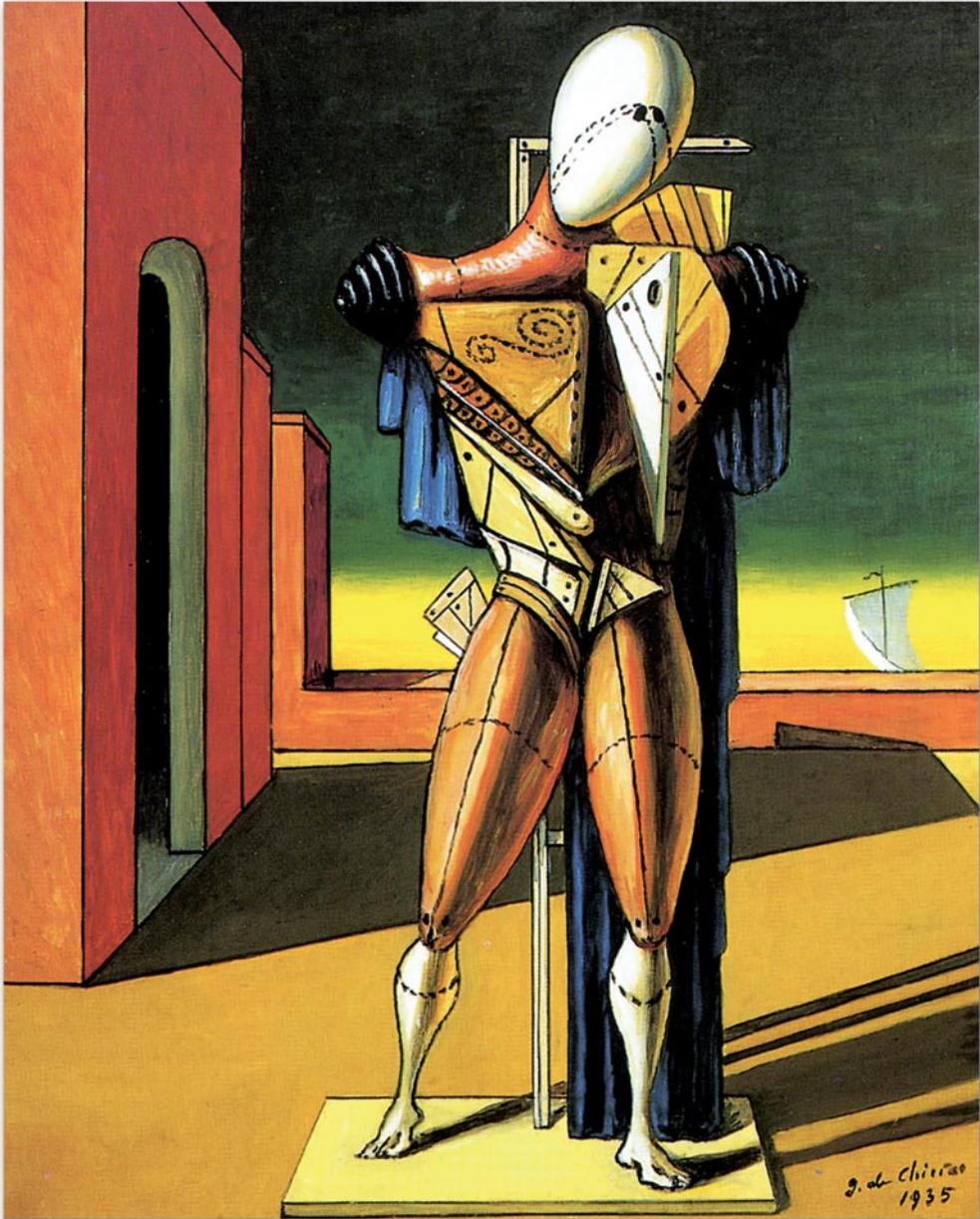
Voi non mi dite una parola se questo dramma vi piace. Io ve l'ho proposto perché parevami presentasse bei punti di scena, e soprattutto qualche cosa di singolare e di originale nell'insie-

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. PALENTI théâtres

LE TROUVÈRE

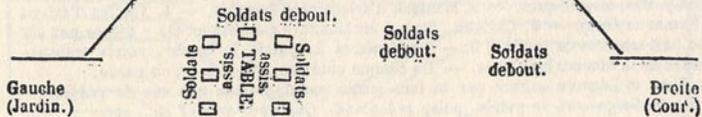
OPÉRA EN QUATRE ACTES,
 TRADUCTION FRANÇAISE DE M. EMILIEN PACINI,
 Musique de G. VERDI.

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 téneurs sur l'avant-scène de gauche et derrière la table. — Seconds téneurs 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 masquent 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 *Vallegro 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:

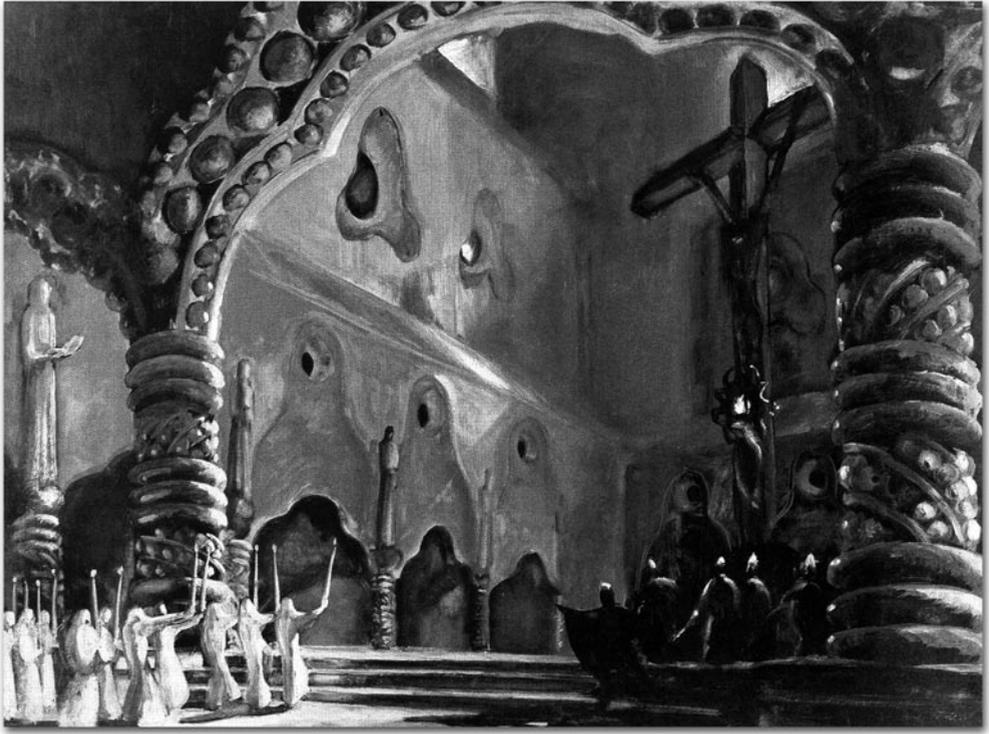
L'argomento che deside[re]rei e che vi propongo si è *El Trovador* dramma spagnolo di Gutiérrez. A me sembra bellissimo; immaginoso, e con situazioni potenti. Io vorrei due donne: la principale la *Gitana* carattere singolare, e di cui ne trarrei il titolo dell'opera: l'altra ne farei una comprimaria.¹⁴

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, 1977]*, 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*

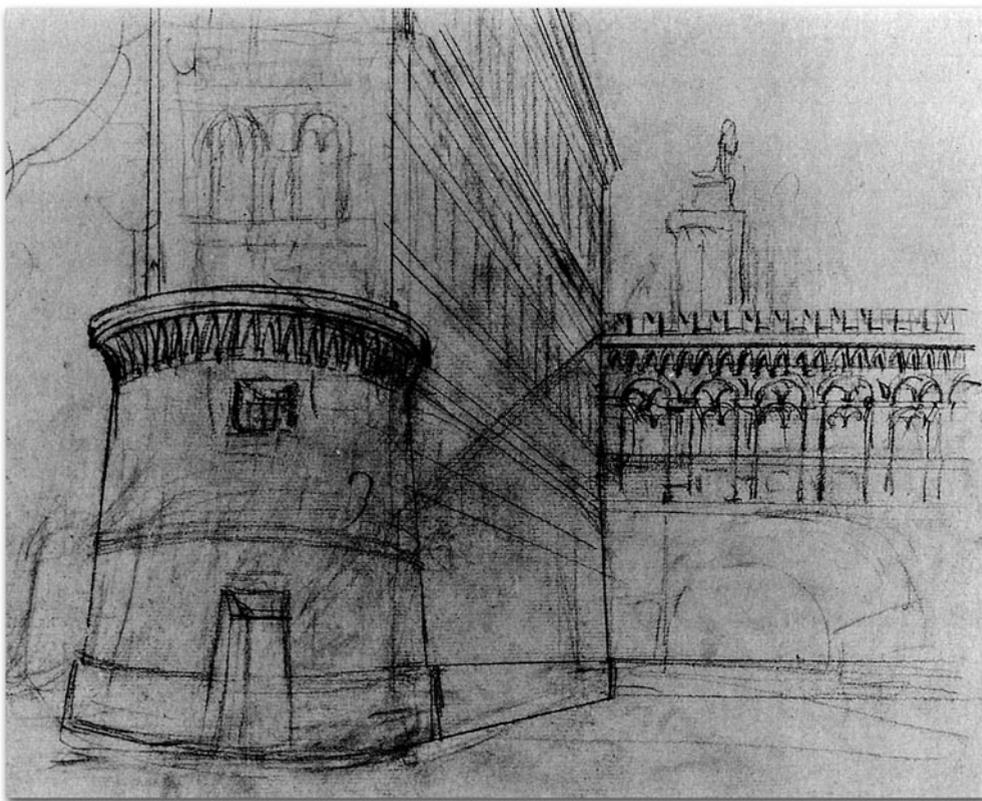
La costellazione dei protagonisti ruota dunque intorno ad Azucena. Ma tutti hanno in comune con essa un altro elemento strettamente intrecciato a questa originale tecnica narrativa: ognuno di loro vive in un'icona rappresentata musicalmente dal suo numero chiuso, che lo rende emblema volutamente tenuto 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?...*
 Quis *La Lingana*
 Man. *Finisci, tua cappa mira...*
 Quis *Oh! Dio!...*
 Man. *Per man di barbari*
 Quis *Accesa è già la pira...*
 Man. *(sostenuto ed* *tranne...)* *O Dio!... mia ombra scillano...*
 Leon. *Nube mi copre il ciglio!...*
 Man. *Tu fumi?...*
 Leon. *E il fuggio!... soffido...*
 Man. *Io son...*
 Leon. *Chi mai?...*
 Man. *Suo figlio!...*
 Leon. *Ah! vidi... il via staccato*
 Quis *Quasi il respir m'invola!...*
 Quis *Madama i notchi... affittati*
 Quis *Quis... va, torna... vola!*
 Quis *Di quella pira l' ^{orrendo} ~~accanto~~ fuoco*
 Quis *Ente le fibre m'arde, avranpo!*
 Quis *Empi, fuggitela, o ch'io tra poco*
 Quis *Ed sangue vostro la beghiro! -*
 Quis *Era già figlio prima d'amarti...*
 Quis *Non può farmmi il tuo martir!...*
 Quis *Madra infelice corro a salvarti,*
 Quis *O tuo almeno corro a morir!...*
 Leon. *Non reggo a colpi tanto furesti!...*
 Quis *Oh! quanto meglio saria morir!*
 Quis *(ritorna con ardore)* *All'armi!... all'armi!... corrono furesti*
 Quis *La pugnat tuo, tuo a morir!...*
 Quis *(Mancique parte furesti Quis da Quis. Degli armati, mentre and*
 Quis *all'intorno fuggir d'armi e di bellis' strumenti.)*
 Salvador Cammarano *fine della Parte Quis*

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.

Nicola Scaldaferrì

Il fascino dell'opera popolare. Incursioni nel mondo del *Trovatore*

A Harry Powers, *in memoriam*

Poche opere sono state in grado, come *Il trovatore*, di conoscere una vastissima diffusione, penetrando in diversi ambiti sociali e culturali, e di proiettare assai a lungo la loro influenza, anche al di fuori del campo strettamente musicale. Basta pensare alle propaggini che si ritrovano nella *Vera storia* di Luciano Berio (1982), agli echi riscontrabili nel mondo poetico del Novecento, in particolare in Eugenio Montale, alla sua rievocazione nella pellicola *Senso* di Luchino Visconti (1954).¹ Per non dire della radicata presenza, nell'immaginario comune, di pagine come la cabaletta di Manrico «Di quella pira», che finiscono per essere identificate come i luoghi operistici per antonomasia. Segno, questo, di una straordinaria popolarità, nonché di una sua assimilazione in un immaginario condiviso che, complici anche i mezzi di diffusione, si estende ben oltre il circuito della fruizione operistica. Lo stesso Verdi sembrava in qualche modo consapevole della capacità di presa di questo suo lavoro e quasi ne presagisce la fortuna, laddove scrive nella celebre lettera del maggio 1862 all'amico Arrivabene: «Quando tu andrai nelle Indie e nell'interno dell'Africa sentirai *Il trovatore*».²

Sulla popolarità delle tre opere centrali della produzione verdiana, e in particolare del *Trovatore*, si è scritto molto e probabilmente si continuerà a scrivere a lungo, intendendo la popolarità non solo come la diffusione presso un pubblico assai vasto, ma anche in riferimento alle componenti strutturali del linguaggio musicale di questo capolavoro. Un linguaggio dal fascino immediato, dai tratti semplici e caratteristici che si vorrebbero tipici delle manifestazioni di una musica tradizionale 'popolare' con cui questa, e altre opere, presenterebbero una particolare sintonia, se non addirittura dei veri e propri rapporti di filiazione: tutti dati che potrebbero anche aiutare a spiegare, almeno in parte, una così grande fortuna.

¹ Cfr. GILBERTO LONARDI, *Il fiore dell'addio. Leonora, Manrico e altri fantasmi del melodramma nella poesia di Montale*, Bologna, il Mulino, 2003, e ROBERTO CALABRETTO, *Luchino Visconti: «Senso», musica di Nino Rota*, in *L'undicesima musa. Nino Rota e i suoi media*, a cura di Veniero Rizzardi, Roma, ERI-RAI, 2001, pp. 75-135.

² Lettera del 2 maggio 1862, in ANNIBALE ALBERTI, *Verdi intimo. Carteggio con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, Verona, Mondadori, 1931, pp. 15-17.



Figurine Liebig con due scene (I.3, II.1) del *Trovatore* (1905). Sul retro della prima: «Il conte di Luna, potente signore spagnolo, ama Leonora ed è preso di furore quando sente il trovatore Manrico, ch'egli spia, fare una serenata che è nel medesimo tempo un segno di chiamata. Il conte e Manrico sono fratelli senza saperlo. L'atto termina con un duello furioso fra essi». Sul retro della seconda: «Manrico si crede il figlio della zingara Azucena. Un giorno il vecchio conte di Luna ha fatto bruciare come strega la madre d'Azucena. Per vendicarsi la zingara rapì uno dei giovani figli del conte per dare il fanciullo parimenti alla morte. Nella forsennata agitazione ella s'innannò e gettò nelle fiamme il suo proprio figlio. Da allora la sua mente si oscurò interamente ed il suo canto risuonò dolorosamente nel campo degli zingari».

Oltre a questi significati dell'aggettivo «popolare»,³ che nella lingua italiana somma accezioni in altre lingue mantenute distinte – pensiamo all'inglese di *popular* e *folk* –, nel caso specifico di Verdi, e di una parte importante della sua produzione, la presenza della tematica risorgimentale conferisce all'aggettivo anche un ulteriore significato, in quanto fa coincidere l'idea di popolo con quella di nazione. Questo seguendo un concetto di matrice squisitamente romantica, che è affiorata talvolta nell'esegesi verdiana, anche a sottolineare presunte singolarità del caso italiano.

Se il significato di «popolare» nell'accezione di vasta diffusione è assai evidente, soprattutto in un caso come quello del *Trovatore*, più cauti invece bisogna essere laddove si faccia riferimento a elementi di tipo strutturale, filiazioni e derivazioni che riguardano, in un senso o in un altro, il rapporto dell'opera con le tradizioni musicali popolari; tanto più se finiscono per riguardare un'identificazione così ampia in cui si vorrebbe coinvolgere, a dirla con Mila, lo spirito di un'intera nazione.⁴

Già Roberto Leydi, passando in rassegna vari aneddoti nel suo saggio dedicato alla diffusione e volgarizzazione dell'opera italiana – dal grido del venditore di piatti parmigiano che avrebbe trovato la sua nicchia nell'*Aida*, alle voci lombarde transitate in opere di Verdi e Donizetti – metteva in guardia contro semplicistiche ipotesi di derivazione, che alla prova dei fatti risultano difficilmente sostenibili e anche poco realistiche.⁵ Un caso realmente documentato di interesse di Verdi per le pratiche musicali popolari da impiegare in una composizione sembra essere la richiesta di trascrizioni di musiche autenticamente siciliane – una «*Siciliana vera*» da includere nei *Vespri* – rivelatesi poi di scarso interesse e arrivate comunque fuori tempo massimo per poter essere utilizzate.⁶ Ma se anche fossero arrivate in tempo e si fossero rivelate utili, la circolazione di certi materiali musicali rientrerebbe comunque in dinamiche usuali della prassi compositiva; non sarebbero tipiche dell'opera 'popolare' italiana più di quanto non lo siano per certe pagine di Brahms.

Vanno tuttavia fatte alcune precisazioni sul concetto di 'popolare', in merito soprattutto alla realtà musicale nostrana, spesso assunta acriticamente come termine di confronto, attribuendole dei significati ricavati più dal senso comune che non dalla realtà dei fatti. Bisogna innanzitutto precisare che in Italia non esiste una musica tradizionale popolare (con tutta l'ambiguità che questo termine denota) di valore e diffusione nazionale. Al contrario, a cominciare dalle ricerche ottocentesche di Costantino Nigra fino alle più recenti indagini etnomusicologiche, passando per i lavori di Alberto Favara, Alan Lomax, Diego Carpitella, Roberto Leydi, ne viene fuori un quadro estremamente vario

³ Cfr. MAURIZIO AGAMENNONE, *Le opere e i giorni... e i nomi*, in *Popular music e musica popolare. Riflessioni ed esperienze a confronto*, a cura di Alessandro Rigolli e Nicola Scaldaferrì, Parma-Venezia, Casa della Musica-Marsilio, 2010, pp. 11-29.

⁴ Cfr. MASSIMO MILA, *I costumi della «Traviata»*, Pordenone, Edizioni Studio Tesi, 1984, p. 290.

⁵ Cfr. ROBERTO LEYDI, *Diffusione e volgarizzazione*, in *Storia dell'opera italiana*, 3 voll., a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, VI *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, pp. 301-392: 313-320.

⁶ Cfr. MARCELLO CONATI, *Ballabili nei «Vespri». Con alcune osservazioni su Verdi e la musica popolare*, «Studi Verdiani», 1, 1982, pp. 21-46: 41.

che se da un lato sfugge ad ogni tentativo di visione unitaria, dall'altro proprio nella sua straordinaria ricchezza denota la cifra più caratteristica delle tradizioni musicali italiane.⁷ La musica popolare italiana (intendendola principalmente nella sua accezione classica di pratiche musicali delle classi subalterne) è una realtà fortemente eterogenea, frutto d'incontri e contaminazioni, come risultato di complesse vicende storiche che hanno interessato la penisola, giunta relativamente tardi all'unità nazionale; la sua coerente forza comunicativa è costituita da specificità di tipo espressivo, difficilmente relazionabili, nei suoi tratti più autentici, al linguaggio operistico. Proprio su questo punto vale la pena richiamare la polemica, ospitata nel 1955-1956 da Italo Calvino sul *Notiziario Einaudi*, che oppone Diego Carpitella e Massimo Mila, in occasione della pubblicazione in italiano degli scritti sulla musica popolare di Béla Bartók. In sintesi, Mila sosteneva la dipendenza della cultura musicale popolare italiana dall'influenza del melodramma e della musica chiesastica; questo in linea con una presunta e non meglio specificata 'popolarità' di manifestazioni musicali di origine e diffusione colta, *in primis* il melodramma ottocentesco. Carpitella rispondeva facendo riferimento alla massa di documenti sonori che si andavano accumulando proprio grazie al lavoro di ricerca sul campo, e che invece rivelavano un quadro musicale popolare dai tratti peculiari e originali, le cui espressioni, anche laddove vi fossero elementi di contaminazione, non potevano certamente essere considerate come cascami della musica colta.⁸

In secondo luogo, va anche tenuto presente che la musica tradizionale delle fasce folcloriche, affidata di norma ai meccanismi di elaborazione e trasmissione dell'oralità, è tutt'altro che semplice, immediata e di facile presa, soprattutto se la si mette in relazione con il mondo della musica composta con l'ausilio della scrittura.⁹ A meno che non la si sottoponga a una forte stilizzazione e rielaborazione (cosa che succedeva di prassi nell'ambito del circuito salottiero borghese), che però equivale a farle perdere i suoi tratti più caratteristici.

Gli elementi più importanti e significativi dei linguaggi popolari tradizionali infatti sono assai spesso quelli che non si possono trasferire su pentagramma: emissioni vocali, impasti polifonici, specificità timbriche, intonazione naturale e microintervalli. Tant'è che quando i compositori si sono rivolti alle forme popolari autentiche, lo hanno fatto proprio per utilizzarne gli elementi più spinti e lontani rispetto alle forme di musica più convenzionale. Senza scomodare le trascrizioni di Bartók, esemplari nel far cogliere, anche sulla carta, la sofisticatezza e i tratti di alterità talvolta assai profondi insiti anche nelle 'semplici' melodie contadine, è sufficiente qualche incursione nelle più vicine terre verdiane.

A Monchio delle Corti, in provincia di Parma, un esegeta verdiano nonché etnomusicologo come Marcello Conati documentava nel 1975 le ultime propaggini di una tra-

⁷ Cfr. *Guida alla musica popolare in Italia*, 2 voll., a cura di Roberto Leydi, Lucca, LIM, 1995-2001.

⁸ Cfr. ROBERTO LEYDI, *L'altra musica*, Firenze, Giunti Ricordi, 1991, pp. 112-115.

⁹ Cfr. NICOLA SCALDAFERRI, *Perché scrivere le musiche non scritte? Tracce per un'antropologia della scrittura musicale*, in *Enciclopedia della musica*, 5 voll., diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, v. *L'unità della musica*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 499-536.

dizione polifonica paraliturgica popolare. Pur se in apparenza sembrerebbe essere strutturato su cardini affini a quelli del linguaggio musicale ottocentesco per la presenza di terze parallele e di altri elementi simili, lo stesso Conati non ha mai pensato di metterlo in relazione con i cori verdiani o la tradizione colta chiesastica. Al contrario, a commento della pubblicazione su disco, ne sottolinea la profonda estraneità ai meccanismi della musica colta proprio sulla base delle specifiche modalità esecutive:

A parte l'obiettiva difficoltà di trascrivere con la minore inesattezza possibile canti liturgici che per la loro stessa natura si rifiutano di venir rappresentati su quel 'letto di Procuste' che è il pentagramma, vi è la reale impossibilità di rendere in maniera grafica attendibile l'elemento essenziale di questi documenti, e cioè il modo di esecuzione. Modo di esecuzione assai complesso nella sua apparente semplicità...¹⁰

Un possibile contatto di Verdi con la musica popolare delle sue terre d'origine, ipotizzato da Conati, avrebbe potuto riguardare le danze tipiche dell'area appenninica, di cui si potrebbe forse anche cogliere qualche eco nella produzione operistica:

in gioventù o per lo meno nell'infanzia aveva avuto modo di accostarsi direttamente alle espressioni autentiche della musica popolare – come non ricollegare, ad esempio, il Perigordino del *Rigoletto* a quella danza popolare detta *Bigurdén* che ancora sopravvive nella memoria di alcuni abitanti dell'Appennino parmigiano?¹¹

Le ricerche degli ultimi anni sui balli popolari dell'Appennino hanno prodotto significativi risultati; se pensassimo però di trovare un riscontro del carattere frizzante e coinvolgente della festa del duca di Mantova potremmo restare delusi.

Nell'area appenninica delle cosiddette quattro province (Piacenza, Pavia, Genova e Alessandria) risulta assai radicata ancora oggi la tradizione di monferrine, alessandrine e perigordini, suonati dal piffero, lo strumento popolare ad ancia doppia che dominava incontrastato il mondo della musica da ballo prima dell'avvento del ballo liscio. Al di là della tradizione di balli oggi attiva, assai significativo è risultato il recente ritrovamento delle registrazioni, effettuate negli anni Cinquanta del secolo scorso, dei balli eseguiti da uno dei più importanti suonatori: Giacomo Sala detto *Jacmon*, di Cegni, classe 1873, dunque testimone diretto della prassi dei balli popolari appenninici in uso quando Verdi era ancora vivente.¹² Le musiche suonate da *Jacmon*, con le quali gli odierni balli di Cegni hanno forte continuità, sono tutt'altro che semplici e immediate. Sono danze assai ruvide, rese aggressive dalla sonorità stridula dell'ancia doppia; pur nella regolarità della pulsazione ritmica e nell'uso basilare di pochi accordi di accompagnamento, presentano un impianto fraseologico in contrasto con il ritmo armonico, con improvvisi scatti modaleggianti. A un orecchio non abituato, risulta perfino difficile immaginare che su queste musiche sia possibile ballare.

¹⁰ MARCELLO CONATI, *Canti popolari della Val d'Enza e della Val Cedra*, citato in *Canti liturgici di tradizione orale*, a cura di Piero Arcangeli, Roberto Leydi, Renato Morelli, Pietro Sassu, Udine, Nota, 2011 (CD-BOOK), p. 94.

¹¹ CONATI, *Ballabili nei «Vespri»* cit., p. 22.

¹² Giacomo «*Jacmon*» Sala. *Suoni e voci delle quattro province*, Udine, Nota, 2004 (CD-BOOK).



Caricature di Marcelin (Émile Planat; 1825-1887) pubblicate da «L'Illustration», 12 gennaio 1856, in occasione della ripresa del *Trovatore* al Théâtre Italien di Parigi. I personaggi raffigurati sono Manrico (Mario) e Leonora (Erminia Frezzolini). Il grande Mario (Giovanni Matteo de Candia; 1810-1883) fu il primo Ernesto (*Don Pasquale*).

Qualunque siano le ragioni della grande diffusione di alcune opere verdiane, il concetto stesso di 'popolare', pur con l'ampiezza, e talvolta ambiguità semantica che lo caratterizza, va maneggiato con cautela, soprattutto laddove lo si pone in relazione con l'idea di semplicità e immediatezza.

La facile presa di certe opere, *Il trovatore* in testa, va forse ricercata *in primis* nei particolari costruttivi, alcuni dei quali segnalati già da un esegeta ben introdotto – in quanto compositore – come Dallapiccola:¹³ le aperture melodiche abilmente calcolate, l'equilibrio di elementi fraseologici brevi (che caratterizzano il linguaggio di Azucena) e lunghi (come quelli che caratterizzano Leonora); il dosaggio delle ripetizioni in rapporto agli elementi di variazione, che stimolano continuamente l'ascoltatore e gli suggeriscono una percezione del tempo e della durata musicale dinamica, spinta costantemente in avanti, come intuito già da Basevi;¹⁴ questo porta l'ascoltatore ad una fruizione che oggi potremmo definire di tipo *projective*, prendendo a prestito l'efficace concetto elaborato da Hasty nelle analisi temporali dei decorsi ritmici.¹⁵ Insomma, la

¹³ Cfr. LUIGI DALLAPICCOLA, *Parole e musica nel melodramma (1961-1969)*, in Id., *Appunti, incontri, meditazioni*, Milano, Suvini Zerboni, 1970, pp. 5-28.

¹⁴ Cfr. ABRAMO BASEVI, *Introduzione ad un nuovo sistema d'armonia*, Firenze, Tofani, 1862, pp. 3-17.

¹⁵ CHRISTOPHER HASTY, *Meter as Rhythm*, New York-Oxford, Oxford University Press, 1997.

presa e la 'naturalzza' di un linguaggio musicale come quello che troviamo nel *Trovatore*, più che con la mutuazione di elementi verosimilmente semplici, è spiegabile con uno studio e un dosaggio assai accorto dei dettagli morfologici, elaborati nel corso di una gestazione notoriamente assai lunga. Così come la percezione immediata dell'eleganza dei movimenti che si ha di uno spettacolo di danza classica che, lungi dall'essere immediati e spontanei, sono risultati assai sofisticati raggiunti con grande esercizio, lungo studio e consolidata abilità. E naturalmente, al di là degli aspetti morfologici, come sottolinea Gallarati, elementi decisivi vengono anche dalla sintassi, «dall'osservazione delle relazioni che collegano i fatti musicali concreti con le fortissime motivazioni drammatiche da cui discendono».¹⁶

Importante poi è tutto quanto il mondo dei suoni è capace di evocare e suscitare. Certamente se in Montale ritroviamo frammenti dei versi di Cammarano, questo accade grazie alla musica di Verdi che ha loro precedentemente conferito un *sapore*, trasformandoli, direbbe Daumal, in «emozioni oggettive».¹⁷ Tuttavia in un'opera cupa e labirintica come *Il trovatore*, dove forse più che in ogni altra si rischia di camminare «sul ciglio d'un abisso di ridicolo» a dirla con Barilli,¹⁸ ogni componente è di importanza cruciale nella percezione anche dei singoli elementi, sia per quanto riguarda il momento della fruizione che nell'immaginario che da essa scaturisce.

L'intricata e crudele vicenda – con tutti i sottintesi e i non detti, che lasciano aperte varie interpretazioni – presenta tematiche predilette della poetica verdiana, come le passioni forti, il triangolo amoroso, le complesse relazioni tra genitori e figli. Tuttavia la spinta propulsiva viene da quanto non si vede in scena, narrato come antefatto o evocato dai presenti: una zingara è messa al rogo, sua figlia Azucena nell'intento di vendicarla rapisce il figlio del suo carnefice, ma involontariamente finisce per bruciare il proprio figlioletto; alleverà come proprio il figlio del carnefice, per lasciarlo infine morire per mano dell'inconsapevole fratello rivale in amore; alla fine la vecchia zingara risulta vendicata.

Tutto questo in una Spagna dai tratti fortemente evocativi. La Spagna è una cornice di ambientazione assai cara alla fantasia degli operisti. Vi ricorre più volte Verdi (per *Ernani*, *La forza del destino*, *Don Carlos*), ma vi si svolgono anche le vicende di *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Fidelio*, *Il barbiere di Siviglia*, e naturalmente di *Carmen*, per non citare che alcuni casi notevoli. La cornice spagnola, richiamando stereotipi e stimolando una sorta di orientalismo *ante litteram*, contribuisce alla creazione di forme potenti di alterità, nelle sue accezioni più pittoresche come in quelle più gravi e so-

¹⁶ Cfr. PAOLO GALLARATI, *Il melodramma ri-creato: Verdi e la 'trilogia popolare'*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco DeGrada*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala, Claudio Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 171-185: 184.

¹⁷ RENÉ DAUMAL, *La conoscenza di sé. Scritti e lettere 1939-1941*, a cura di Claudio Rugafori, Milano, Adelphi, 1972, 1996⁴, p. 58.

¹⁸ BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma*, Carabba, Lanciano, 1930, nuova ed. a cura di Luisa Viola, Torino, Einaudi, 1985, p. 89.

stanziali.¹⁹ Essa è sicuramente capace di esercitare una considerevole forza evocativa, di particolare efficacia soprattutto per la penisola italiana, in cui la presenza spagnola storicamente ha sempre costituito un dato non solo immaginario ma anche tangibile, le cui multiformi manifestazioni potevano oscillare dalle vicende di don Rodrigo a quelle del regno partenopeo. Con la Spagna si attinge a un denso immaginario in cui possono trovare spazio guerre e lotte dinastiche, le facciate plateresche di Salamanca e gli Auto da fé, i bastioni di Siviglia e la conquista del nuovo mondo al di là dell'oceano. E naturalmente gli zingari, giunti in Andalusia agli inizi del Quattrocento.²⁰

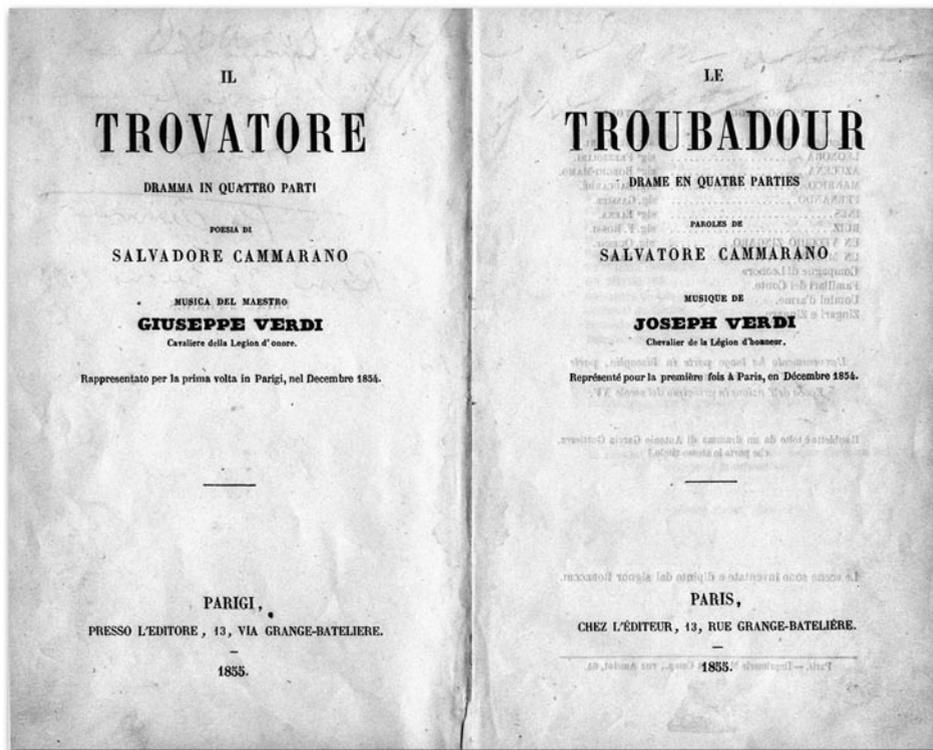
La componente zingara riveste un ruolo chiave decisivo in tutta l'opera; come è noto, fu Verdi a scegliere e proporre con tenacia a Cammarano l'intricato soggetto, *El trovador*, portato in scena pochi anni prima nei teatri spagnoli con grande successo da un autore poco più che ventenne, Antonio García Gutiérrez. Il titolo inizialmente pensato per l'opera era quello della nomade Azucena – nome spagnolo che indica il giglio – la quale avrebbe dovuto ricoprire il ruolo chiave, in parte poi mitigato dalla sempre maggiore importanza assunta nel corso della genesi dell'opera dall'altra grande parte femminile, quella di Leonora. La presenza degli zingari si inserisce a pieno titolo e con coerenza nell'immaginario evocato dalla cornice di ambientazione, contribuendo considerevolmente a creare la famosa tinta dell'opera, il suo colore 'vermiglio', di cui una pagina come la celeberrima cabaletta «Di quella pira» costituisce forse più un'emanazione che non una causa.

Nella scelta del soggetto così come nelle scelte compositive, Verdi lavorò più sul piano della creatività e della fantasia, della dimensione psicologica e delle allusioni evocative, che non su quello prosaicamente descrittivo; questo anche in rapporto a concreti riferimenti musicali che non sarebbero certo mancati nel caso del *Trovatore*: basta considerare il binomio zingari-musica, assai solido e documentato a cominciare dalla loro attivissima presenza musicale nell'Est d'Europa, fino al loro arrivo nella penisola iberica, da cui sarebbero nate le forme del *cante jondo* e del *flamenco*. È soprattutto nel corso dell'Ottocento che si viene elaborando nell'immaginario occidentale il collegamento tra gli zingari e la tradizione musicale che ancora oggi in parte resiste – talvolta con tutti gli equivoci del caso – grazie anche a significative e celebri composizioni che a vario titolo hanno interpretato e ricreato questo legame, di autori che vanno da Bizet a Sarasate a Liszt.

Invece c'è davvero ben poco, nella musica del *Trovatore*, che possa a rigore definirsi in qualche modo zingaresco, ad eccezione di qualche madrigalismo nella parte di Azucena, e incudini e triangoli che scandiscono il coro d'apertura della parte seconda

¹⁹ Cfr. FRANCISCO CALVO SERRALER, *La imagen romántica de España. Arte y arquitectura del siglo XIX*, Madrid, Alianza editorial, 1995; EDWARD SAID, *Orientalismo* [*Orientalism*, 1978], Torino, Bollati Boringhieri, 1991; *Western Music and Its Others. Difference, Representation, and Appropriation in Music*, a cura di Georgina Born e David Hesmondhalgh, Berkeley (*et alii*), University of California Press, 2000.

²⁰ Cfr. ALAIN WEBER, *Il viaggio musicale del Gitani: dall'India all'Andalusia*, Milano, Ricordi, 2008. IRÉN KERTESZ WILKINSON, *Il nomadismo e la musica: il caso degli zingari*, in *Enciclopedia della musica* cit., III *Musica e culture*, Torino, Einaudi, 2003, pp. 732-757.



Frontespizi italiano e francese del libretto per la prima parigina del *Trovatore* (Théâtre Italien, 23 dicembre 1854; in italiano). Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Traduzione francese in prosa. Scene di Robecchi. Cantavano: Graziani (il conte di Luna), Frezzolini (Leonora), Borghi Mamo (Azucena), Baucardè (Manrico), Gassier (Ferrando), F. Rossi (Ruiz), Quesne (un vecchio zingaro), Badi (un messo). Francesco Graziani (1828-1901) fu per Verdi il primo Don Carlo (*La forza del destino*); Erminia Frezzolini (1818-1884) fu la prima Giselda e la prima Giovanna d'Arco; Adelaide Borghi Mamo (1829-1901) partecipò alle prime di *Espiazione* (Nella) e *Rienzi* (Giulia Raselli) di Achille Peri, e dell'*Alchimista* (Romilia) di Lauro Rossi.

dell'opera. A dire il vero esiste una forma della tradizione del *cante jondo* che potrebbe avere delle affinità con questo momento: quella delle *matinetas*, i cosiddetti canti delle fucine. Ma l'abbinamento fatto da Verdi potrebbe essere soprattutto di natura simbolica, giocato più sul piano dell'immaginario che non della reale pratica musicale. Gli zingari svolgono per tradizione i lavori artigianali di ambulanti che si addicono a comunità senza un radicamento territoriale, e tra questi un ruolo importante è ricoperto dalla lavorazione dei metalli, ad ogni livello: stagnini, fabbri, e finanche costruttori di scacciapensieri – in molte aree chiamato proprio «tromma de li zingari».²¹ La presenza di incudini con funzione di scansione ritmica conferisce tuttavia solo un tono generale di colore, e non funziona certo come facile richiamo esotico – un elemento su

²¹ Cfr. FEBO GUIZZI, *Gli strumenti della musica popolare in Italia*, Lucca, LIM, 2002, pp. 45-49.

cui peraltro Verdi non indugia mai, mantenendo in questo una sua straordinaria coerenza di registro musicale. La sostanziale assenza di musica zingara – o di elementi percepibili come tali – in un'opera concepita attorno alla figura di una zingara balza ancor di più in evidenza se si considera che qualche accenno 'zingaresco' sembra invece esserci in quello che resta delle musiche di scena del *Trovador* di García Gutiérrez: nelle pagine manoscritte conservate nel Museo Municipal de Madrid, vi sono due versioni differenti della *Canción de la Jitana*, per soprano e pianoforte, e due *Canciones del Trovador*, per voce di basso e strumento a corda non specificato;²² in particolare, nella seconda versione della canzone della zingara, *Bramando está el pueblo*, balza all'evidenza l'ambiguità del modo e la presenza del secondo grado abbassato, elementi che funzionano come marcatori di alterità (arcaica o esotica), secondo procedimenti fin troppo scoperti per essere accolti negli elaborati procedimenti compositivi verdiani.

Certo, non mancano nella parte di Azucena elementi cromatici e seconde abbassate. I primi tuttavia sono presenti in procedimenti armonici che di fatto ne annullano la valenza cromatica («Cessa il fatal delirio... / l'orrida scena fugge...») oppure come note di volta che fioriscono la struttura scalare («Stride la *vampa!*», «*la folla indomita*»), tanto che, a ben guardare, risulta essere ben più cromatica Leonora che canta «dolci s'udiro e flebili». Il secondo grado abbassato lo troviamo nel picco melodico seguito da discesa e armonizzato con sesta napoletana regolarmente risolta, raggiunto da Azucena in «la tetra fiamma»,²³

ESEMPIO 1 – II.1, n. 4, bb. 131-135

Azucena

la te - tra fiam - ma che s'al - za che

Cl VI I VI II, Vle Fag Vlc, Cb

²² Cfr. ANTONIO GARCIA GUTIÉRREZ, *El Trovador*, edición estudio y notas dirigidos por Jean-Louis Picoche, Madrid, Alhambra, 1979, pp. 325-339.

²³ 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.

e ovviamente nell'esclamazione isolata che segna il culmine del suo dramma di madre: «mio figlio avea bruciato!... Ah», con un'altra sesta napoletana marcata dai *tremoli* degli archi a tutta forza:

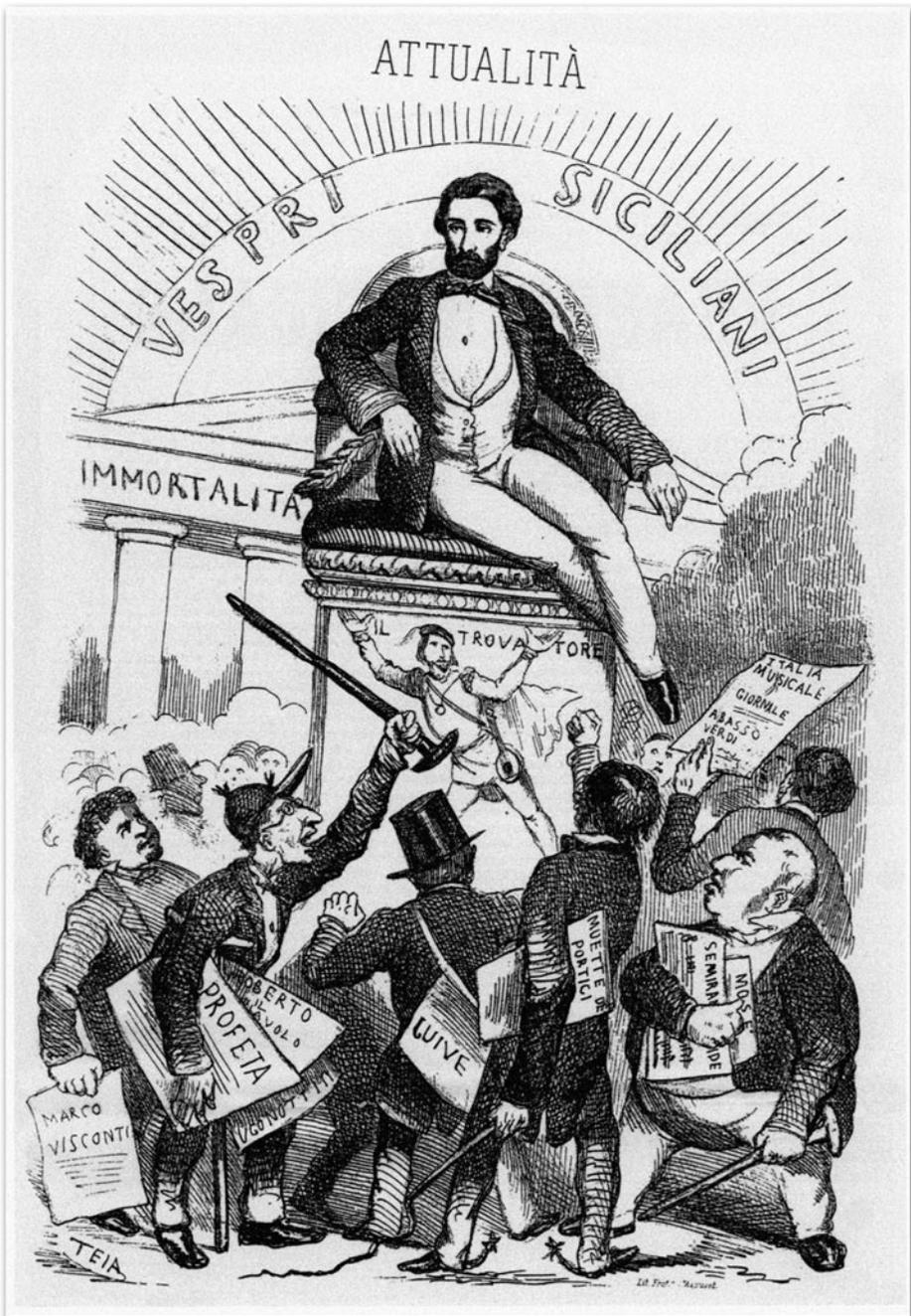
ESEMPIO 2 – n. 5, bb. 132-135

The musical score shows three vocal parts and two piano parts. The vocal parts are for Azucena (soprano), Manrico (tenor), and Azucena (soprano). The piano parts are for Violins (VI) and Violas (Vle, Vlc). The music is in 2/4 time and B-flat major. The lyrics are: "mio figlio avea bruciato! Qual orror! Ah!". The score includes dynamic markings like "ff" and "Tutti", and articulation like "tr" (trills).

Se di zingarismi si tratta, certamente sono assai ben metabolizzati all'interno delle convenzioni del linguaggio melodrammatico, nel cui uso Verdi resta maestro ineguagliabile.

Una percezione personale di come la vicenda messa in scena da Verdi nel *Trovatore*, con le sue situazioni oscure e indicibili, sia in grado di muovere reazioni empatiche, profonde e istintive, l'ho vissuta pochi anni fa, in occasione di un'esperienza di ricerca sul campo. Stavo documentando la processione notturna del Giovedì Santo di Barile, un paesino lucano dove si svolge uno dei più intensi e partecipati riti devozionali dell'Italia meridionale, testimonianza delle pratiche penitenziali di derivazione spagnola ancora oggi assai radicate soprattutto nel sud e nelle isole. Una statua della Madonna, vestita a lutto e col cuore trafitto, veniva portata in processione dalle donne per le strade buie del paese, illuminate solo da fiaccole. L'Addolorata faceva il giro di tutte le chiese alla ricerca del figlio condannato a morte. La processione era annunciata da squilli di corno che invitavano gli uomini a spegnere le luci delle case e ad allontanarsi. La voce affaticata di Chiarina Paternoster, l'anziana del paese, amplificata da un megafono, cantava la disperazione della Madonna, e a tratti le facevano eco le voci all'unisono di tutte le altre donne. Il testo era in un misto di italiano e dialetto che in parte si capiva e in parte si poteva intuire.

Cercando di seguire la narrazione, mi parve a un certo punto di trovarmi proiettato all'interno della realtà del *Trovatore* – forse già inconsciamente preparato da buio, squilli, fiaccole e drammaticità dell'evento – e che si stesse aprendo uno squarcio sulle ragioni profonde del dramma di Azucena. La voce di Chiarina, resa ancor più rauca dal megafono, stava cantando dell'incontro tra la Madonna, il figlio condannato, e gli zingari che forgiavano i chiodi per crocifiggerlo:



La tavola, disegnata da Casimiro Teja (1830-1897) e pubblicata nella rivista «Il trovatore», 22 agosto 1855, raffigura Verdi che, assiso sul *Trovatore*, guarda le dispute seguite alla prima rappresentazione delle *Vêpres siciliennes* (Parigi, Opéra, 13 giugno 1855).

O mamma mamma mia
 e già che sei venuto
 e va da quillu mastər che faç li chiuvo
 e li tre chiuvi del tuo figlio
 falli fa' curt e suttilo
 che hanna trapassà carna gəndilo
 e mo' rəsponnə la zzengra maldetta
 facitəl in quadr e šquadər
 che hanna trapassà carna di ladrə
 e tu zzingra maldetta
 taverna per taverna puoi camminare
 taverna per taverna puoi camminare
 nemmeno un tozzo di pane ti possono dare
 e mo' rəsponnə lu vecchiə ragiatə
 facitəli lung e grussə
 che hanna trapassà carn e ussə
 e tu vecchiə ragiatə
 paese per paese puoi camminare
 paese per paese puoi camminare
 nemmeno un tozzo di pane ti possono dare.²⁴

Ovviamente nelle Scritture non c'è traccia di zingari, che all'epoca dei fatti forse non si erano neanche mossi dalla valle dell'Indo. Eppure, nel cuore delle celebrazioni della maggior festa cristiana, in una notte dell'aprile del 2004, 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 squadrati per spaccare carne e ossa a Cristo. Il tutto – narrato, in fondo, col tono naturale con cui, quasi *en passant*, in soli due versi Ferrando ci informa della sorte toccata all'«abietta zingara» («La fattucchiera perseguitata / fu presa, e al rogo fu condannata») – suscita il giusto sdegno della Madre di Dio, che lancia sugli zingari il suo anatema: maledetti e rabbiosi, vagheranno senza quiete per luoghi infimi.

Tuttavia, nello strazio della peggior sofferenza patibile da una madre, rievocata dal canto di Chiarina, forse alla zingara non viene inflitta solo la pena di mendicare in eter-

²⁴ «O mamma mamma mia / giacché sei venuta / va' da quel mastro che fa i chiodi // e i tre chiodi per tuo figlio / falli fare corti e sottili / perché devono trapassare carne delicata // e ora risponde la zingara maledetta / fateli larghi e squadrati / perché devono trapassare carne di ladro // e tu zingara maledetta / taverna per taverna puoi camminare / taverna per taverna puoi camminare / nemmeno un tozzo di pane ti daranno // e ora risponde il vecchio rabbioso / fateli lunghi e grossi / perché devono trapassare carne e ossa // e tu vecchio rabbioso / paese per paese dovrai camminare // paese per paese dovrai camminare / nemmeno un tozzo di pane ti daranno», in NICOLA SCALDAFERRI e STEFANO VAJA, *Nel paese dei cupa cupa*, Roma, Squilibri, 2006, pp. 226-227 (con CD allegato; la registrazione di questo canto è la traccia n. 4).



L'Addolorata portata in processione dalle donne. S. Arcangelo (Potenza), aprile 2004. Foto di Stefano Vaja.

no per bordelli e taverne. Nell'epiteto dell'abiezione potrebbero celarsi conseguenze inimmaginabili, e indicibili, da parte di una madre; pensieri che possono a malapena balenare, come orride scene, nelle pieghe insondabili del non detto – e del mai scritto – ma che comunque agiscono, in modo pervasivo, nel profondo individuale e collettivo, fino a dirompere in crudeli catastrofi.

Il giorno dopo a Barile, nella grande processione diurna del Venerdì Santo, tra fedeli incappucciati, penitenti scalzi, centurioni a cavallo e figuranti in costumi storici, in una sorta di rovesciamento di ruoli che ne accentua le tinte melodrammatiche, la zingara c'è per davvero. Anzi, è la figura più importante in una rievocazione storica in cui non avrebbe ragione di essere presente. Invece appare, insieme a una bambina, scortata dai carabinieri, sfavillante dei riflessi di collane e monili d'oro appesi al collo, appartenenti a tutte le donne del paese che la notte precedente la evocavano alla luce vermiglia delle fiaccole, senza che sia chiaro se si tratta di una ladra che ha rubato tutto a tutti, o della regina a cui viene offerta tutta la ricchezza del paese.

Lungi dal proporre presunte letture in chiave analitico-etnografica, con implicazioni dalla coloritura simbolico-razziale con qualche venatura religiosa, non si può tuttavia non rilevare come immaginari e stereotipi abbiano la loro importanza nel creare i significati culturali, anche quelli relativi alla creazione e alla fruizione di prodotti del genio artistico. Questo soprattutto laddove si toccano convinzioni che agiscono nel

profondo di dinamiche rituali e simboliche, o dove entrano in gioco, in maniera più o meno consapevole, elementi di alterità – spesso ricettacolo di componenti negative – il cui ruolo oppositivo serve a definire ancor meglio la dimensione del proprio sé. L'alterità degli zingari, e soprattutto la loro componente nomade, dai tempi delle loro emigrazioni, in forme più o meno immaginarie, costituisce 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.

Nel caso del *Trovatore*, nei tratti indicibili della sua vicenda e dei suoi sottintesi, che probabilmente avevano affascinato – o fascinato – in primo luogo lo stesso Verdi, ci si trova di fronte a una mistura inestricabile di umori profondi, sensazioni viscerali e componenti immaginarie che mai come in questo caso, trasferita dal gran teatro del mondo alla sua rappresentazione, si muove su un crinale assai viscido, rischiando continuamente di scivolare tra il visionario che sfocia nel profetico e l'assurdo che scade nel ridicolo.

Forse proprio l'eccezionale equilibrio raggiunto tra le varie componenti dell'opera, sempre sul filo di questo rischio, le consente di essere così empaticamente comunicativa. A condizione di immergersi in essa e lasciarsi trascinare completamente dalle sue accattivanti melodie e dai suoi ritmi vigorosi, cogliendone i carichi sapori e i densi retrogusti.

A dirla con le parole di Bernard Shaw:

Di fatto *Il trovatore* è un *unicum* tra le opere del suo compositore e perfino del suo stesso paese. Possiede forza tragica, intensa malinconia, impetuoso vigore, e un dolce e triste *pathos* che non perde mai la sua nobiltà. Possiede rapidità d'azione, atmosfera e sentimenti perfettamente omogenei. Totalmente scevro di interessi intellettuali: fa esclusivo appello agli istinti come ai sensi. Se vi permettesse di pensare un attimo solo, si sgretolerebbe nell'assurdità come il giardino di Klingsor.²⁵

Per fortuna, il cammino lungo questo periglioso crinale è sostenuto dalla forza del genio.

(Valladolid-S. Costantino-Milano-Varese, ottobre-novembre 2011)

²⁵ Cit. in JULIAN BUDDEN, «*Il trovatore*»: un'opera diversa dalle altre, in «*Il trovatore*» di Giuseppe Verdi, Milano, Teatro alla Scala, Stagione 2000-2001, pp. 53-69: 55-56.



La Zingara del Venerdì Santo. Barile (Potenza), aprile 2004. Foto di Stefano Vaja.

IL TROVATORE

Libretto di Salvatore Cammarano

Edizione a cura di Emanuele Bonomi,
con guida musicale all'opera



Michele Cammarano (1835-1920), *Salvatore Cammarano*. Litografia acquerellata (con dedica di Laura Cammarano a Verdi). Sant'Agata (Villa Verdi). Cammarano (1801-1852) scrisse per Verdi *Alzira*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Il Trovatore* (completato da Bardare); per Donizetti *Belisario*, *L'assedio di Calais*, *Pia de' Tolomei*, *Roberto Devereux*, *Lucia di Lammermoor*, *Maria de Rudenz*, *Poliuto*, *Maria di Rohan* (rifacimento del *Conte di Chalais*, scritto per Lillo). Tra gli altri libretti: *Ines de Castro* per Persiani (più volte rimusicato); *Il reggente* (stesso argomento del verdiano *Un ballo in maschera*) e *La vestale* per Mercadante, *Saffo* per Pacini. Dal 1833 fu poeta e concertatore dei Reali Teatri di Napoli con mansioni analoghe a quelle di Piave per il Teatro La Fenice, vale a dire direttore della messa in scena (una specie di regista di allora).

Il trovatore, libretto e guida all'opera

a cura di Emanuele Bonomi

Rappresentato per la prima volta il 19 gennaio 1853 al Teatro Apollo di Roma, *Il trovatore* riscosse un successo trionfale affermandosi rapidamente come nessun'altra opera precedente di Verdi nel favore popolare. Improntato secondo una perfetta simmetria drammaturgica intorno al numero quattro – tante sono le parti del dramma, ognuna divisa a sua volta in due quadri, e tanti i personaggi principali –, il libretto fu tratto dal dramma *El trovador* di Antonio García Gutiérrez, esponente di spicco del romanticismo spagnolo, e fu lo stesso Verdi a scegliere il soggetto, commissionando all'amico Salvatore Cammarano la riduzione librettistica. Alla morte improvvisa nel 1852 del poeta napoletano, il libretto era appena ultimato, anche se il compositore, desideroso di alcune piccole modifiche, ricorse alla penna di Leone Emanuele Bardare per gli ultimi ritocchi. Seguendo le precise direttive di Verdi, quest'ultimo mutò lo schema metrico dell'aria di sortita di Azucena (da settenari a quinari doppi) e aggiunse due nuovi cantabili – il primo per il conte di Luna, «Il balen del suo sorriso» (II.3), il secondo per Leonora, «D'amor sull'ali rosee» (IV.1). Per finire, il musicista intervenne di persona accorciando i versi finali.

Il testo adottato per questa edizione è il libretto della *première* dell'opera,¹ ritoccato in alcuni suoi punti per evidenziare le formazioni strofiche e le forme letterarie 'chiuse' presenti all'interno dell'opera (canzoni, cori, arie, brani d'insieme). Parole e versi non intonati sono stati riportati in grassetto e color grigio nel testo e si è provveduto a correggere tacitamente i refusi più evidenti. Degli interventi relativi alla sistemazione dei segni interpunzione (assai frequente lo scambio tra il punto esclamativo e interrogativo o la confusione tra i due punti e il punto e virgola) non si dà conto, mentre le discrepanze significative tra libretto e partitura d'orchestra (ivi comprese le didascalie) sono state indicate con numeri romani posti in apice; per le note relative alla guida musicale, invece, si è seguita la numerazione araba.²

¹ *Il trovatore / Drama in quattro parti / poesia di / Salvatore Cammarano. / Musica del / Cav. Giuseppe Verdi. / da rappresentarsi / nel Teatro di Apollo / il Carnevale del 1852 in 1853 [...] / [fregio] / Roma 1853, presso Gio. Olivieri Tipogr. Dell'Univ. Rom.*

² Il raffronto con il libretto, e l'analisi dell'opera, sono stati condotti sull'edizione critica della partitura d'orchestra: GIUSEPPE VERDI, *Il trovatore. Drama in Four Parts by / Drama in quattro parti di Salvatore Cammarano*, edited by David Lawton, Chicago-London-Milano, Chicago University Press-Ricordi, 1993 (*The Works of*

Il testo intonato alla prima di Roma differisce di gran lunga da quello presente in partitura, che Verdi rese noto attraverso le ristampe successive del libretto, ed è uno dei documenti più illuminanti del rapporto fra una censura bieca e un capolavoro artistico. Ogni intervento, dai più massicci fino al dettaglio, attesta l'oscurantismo dei suoi autori, al servizio dell'ultimo papa-re, quel Pio IX che, a fronte dei fermenti liberali del tempo, avrebbe proclamato (8 dicembre 1854) il dogma dell'Immacolata concezione. Per non dimenticare, abbiamo lasciato, in conclusione, i nomi dei responsabili di questo scempio!

PARTE PRIMA – <i>Il duello</i>	<i>Scena prima</i>	p. 51
	<i>Scena II</i>	p. 54
PARTE SECONDA – <i>La gitana</i>	<i>Scena prima</i>	p. 60
	<i>Scena III</i>	p. 66
PARTE TERZA – <i>Il figlio della zingara</i>	<i>Scena prima</i>	p. 72
	<i>Scena V</i>	p. 76
PARTE QUARTA – <i>Il supplizio</i>	<i>Scena prima</i>	p. 79
	<i>Scena III</i>	p. 84
APPENDICI:	<i>L'orchestra</i>	p. 89
	<i>Le voci</i>	p. 91

Giuseppe Verdi, serie I: Operas; volume 18a). Nella guida all'opera ogni esempio musicale è identificato mediante la parte, il 'numero' chiuso di appartenenza e quello di battuta; le tonalità maggiori sono contraddistinte dall'iniziale maiuscola (minuscola per le minori).

IL TROVATORE

Dramma
in 4 parti

Poesia di
Salvadore Cammarano

Musica del
Cav. Giuseppe Verdi

PERSONAGGI

<i>Il CONTE di Luna</i>	Baritono
LEONORA	Soprano
AZUCENA	Mezzosoprano
MANRICO	Tenore
FERRANDO	Basso
INES	Soprano
RUIZ	Tenore
<i>Un vecchio</i> ZINGARO	Basso
<i>Un</i> MESSO	Tenore

Familiari del Conte, uomini d'arme, zingari, damigelle.

L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona.

Epoca dell'azione 1409.

Nota bene – Il soggetto è tolto da un dramma di Antonio Gargia Gutierrez
che porta lo stesso titolo.

IL TROVATORE

Dramma in quattro parti

POESIA DI

SALVADORE CAMMARANO

MUSICA DEL MAESTRO

GIUSEPPE VERDI

CAV. DELLA LEGION D'ONORE

DA RAPPRESENTARSI

al Gran Teatro la Fenice in Venezia

il Carnevale-Quaresima 1853-54



Milano

DALL' I. R. STABILIMENTO NAZIONALE PRIVILEGIATO DI

TITO DI GIO. RICORDI

Cont. degli Omenoni, N. 1720

e sotto il portico a fianco dell' I. R. Teatro alla Scala.

24281

PARTE PRIMA – Il duello

SCENA PRIMA

Atrio nel palazzo dell'Aliaferia. Porta da un lato, che mette agli appartamenti del conte di Luna.

(FERRANDO e molti famigliari del Conte, che giacciono presso la porta. Alcuni uomini d'arme che passeggiano in fondo)

FERRANDO *(parla ai famigliari vicini ad assopirsi)*

All'erta, all'erta! Il Conte¹
n'è d'uopo attender vigilando; ed egli
talor, presso i veroni
della sua vaga,¹ intere
passa le notti.

FAMIGLIARI

Gelosia le fiere
serpi gli avventa in petto!

FERRANDO

Nel trovator, che dai giardini muove
notturno il canto, d'un rivale a dritto
ei teme.

FAMIGLIARI

Dalle gravi
palpebre il sonno a discacciar, la vera
storia ci narra di Garzia, germano
al nostro Conte.

FERRANDO

La dirò: venite
intorno a me!

(I famigliari eseguicono)

¹ n. 1. Introduzione. *Allegro assai sostenuto* – c, Mi

Come mai prima di allora, Verdi inizia l'opera rinunciando a una *ouverture* o un preludio autonomi. La solenne frase d'inizio a piena orchestra, costruita intorno a una serie di arpeggi discendenti,

ESEMPIO 1 (I, n. 1, bb. 7-14)

The musical score for Example 1, measures 7-14, is presented in two systems. The first system is for the Tutti ensemble, marked *ff*. It consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature. The music features descending arpeggiated chords and triplets. The second system is for the Cor. I (Horn I) part, marked *pp*. It also consists of two staves (treble and bass clef) with the same key signature and time signature. The horn part includes trills and descending arpeggiated chords, while the piano accompaniment continues with descending arpeggiated chords.

si innesta direttamente nel recitativo seguente. La musica ci introduce con tratti maestosi nell'atrio di un palazzo grandioso, e i richiami del corno, che destano i famigliari e gli uomini d'arme a guardia degli appartamenti del conte di Luna, suggeriscono l'atmosfera di mistero che circonda il luogo. Mentre alcune sentinelle compiono la ronda sullo sfondo, Ferrando ricorda ai servi del Conte l'ordine ricevuto dal padrone di tenere gli occhi ben aperti, perché un ignoto trovatore è stato più volte udito nei giardini sotto il balcone della donna che ama. Questi però faticano a restare svegli – è notte inoltrata –, e pregano Ferrando di raccontare loro la storia di Garzia, fratello minore del Conte.

¹ «cara».

ARMIGERI (*accostandosi pur essi*)
Noi pure...

FAMIGLIARI

Udite, udite!

(*Tutti accerchiano Ferrando*)

FERRANDO

Di due figli vivea, padre beato,²
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!...
Mostrava al tremito l'anima bugiarda!^{II}
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 voleva...
Bugiarda!... Lenta febbre del meschino
la salute struggea!
Coverto di pallor, languido, affranto
ei tremava la sera,
il dì traeva in lamentevol pianto...
Avvelenato^{III} egli era!

(*Il coro inorridisce*)

La delinquente^{IV} perseguitata
fu presa, e al rogo fu condannata;

² Racconto. *Andante mosso-Allegretto* – c, Si → mi

Il racconto di Ferrando inaugura la cospicua serie di narrazioni che costellano l'opera e occupa quasi per intero il numero introduttivo. La sua parte principale è suddivisa in due sezioni, entrambe ripetute, dal carattere molto contrastante. La prima comincia in una rassicurante tonalità maggiore, quasi a voler descrivere la dimensione ora perduta degli affetti familiari del Conte, e con la sua alternanza di crome e terzine si configura come un arioso attento alle minime sfumature del testo (si noti la sottolineatura di «bugiarda» e «ammaliato» nella seconda strofa):

ESEMPIO 2 a (bb. 63-67)

Ferrando

Di due fi - gli vi - vea, pa - dre be - a - to, il buon Con - te di Lu - na;

La seconda sezione (*Allegretto* – $\frac{3}{4}$, mi) impone invece un brusco cambio ritmico e molti dei suoi elementi musicali – modo minore, accenti spostati, note di passaggio, abbellimenti – anticipano il linguaggio musicale che sarà di Azucena:

ESEMPIO 2 b (bb. 79-82)

Ferrando

Ab - biet - ta zin - ga - ra, fo - sca ve - gliar - da!

Il coro ascolta la narrazione attento e silenzioso, intervenendo soltanto per dare alla cadenza orchestrale una forza ancora più esplosiva.

^{II} «Cingeva i simboli di maliarda!».

^{III} «(Con terrore) / Ammalato»

^{IV} «fattucchiera».

ma rimaneva la maledetta
figlia, ministra di ria vendetta!...
Compì quest'empia nefando eccesso!...
Sparve il bambino...^v e si rinvenne
mal spenta brace nel sito stesso
ove la zingara arsa un dì venne!...^{vi}
e d'un fanciullo^{vii}... ohimè!... l'ossame
bruciato a mezzo, fumante ancor!

CORO

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

ALCUNI

E il padre?³

FERRANDO

Brevi e tristi giorni visse:
pure ignoto del cor presentimento
gli diceva che spento
non era il figlio, ed a morir vicino
bramò che il signor nostro a lui giurasse
di non cessar le indagini... Ah!... fur vane!...

ARMIGERI

E di colei non si ebbe
contezza mai?

FERRANDO

Nulla contezza... Oh! dato
mi fosse rintracciarla
un dì!

FAMIGLIARI

Ma ravvisarla
potresti?

FERRANDO

Calcolando
gli anni trascorsi... lo potrei.

ARMIGERI

Sarebbe
tempo presso la madre,
senza pietà,^{viii} spedirla.

FERRANDO

Alla madre?^{viii} È credenza che dimori
ancor nel mondo, dal supplizio tolta
l'empia vegliarda,^{ix} e quando il cielo è nero
in varie forme altrui si mostri.

CORO^x

È vero!

ALCUNI

Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!⁴^v «fanciullo».^{vi} «ov'arsa un giorno la strega venne!...».^{vii} «bambino».³ *Andante-Poco più mosso* – *c*, →

Nel recitativo seguente servi e armigeri, suddivisi in due gruppi distinti, diventano più intraprendenti partecipando attivamente al dibattito, ma quando Ferrando ricorda loro che «l'anima perduta dell'empia strega» continua a vagare sulla terra sotto varie forme animali son colti da un comune sentimento di terrore superstizioso.

^{viii} «all'inferno!...».^{ix} «(Sempre più cupo) l'anima perduta / dell'empia strega.».^x Aggiunta: «(con terrore)».⁴ *Allegro assai agitato-Poco più mosso* – $\frac{3}{4}$, la

Il veloce movimento finale, sostenuto dall'incessante pulsazione degli archi, funge da stretta:

ESEMPIO 3 (bb. 235-243)

Allegro assai agitato

Coro di
Armigeri

pppp sino al più Mosso

ALTRI

In upua o strige talora si muta!

ALTRI

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

FERRANDO

Morì di paura un servo del Conte,
che avea della zingara percossa la fronte!*(Tutti si pingono di superstizioso terrore)*Apparve a costui d'un gufo in sembianza
nell'alta quiete di tacita stanza!
Con occhio lucente guardava... guardava,
il cielo attristando con urlo feral!
Allor mezzanotte appunto suonava...*(Suona^{XI} mezzanotte)*

TUTTI

Ah! Donna perversa!... orrore mortal!...^{XII}*(Con subito soprassalto; odonsi alcuni tocchi di tamburo. Gli uomini d'arme accorrono in fondo; i famigliari traggonsi^{XIII} 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,⁵
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,

segue nota 4

u — pu pao stri — gc ta lo — ra si mu — ta!

Inizialmente la melodia è intonata da tutti i personaggi in scena, quindi rimane al solo Ferrando il cui canto è accompagnato da balbettii di terrore di entrambi i cori. L'involontaria opera di suggestione operata dal racconto del capitano delle guardie del Conte ha ormai raggiunto il suo culmine e quando la campana rintocca la mezzanotte tutti esplodono in un grido generale di paura, reso ancora più angosciante dall'improvviso rullo di tamburo dietro le quinte – si osservi inoltre nella coda orchestrale il minaccioso movimento cromatico ascendente dei violoncelli, efficacissima metafora dei brividi di raccapriccio dei presenti.

^{XI} «Una campana suona improvvisamente a disteso la».

^{XII} «sia maledetta la strega infernal!».

^{XIII} «vanno».

⁵ n. 2. Cavatina Leonora. *Andante mosso-Allegro-Andante* – c, Mi_b → Re_b → La_b

Pochi accordi degli archi introducono Ines e Leonora, in notturna veglia nei giardini del palazzo. Come le ricorda la sua dama di compagnia, Leonora è stata appena chiamata dalla regina, ma la donna sta pensando al suo innamorato e, spinta dalla confidente, le rivela i segreti del cuore senza timore alcuno. Il recitativo si irrobustisce di *tremoli* ansiosi quando il soprano descrive l'ignoto cavaliere apparso in un torneo, per poi stemperarsi in una stupenda frase cantabile in Re_b che, sostenuta dagli arpeggi dei flauti e dei clarinetti sopra un trillo prolungato dei violini, descrive l'estasi amorosa della donna preparando al tempo stesso la cavatina seguente.

sconosciuto guerrier, che dell'agone
gli onori ottenne... Al vincitor sul crine
il serto io posi... **D'aspra guerra il grido**
surse...^{xiv} nol vidi più!... come d'aurato
sogno fuggente imago!... Ed era volta
lunga stagion... ma poi...

INES

Che avvenne?

LEONORA

Ascolta.

Tacea la notte placida⁶
bella d'un ciel sereno,
la luna il viso argenteo
lieto mostrava appieno...^{xv}
quando suonar per l'aere,
infino allor sì muto,

dolci s'udirò 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!...
Gioja provai che a ogni anima
non^{xvi} è provar concesso!...
Al core, al guardo estatico^{xvii}
la terra un ciel sembrò!

INES

Quanto narrasti di turbamento⁷
m'ha piena l'anima!... Io temo...

^{xiv} «Civil guerra intanto / arse...».

⁶ *Andantino* – $\frac{6}{8}$, $\text{lab-La}\flat$

Delicatissimo gioiello di puro lirismo poetico, il cantabile della cavatina descrive una tipica situazione di passione romantica, una placida notte di luna piena che fa da sfondo ai malinconici versi intonati da un anonimo trovatore per la sua dama:

ESEMPIO 4 a (n. 2, bb. 44-48)

a mezzavoce

Leonora

Ta - cea la notte pla - ci - da e bel - la in ciel se - re - no,

VI. I-II

pp

Vle

Vlc.
Cb.

Introdotta da una mesta frase del clarinetto, la melodia si snoda tranquilla per ben 28 bb. e raggiunge l'apice in un'ascesa conclusiva fino al Do_5 («*con entusiasmo*», scrive Verdi) che ben riflette il culmine dell'estasi amorosa del soprano.

^{xv} «mostrava lieto e pieno...».

^{xvi} «agli angeli / solo».

^{xvii} Aggiunta: («*Con entusiasmo*»).

⁷ *Allegro vivo* – c , →

Ines confida a Leonora i propri funesti presagi nell'agitato tempo di mezzo, ma questa si dichiara fedele in eterno al suo cavaliere.

LEONORA
Invano!
Il mio destin compirsi
non può che a lui d'appresso...
INES
Dubbio, ma tristo presentimento
in me risveglia quest'uomo arcano!
Tenta obliarlo...
INES
(Non debba mai pentirsi
chi tanto un giorno amò!)
(*Ascendono agli appartamenti*)
LEONORA
Che dici? Oh basti!
INES
Cedi al consiglio dell'amistà...
Cedi...
LEONORA
Obliarlo! Ah! tu parlasti
voce^{xviii} che intendere l'alma non sa.
Amor che non può dirsi⁸
dalla mortal parola,
amor^{xix} che intendo io sola
il cor m'inebriò!^{xx}

SCENA TERZA

IL CONTE
Tace la notte! Immersa⁹
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 vampa

^{xviii} «detto».

⁸ *Allegro giusto* – La \flat

Nella successiva cabaletta, un brano dalla forza trascinante che rivela il lato volitivo di una donna tutt'altro che rassegnata al ruolo di semplice oggetto del desiderio maschile, Leonora esprime con volatine e trilli gioiosi la propria insopprimibile brama d'amore, e tocca nuovamente il Do₅ (scendendo nella stessa frase fino al Si₃):
ESEMPIO 4 b (n. 2, bb. 147-149)

^{xix} «Di tale amor che dirsi / mal può dalla parola / d'amor».

^{xx} «s'inebriò!».

⁹ n. 3. Scena, romanza e terzetto. *Andante* – e- $\frac{3}{8}$, → mi \flat -Mi \flat

Sopra un nuovo mormorio degli archi entra in scena il conte di Luna. Poche frasi di recitativo dense di *pathos* gli sono sufficienti per dichiarare la propria passione per Leonora, ma proprio quando si appresta a salir la scalinata in cerca della donna, il suo canto viene interrotto dal colore di un'arpa interna. La figura tanto temuta (o desiderata) del trovatore si materializza d'improvviso, anche se, con efficacissimo *coup de théâtre*, solo in termini sonori. Dolente e raccolta, la melodia del tenore fuori scena incarna l'espressione del prototipo romantico del

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 avviasi alla gradinata. Odoni gli accordi d'un liuto; egli s'arresta)

Il trovator!... Io fremo!

La voce del TROVATORE

Deserto sulla terra,
col rio destino in guerra,
è sola speme un cor
al trovator!

Ma se^{xxi} quel cor possiede,
bello di casta fede,

egli è d'ogni uom^{xxii} maggior
il trovator!

CONTE

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

SCENA QUARTA

(LEONORA e CONTE)

LEONORA *(correndo verso il Conte)*

Anima mia!¹⁰

segue nota 9

menestrello quale cantore solitario e ribelle contro la società, anche se il musicista connota con maggiore immediatezza il carattere fiero e appassionato di Manrico – si apprezzi in particolare l'intensità struggente del verso «È sola speme un cor».

ESEMPIO 5 (n. 3, bb. 40-56)

(a mezza voce)

Manrico

De - ser - to sul - la ter - ra, col rio de -
sti - no in guer - ra, è so - la spe - me un cor, è so - la spe - me un
cor, è so - la spe - me un cor, un cor al Tro - va - tor!

tutta forza *tr*

^{xxi} «s'ei».

^{xxii} «è d'ogni re».

¹⁰ *Allegro-Allegro agitato* – c-c, mi → do#

Con il precipitoso ingresso di Leonora, che nel frattempo ha sceso di corsa la scalinata gettandosi ignara tra le braccia del Conte – «Che far?» esclama questi con una punta di involontaria comicità – ha inizio quindi il terzo conclusivo. La prima sezione, basata su un tema orchestrale rapido ed incisivo, affidato a flauti e violini,

ESEMPIO 6 a (bb. 93-101)

Allegro agitato

Fl. VI. I

Fl. VI. I *p*

Cl. I *>*

CONTE

(Che far?)

LEONORA

Più dell'usato

è tarda l'ora; io ne contai gl'istanti
coi palpiti del core!... Alfin ti guida
pietoso amor alla tua sposa...^{xxiii}

*La voce del TROVATORE (esclama dal mezzo delle
piante)*

Infida!

*(Nel tempo stesso la luna mostrasi dai nugoli, e la-
scia 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)*

A te credei rivolgere
l'accento, e non a lui...
a te, che l'alma mia
sol chiede, sol desia...
Io t'amo, il giuro, io t'amo
d'immenso, eterno amor!

CONTE

Ed osi?

MANRICO (*sollevandola*)

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

Ravvisami,

Manrico io son.

CONTE

Tu!... Come?

Insano, temerario!
D'Urgel seguace, a morte
dannato,^{xxiv} ardisci volgerti
a queste regie porte?

MANRICO

Che tardi?... Or via, le guardie
appella, ed il rivale
al ferro del carnefice
consegna.

CONTE

Il tuo fatale
istante assai più prossimo
è, dissennato!... Vieni...

LEONORA

Conte!...

CONTE

Al mio sdegno vittima
è forza ch'io ti sveni...

LEONORA

Oh ciel!... t'arresta...

CONTE

Seguimi...

MANRICO

Andiam...

segue nota 10

è azione allo stato puro: inizia con Manrico che, ancora nascosto dalla visiera dell'elmo, taccia Leonora di infedeltà mentre la donna si getta ai suoi piedi per porgergli le sue accorate scuse, quindi raggiunge un culmine drammatico nel momento in cui il Conte, dopo aver sfidato il misterioso cavaliere a svelare la propria identità, scopre con rabbia che si tratta di un pericoloso rivale politico, oltre che in amore. In questo scambio si coglie anche l'inclinazione dell'eroe tenorile a malintendere l'atteggiamento dell'amata, inclinazione che avrà effetti ben più tragici nel finale ultimo.

^{xxiii} «fra queste braccia...».

^{xxiv} «proscritto,».

LEONORA

(Che mai farò?...)

Un sol mio grido perdere
lo potete!...) M'odi...

CONTE^{xxv}

No!

Di geloso amor sprezzato¹¹
arde in me tremendo il fuoco!
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 fuoco

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)

FINE DELLA PRIMA PARTE

^{xxv} Aggiunta: «(agitatissimo)».

¹¹ *Allegro assai mosso* – C , re_b → Re_b

Una volta che le reciproche posizioni sono state definite – il Conte da un lato, Leonora e Manrico dall'altro –, Verdi dà sfogo nell'*a tre* conclusivo ai sentimenti contrastanti dei tre personaggi, alternando la furiosa reazione di gelosia del conte di Luna

ESEMPIO 6 b (bb. 166-169)

Conte di Luna

Di ge - lo - so a - mor sprezz - za - to

all'appassionata risposta all'unisono dei due innamorati:

ESEMPIO 6 c (bb. 205-212)

Leonora

Un i - stan - te al - men di - a lo - co

Del su - per - bo è va - na l'i - ra;

il tuo sde - gno al - la ra - gio - ne:

ei ca - drà da me tra - fit - to:

PARTE SECONDA – La gitana

SCENA PRIMA

Un diruto abituro sulle falde di un monte della Biscaaglia. Nel fondo,^{xxvi} 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 figge immobilmente lo sguardo. Una banda di zingari è sparsa all'intorno)

ZINGARI

Vedi! Le fosche notturne spoglie¹²

segue nota 11

Fulmineo nel suo sviluppo, il movimento non eccede in inutili ripetizioni e, dopo una sbrigativa ricapitolazione di entrambe le cellule tematiche, prosegue nella canonica stretta, su cui Leonora cade priva di sensi, mentre i due uomini si preparano al duello.

^{xxvi} Aggiunta: «quasi».

¹² n. 4. Coro di zingari e canzone. *Allegro* – c, mi-Sol → Do

Con un deciso mutamento di ambientazione (oltre che con un discreto scarto temporale, nel corso del quale pur avendo risparmiato la vita al Conte alla fine del duello Manrico è stato da lui aggredito a tradimento in battaglia, uno contro tanti, e lasciato sul campo in fin di vita), la seconda parte si apre in una remota regione montuosa dei Pirenei e il clima di notturno mistero della corte medievale si stempera nell'allegro fermento di un accampamento di nomadi. Le acciacature e l'utilizzo insistito del triangolo riprendono ingredienti tipici del cosiddetto stile 'alla turca', ma la melodia è, nella sua fresca semplicità, di schietto sapore popolare e culmina, dopo un'ardita modulazione, in un fragoroso ritornello intonato in Do all'unisono sul quale gli uomini battono alternativamente le loro incudini (qualche anno prima dei nibelunghi e di Siegfried nel *Ring* di Wagner):

ESEMPIO 7 (II, n. 4, bb. 34-37)

(I Cori batteranno a tempo i martelli sulle incudini. I Bassi faranno il colpo in tempo. I Tenori il contrattempo)

Tenori
f
Chi del gi - ta - no i gior - ni ab - bel - la?

Bassi

Legni
Vl. I-II
Tr.
f
Vle

Cor.
Trbn.
Cimb.

Triangolo
tr

Martelli
sulle
Incudini

Gr. C.
Timp.
Fag. II
Fag. I
Vcl.
Cb.
f

de' cieli sveste l'immensa volta:
sembra una vedova che alfin si toglie
i bruni panni ond'era involta.

All'opra, all'opra! Dàgli! Martella.

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

Chi del gitano i giorni abbella?
La zingarella!

UOMINI *(alle donne, sostando un poco dal lavoro)*^{xxvii}

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
tuo

All'opra, all'opra... Dàgli! Martella!

Quale a noi splende propizia stella?^{xxviii}
voi

La zingarella!

AZUCENA *(canta: gli zingari le si fanno allato)*

Stride la vampa! – la folla indomita¹³
corre a quel fuoco – lieta in sembianza;
urli di gioia – d'intorno echeggiano;
cinta di sgherri – donna s'avanza;
sinistra splende – su' volti orribili
la tetra fiamma – che s'alza al ciel!
Stride la vampa! – giunge la vittima
nero vestita, – discinta e scalza;
grido feroce – di morte levasi;
l'eco il ripete – di balza in balza;
sinistra splende – su' volti orribili
la tetra fiamma – che s'alza al ciel!

ZINGARI

Mesta è la tua canzone!

AZUCENA

Del pari mesta

che la storia funesta

da cui tragge argomento!

(Rivolge il capo dalla parte di Manrico, e mormora cupamente)^{xxix}

Mi vendica... mi vendica!

^{xxvii} «(si fermano un poco dal lavoro e dicono alle donne)».

^{xxviii} «Chi del gitano i giorni abbella?».

¹³ Allegretto – $\frac{3}{8}$, mi

Improvvisamente l'attenzione si concentra su Azucena, che emerge dalla folla iniziando a cantare (a se stessa) una macabra canzone. Le analogie con il precedente racconto di Ferrando sono evidenti tanto nella trama – entrambe le narrazioni hanno come oggetto la madre della zingara, bruciata sul rogo quindici anni prima come strega – quanto nell'espressione musicale. Quella della donna è però, oltre che memoria dei fatti, coinvolgimento personale ancora vivissimo che si affaccia alla mente in un turbinare di immagini terribili tra loro sconnesse: l'infelice figura della madre, scalza e vestita di nero, le urla selvagge della folla assetata di morte, i bagliori crepitanti del rogo. Questi ultimi si impongono in particolare come straziante idea fissa del personaggio – si noti a tal proposito l'insistenza sulla dominante Si – tanto da assumere consistenza quasi fisica nel ritmo 'fiammeggiante' della frase iniziale:

ESEMPIO 8 (bb. 91-98)

(canta; gli zingari le si fanno allato)

Allegretto

Azucena

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

Dopo essersi intristiti nell'udire la canzone della donna, gli zingari decidono di procurarsi del cibo e si allontanano ripetendo brandelli del coro di apertura (*Allegro* – c → Do), ma Azucena non se ne cura affatto e «mormora sommessamente» una breve frase dall'oscuro significato sopra una cadenza di oboi e clarinetti increspata da una settima diminuita («Mi vendica!»).

^{xxix} «(a Manrico mormora sommessamente)».

MANRICO

(L'arcana

parola ognor!)

VECCHIO ZINGARO

Compagni, avanza il giorno:
a procacciarti un pan, su su! scendiamo
per le propinque ville.

UOMINI

Andiamo.

(Ripongono sollecitamente nei sacchi 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 abbellà?

La zingarella!

MANRICO (*sorgendo*)Soli or siamo! Deh! narra¹⁴
questa storia funesta.AZUCENA^{xxx}

E tu la ignori,
tu pur!... Ma, giovinetto, i passi tuoi
d'ambizion lo sprone
lungi traea!... Dell'ava il fine acerbo
è quella storia... La incolpò superbo
conte di **veneficio**,^{xxxI} onde asseria
spento^{xxxII} un bambin suo figlio... Essa bruciata
sul rogo infame venne!^{xxxIII}

MANRICO (*rifuggendo con raccapriccio dalla fiamma*)

Ahi! sciagurata!

AZUCENA

Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo;¹⁵

¹⁴ n. 5. Racconto di Azucena. Recitativo *Allegro - c, →*,

Rimasto solo con la madre, Manrico le chiede maggiori particolari sulla storia truce che ha appena udito, e la zingara, quasi non attendesse altro, inizia un ampio racconto disseminato di particolari agghiaccianti. Esso ha la forma di una complessa aria di narrazione dalle ampie dimensioni, nella quale l'originalissimo impianto formale, fatto di brevi sezioni contrastanti dai contorni irregolari, sembra scaturire dal progressivo delirio emotivo vissuto dalla donna.

^{xxx} Aggiunta: «(*sorgendo*)».

^{xxxI} «malefizio».

^{xxxII} «colto».

^{xxxIII} «venne ov'arde quel foco!».

¹⁵ *Andante mosso* – $\frac{6}{8}$, la-Sol →

La strofa iniziale, accompagnata dal raggelante sussulto dei violini e delle viole seguito dal lamento dell'oboe (una figura ostinata che descrive l'ossessione della donna), suggerisce con il suo andamento lento e misurato la triste processione della madre verso il rogo:

ESEMPIO 9 (n. 5, bb. 24-27)

Andante mosso

Azucena

Ob. I
VI. I

VI. I
Vlc.
Cb.

sottovoce

f *p*

Con - dot - ta ell' era in cep - pi

pp

Nel ricordare le ultime parole della condannata a morte, «Mi vendica!», Azucena inizia poi a rivivere gli avvenimenti

col figlio... teco in braccio^{xxxiv} io la seguìa
 [piangendo:
 infino ad essa un varco tentai, ma invano,
 [aprirmi...
 invan tentò la misera fermarsi e benedirmi!
 ché, fra i più duri oltraggi,^{xxxv} 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 lascinaì qui meco... le fiamme ardean già
 [pronte.

MANRICO

Le fiamme? Oh ciel!^{xxxvi} tu forse?...

AZUCENA

Ei
 [distruggeasi in pianto...
 io mi sentiva il core dilaniato, infranto!...

Quand'ecco agli egri spirti, come in un sogno,
 [apparve¹⁶
 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...
 [stringo¹⁷
 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?^{xxxvii}

AZUCENA

Il figlio
 [mio,

mio figlio avea bruciato!

MANRICO

Che dici! Quale orror!

segue nota 15

nimenti in presa diretta e la musica segue del pari le pieghe più riposte della sua psicologia contorta. L'intervento improvviso di Manrico dà il via a un'agitata sezione dialogica, subito interrotta però dal grido di spavento del giovane che già sospetta la tragica conclusione del racconto. Cinque battute in tonalità di Sol irrompono senza alcun nesso logico – ma il ricordo della zingara procede, come già nella sua canzone di sortita, per bruschi stacchi emotivi – e descrivono il breve istante d'affetto materno suscitato dal pianto innocente del bambino rapito e in procinto di essere bruciato.

^{xxxiv} «fra le braccia».^{xxxv} «bestemmie oscene».^{xxxvi} Aggiunta: «(Con raccapriccio)».¹⁶ *Allegretto* – $\frac{3}{8}$, miPrima della fine della terza frase il caotico affastellarsi di immagini nella mente di Azucena prende nuovamente il sopravvento e sull'inattesa reminiscenza orchestrale di «Stride la vampa», eseguita dai violini primi sul fibrillare in *tremolo* dei violini secondi e delle viole, la donna pare riudire il grido di vendetta della madre.¹⁷ *Allegro agitato* – c, → laDa qui in avanti la narrazione avanza velocemente verso la sua conclusione: con un «*agitatissimo declamato*» Azucena descrive con accenti convulsivi il suo terribile gesto. Quindi violenti interventi a piena orchestra scandiscono il raccapriccio della zingara nel rievocare il momento in cui si accorse che l'oggetto della sua vendetta era ancora vivo. Nel punto culminante Manrico si unisce agli strazianti gemiti della madre con urla d'orrore, infine una pacata sezione conclusiva smorza l'enorme tensione accumulata mentre la voce ormai spossata del mezzosoprano sprofonda nel suo registro più grave.^{xxxvii} «che dici!».

AZUCENA

Sul capo mio le chiome sento drizzarmi^{xxxviii}
[ancor!

(Azucena ricade trambasciata sul proprio seggio:
Manrico ammutisce colpito d'orrore e di sorpresa.
Momenti di silenzio)

MANRICO

Non son tuo figlio?... E chi son io, chi dunque?...¹⁸

AZUCENA (con sollecitudine di chi cerca emendare involontario fallo)^{xxxix}

Tu sei mio figlio!

MANRICO

Eppur dicesti...

AZUCENA

Ah!... forse...

Che vuoi?... Quando al pensier s'affaccia il truce
caso, lo spirito intenebrato pone
stolte parole sul mio labbro... Madre,
tenera madre non m'avesti ognora?

MANRICO

Potrei negarlo?...

AZUCENA

A me, se vivi ancora,
nol dèi? Notturna, nei pugnati campi
di Pelilla, ove spento

fama ti disse, a darti
sepoltura non mossi? La fuggente
aura vital non iscovri, nel seno
non t'arrestò materno affetto?... E quante
cure non spesi a risanar le tante
ferite!...

MANRICO

Che portai quel dì fatale...

(Con nobile orgoglio)
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'accecava
strana pietà per esso?

MANRICO

Oh madre!... non saprei dirlo a me stesso!

Mal reggendo all'aspro assalto,¹⁹
ei già tocco il suolo avea:
balenava il colpo in alto

^{xxxviii} «drizzarsi».

¹⁸ n. 6. Scena e duetto Azucena e Manrico. *Allegro-Meno mosso* - c, → Do
Sconvolto dalle rivelazioni di Azucena, Manrico le chiede conferme sulla propria identità di figlio. Su un agile recitativo (che Verdi voleva intonato quanto più possibile veloce) la donna lo rassicura, ma gli domanda quale «strana pietà» gli abbia impedito di finire il conte di Luna dopo il duello in chiusura della parte prima.

^{xxxix} «(interrompendo)».

¹⁹ *Allegro*

Il racconto di Manrico dà quindi l'avvio al cantabile del duetto,

ESEMPIO 10 a (n. 6, bb. 57-64)

cantabile

Manrico

Mal reg - gen - do all' a - - - spro as - sal - to
ei già toc - co il suo - lo a - ve - a;

nel quale le ampie frasi appassionate del tenore, in un solare Do maggiore, vengono contrapposte alle risposte quasi impacciate del mezzosoprano. Il disperato grido della madre domina infatti ancora la mente della donna, che non si cura del richiamo del corno da lontano sul quale un messo porge una lettera a Manrico.

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 ciel l'accento!^{XL}
 Oh! se ancor ti spinge il fato
 contro il crudo in dubbio evento,
 compi, o figlio,^{XLI} il cenno mio...
 spegni, ah!, spegni allor quel rio!
 Di vendetta ultima brama
 sorga, accenda il tuo furor...
 Sino all'elsa questa lama
 vibra, immergi all'empio in cor.^{XLII}

(Odesi un prolungato suono di corno)

MANRICO

L'usato messo Ruiz in via!...²⁰
 Forse...
 (Dà fiato anch'esso al corno che tiene ad armacollo)

AZUCENA (*resta concentrata, quasi inconsapevole di ciò che succede*)

Mi vendica!

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 dèi,
 finché Urgel non vi riede^{XLIII}
 vigilar le difese. Ove ti è dato,
 affrettati a venir. Giunta la sera
 tratta in inganno di tua morte al grido,
 per sempre in ermo impenetrabil loco
 fuggirà^{XLIV} Leonora».
 (*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 affrettatamente)

AZUCENA

E sperì, e vuoi?

MANRICO

(Perderla! Oh ambascia!

Ah no; è impossibile!^{XLV})

AZUCENA

(È fuor di sé!)

^{XL} «un detto!».

^{XLI} «a pagnar col maledetto, / compi, o figlio, qual d'un Dio, / compi allora».^{XLII} Aggiunta: «MANRICO / Sì lo giuro, questa lama / scenderà dell'empio in cor».²⁰ *Allegro agitato mosso* – →La lettura della missiva, ad alta voce in recitativo, ha un effetto dirompente: alla notizia che Leonora, credendolo morto, si accinge a prendere i voti in un convento il giovane ordina subito di far sellare il cavallo sopra un frenetico *parlante* che sfocia direttamente in una rapida cabaletta.^{XLIII} «tu, per cenno del prence».^{XLIV} «nel vicin claustro della croce il velo / cingerà».^{XLV} «Perder quell'angelo?...».

CONTE

Ardita, e qual furente amore
ed irritato orgoglio
chiesero a me. Spento il rival, caduto
ogni ostacol sembrava a' miei desiri;
novello, in questo asilo,^{XLIX} ella ne appresta...
il vedi!...^L
(Indicando l'edificio)

Ah no! non fia
d'altri Leonora!... Leonora è mia!

Il balen del suo sorriso²³
d'una stella vince il raggio,
il fulgor del suo bel viso
nuovo infonde in me coraggio.
Ah! l'amor, l'amore ond'ardo
le favelli in mio favor!

^{XLIX} «e più possente».

^L «l'altare!».

²³ *Largo* – Sib

La passione che il baritono non aveva potuto manifestare apertamente nella parte prima a causa della comparsa improvvisa del trovatore trova ora compiuta espressione in un esteso cantabile che costituisce la naturale controparte dell'aria di sortita di Leonora:

ESEMPIO 11 (n. 7, bb. 33-38)

The musical score for Example 11 is set in a key with two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. It begins with a *Largo* tempo marking. The vocal line for Conte di Luna is written in bass clef and includes the lyrics: "Il ba - len del suo sor - ri - so d'u - na stel - la vin - ce il rag - gio;". The piano accompaniment consists of three parts: Violin (Vle), Clarinet I (Cl. I), and Bassoon (Fag.). The Violin part is marked *p* and features a melodic line with triplets. The Clarinet I part is marked *pizz.* and plays a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets. The Bassoon part also features a melodic line with triplets. The score is divided into two systems, with the vocal line continuing in the second system.

Anche questo brano, infatti, è costruito sopra un'ampia arcata melodica il cui culmine emotivo viene spostato verso la fine, mentre la voce, sostenuta dagli arpeggi del clarinetto e punteggiata dal morbido *pizzicato* degli archi gravi, si arricchisce progressivamente di lievi fioriture, e viene spinta fino agli estremi acuti, come il Sol₃ della «tempesta» («dolcissimo»).

Sperda il sole d'un suo sguardo
 la tempesta del mio cor.
(Odesi il rintocco de'^{LI} bronzi)
 Qual suono! oh ciel!²⁴
 FERRANDO

La squilla
 vicina l'ora^{LII} annunzia.
 CONTE

Ah! pria che varchi
 la soglia...^{LIII} si rapisca!...

FERRANDO

Oh 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 onde deve
 giungere Leonora, mentre Ferrando e i seguaci dico-
 no sottovoce)*

FERRANDO e SEGUACI
 Ardire!... Andiam... celiamoci
 tra l'ombre... nel mister!...
 Ardire!... Andiam... silenzio!...
 Si compia il suo voler!

CONTE *(nell'eccesso del furore)*
 Ora per me^{LIV} fatale,²⁵
 i tuoi momenti affretta:
 la gioja che m'aspetta
 gioja mortal non è!
 Invano all'amor mio
 s'opponne un core altero...
 non potete il mondo intero,^{LV}
 donna, rapirti a me!
(Raggiunge i suoi nell'interno)^{LVI}

CORO INTERNO^{LVII}
 Ah! se l'orror t'ingombra,²⁶
 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, a tranquilla stanza
 il tuo destin ti chiama;

^{LI} Aggiunta: «sacri».

²⁴ *Allegro assai mosso* – → Lab

Il rintocco di una campana interrompe, ricordando l'imminenza del rito, le pene d'amore del Conte e introduce il rapidissimo tempo di mezzo. Il baritono ordina alle sue truppe, che fino a quel momento si sono tenute in disparte, di nascondersi tra gli alberi. Gli scherani obbediscono, intonando un coro che echeggia quello nel finale primo del *Rigoletto*, e rientra nel *topos* della musica 'di congiura'.

^{LII} «vicino il rito».

^{LIII} «giunga / all'altar...».

^{LIV} «Per me ora».

²⁵ *Un poco meno* – Re♭

Quindi, con accento da invasato, Luna prorompe in una vigorosa cabaletta di giubilo alternata e infine sovrapposta, con grande effetto, al vivace coro sussurrato nel tempo di mezzo. Il dramma langue, ma a dispetto della reiterata staticità della situazione scenica la musica sprizza movimento da tutti i pori.

^{LV} «un Dio rivale / s'opponne all'amor mio / non può nemmeno un Dio».

^{LVI} «(Il Conte pure s'allontana a poco a poco e si nasconde con loro fra gli alberi)».

^{LVII} Aggiunta: «DI RELIGIOSE».

²⁶ n. 8. Finale atto II. *Andante* – c, Mi♭ → do-Do

Dopo un coro fuori scena di monache (al quale si uniscono in un secondo tempo gli interventi del Conte e dei suoi seguaci, proseguendo sulla falsariga del tempo di mezzo e della cabaletta precedenti, e con ciò creando continuità nell'azione al di là dei confini del numero), Leonora fa il suo mesto ingresso, e in un toccante arioso rivolge il suo addio alle gioie della vita terrena.

pace, che ogn'alma brama,
pose qui solo il piè.
Or vieni, e la speranza
rieda, ch'è morta in te.^{LVIII}

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! Deggio
in questo asil remoto, ad ogni incauto
sguardo celarmi ognor, e i mesti giorni
trar nel dolor che il mio perduto bene
destommi eterno in cor!...^{LIX} Tergete i rai,
il mio destin si compia!^{LX}
(*Incaminandosi*)

CONTE (*irrompendo ad un tratto*)

No, giammai!²⁷

DONNE

Il Conte!

LEONORA

Giusto ciel!

CONTE

Per te non avvi

altro destin che Imen...^{LXI}

DONNE

Cotanto ardia!

LEONORA

Insano! e qui venisti?...

CONTE

A fatti mia.

(*E si 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*)^{LXII}

LEONORA

E deggio... e posso crederlo?²⁸

Ti veggo a me d'accanto!

È questo un sogno, un'estasi,

un sovrumano incanto!

^{LVIII} «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».

^{LIX} «volgermi a Quei che degli afflitti è solo / conforto, e dopo i penitenti giorni / può fra gli eletti al mio perduto bene / ricongiungermi un di».

^{LX} «e guidatemi all'ara!».

²⁷ *Allegro assai* – → Mi♭

Sopra un minaccioso disegno cromatico di fagotti, violoncelli e contrabbassi irrompe in scena il Conte, subito seguito da Manrico che con perfetto tempismo giunge in soccorso della sua amata. La tensione così raggiunta dura però soltanto un attimo per cedere posto al consueto pezzo concertato che riunisce sul palco tutti i personaggi.

^{LXI} «che l'ara d'imeneo...».

^{LXII} «(*Comparisce il trovatore*)».

²⁸ *Andante mosso* – La♭

Imperniato intorno alla linea vocale di Leonora, il brano d'insieme è un vero e proprio gioiello che coniuga alla perfezione bellezza melodica e complessità formale. Due sono le frasi con le quali Verdi esprime il sentimento di timida sorpresa del soprano che evolve poi in un moto di felicità incontenibile; la prima si muove per piccoli e incerti incisi,

ESEMPIO 12 a (n. 8, bb. 75-77)

Andante mosso
(con tutta la gioia)

Leonora



E deg - gio, epos - so cre - der-lo? Ti veg - go, a me d'ac - can - to!

la seconda si libra invece con slancio verso il registro acuto:

Non regge a tanto giubilo
rapito il cor, sorpreso!...
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'averno!^{LXIII}
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
colpi mortali, è vero!
Potenza irresistibile
hanno de' fiumi l'onde!...

Ma gli empi un Dio confonde!...
Quel Dio soccorre a me!

DONNE^{LXIV}

Il cielo in cui fidasti
pietade avea di te.

FERRANDO^{LXV} (*al Conte*)

Tu col destin contrasti:
suo difensore egli è.

SCENA QUINTA

(RUIZ seguito da lunga tratta di armati, e detti)

RUIZ

Urgel viva!²⁹

MANRICO

Miei prodi guerrieri!

RUIZ

Vieni...

MANRICO (*a Leonora*)

Donna, mi segui.

segue nota 28

ESEMPIO 12 b (bb. 83-87)

Leonora

Sei tu dal ciel di - sce - so, o in ciel son io con

(con espansione e slancio)

te? sei tu dal ciel di - sce - so, o in ciel son i - o con te?

Dopo che i due protagonisti maschili si sono aggiunti alla donna scambiandosi reciproche accuse con frasi dal tono trattenuto, il terzetto giunge a una pausa colma di tensione. Con la ripresa dell'es. 12 a tutti i presenti, coro compreso, combinano le loro voci in una densa trama polifonica (in cui si staglia il motivo ascendente del tenore), prima che un'improvvisa cadenza in minore segnali l'arrivo tempestoso di Ruiz scortato da un gruppo di uomini armati fedeli a Manrico.

^{LXIII} «l'inferno».

^{LXIV} Aggiunta: «(*a Leonora*)».

^{LXV} Aggiunta: «e SEGUACI».

²⁹ *Allegro vivo* – lab-Lab

La concitazione della scena, animata soprattutto dal Conte furibondo, che si spinge ai vertici del parossismo, sembra preludere alla tradizionale stretta corale, ma l'inattesa ripresa dello splendido motivo di Leonora dell'es. 12 b cristallizza nuovamente l'azione e riporta l'eroina al centro dell'attenzione, permettendole di esprimere tutto il suo straordinario potenziale emotivo.

CONTE (*opponendosi*)

E tu sperì?

LEONORA

Oh!...

MANRICO (*al Conte*)

T'arrettra...

CONTE (*sguainando la spada*)

Involarmi costei!

No!

RUIZ e ARMATI (*accerchiando il Conte*)

Vaneggi!

FERRANDO e SEGUACI

Che tenti, signor?

(*Il Conte è disarmato da quei di Ruiz*)

CONTE (*con gesti ed accenti di maniaco furore*)

Di ragione ogni lume perdei!

LEONORA

(M'atterrisce!)

CONTE

Ho le furie nel cor!

RUIZ e ARMATI (*a Manrico*)

Vieni; è lieta la sorte per te.

FERRANDO e SEGUACI (*al Conte*)

Cedi; or ceder viltade non è.

(*Manrico tragge seco Leonora. Il Conte è respinto. Cala^{LXVI} la tela*)

FINE DELLA PARTE SECONDA

^{LXVI} «, le donne rifuggono al cenobio. Scende subito».

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; altri giocano, altri forbiscono le armi, altri passeggiano: poi FERRANDO dal padiglione del Conte)

ALCUNI UOMINI D'ARME

Or co' dadi, ma fra poco³⁰
giocherem ben altro gioco!^{LXVII}
Questo acciar, dal sangue or terso,
fia di sangue in breve asperso!

(Odonsi strumenti guerrieri: tutti si volgono là dove si avanza il suono. 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^{LXVIII}

Si, prodi amici; al dì novello è mente

del capitan la rocca
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 opima la preda e l'onor.
(Si disperdono)

SCENA SECONDA

Il CONTE (uscito dalla tenda, volge uno sguardo bieco a Castellor)

In braccio al mio rival!... Questo pensiero³¹
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)

³⁰ n. 9. Coro. *Allegro assai mosso-Allegro moderato maestoso* – c, Do → Fa

Dopo una spumeggiante introduzione orchestrale, in cui la stridula figurazione di semicrome di legni e violini suggerisce con sottigliezza la prossima comparsa di Azucena, alcuni soldati, divisi come nella prima parte in due gruppi, inneggiano felicemente alla guerra mentre sono in trepida attesa dell'imminente assalto alla rocca di Castellor. Quando, con poche battute di recitativo, Ferrando annuncia loro che l'attacco è stato fissato per il giorno successivo gli uomini reagiscono alla lieta notizia con un roboante inno militare in ritmo puntato, intonato maestosamente all'unisono sopra un accompagnamento orchestrale che non lesina di certo in potenza sonora:

ESEMPIO 13 (III, n. 9, bb. 67-70)

Allegro moderato maestoso

Ferrando
e Coro

Squi-Hi, e-cheg-gi la trom-ba guer-rie-ra, chiami all' ar-mi, al - lapu-gna, all' as-sal - to;

^{LXVII} Aggiunta: «ALTRI UOMINI D'ARME (*che puliscono le armature*)».

^{LXVIII} Aggiunta: «(*dal padiglione del Conte*)».

³¹ n. 10. Scena e terzetto. *Allegro-Allegro agitato-Allegro-Adagio-Allegro* – c, re-Fa →

In una svelta sezione in recitativo il conte di Luna, ancora provato dalla perdita di Leonora, assapora con gioia la riconquista della rocca perché sa che la donna si è rifugiata là insieme al proprio rivale. Egli scandisce il nome

SCENA TERZA

(FERRANDO, 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

E presa.

CONTE

Vista

l'hai tu?

FERRANDO

No; della scorta
il condottier m'apprese
l'evento.

(Tumulto più vicino)

CONTE

Eccola.

SCENA QUARTA

(Detti, AZUCENA, con le mani avvinte, è trascinata dagli esploratori; un codazzo d'altri soldati)

ESPLORATORI

Innanzi, iniqua,^{LXIX} innanzi...

AZUCENA

Aita! Mi lasciate... Oh! 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
muover senza disegno
il passo vagabondo,
ed è suo tetto il ciel, sua patria il mondo.

CONTE

E vieni?

AZUCENA

Da Biscaglia, ove finora
le sterili montagne ebbi a ricetta.

CONTE

(Da Biscaglia!)

FERRANDO

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

AZUCENA

Ivi povera^{LXX} vivea,³²
pur contenta del mio stato:

segue nota 31

dell'amata con una dolcezza che parrebbe preludere a un'aria, invece la comparsa improvvisa di Ferrando con la notizia che alcuni soldati hanno catturato una zingara intenta a curiosare nei pressi dell'accampamento tronca di colpo le sue fantasticherie. L'interrogatorio che ne segue inizia con le timide risposte della donna sul calmo *staccato* degli archi.

^{LXIX} «o strega».^{LXX} «Giorni poveri».³² *Andante mosso* – $\frac{3}{8}$, mi-Mi

Per distogliere l'attenzione del Conte che inizia a sospettare, e soprattutto di Ferrando, che è l'unico testimone del rogo in cui arse il figlio del vecchio Conte, Azucena si lascia andare a un espressivo arioso:

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.^{LXXII}

AZUCENA

Oh Dio! Oh Dio!

CORO

Urla pure!

AZUCENA^{LXXIII}

E tu non m'odi,^{LXXIV}
o Manrico, o figlio mio?...
Non soccorri all'infelice
madre tua?

CONTE

Sarebbe ver?^{LXXV}

FERRANDO

Trema!

CONTE

Oh sorte! in mio poter!

AZUCENA

Deh! rallentate, o barbari,³³
le acerbe mie ritorte...
questo crudel supplizio
è prolungata morte!
D'iniquo genitore
empio figliuol peggiore,
trema! V'è il ciel^{LXXVI} pe' miseri,
e il ciel^{LXXVI} ti punirà!

CONTE

Tua prole, o turpe zingara,
colui, quel seduttore?
Potrò col tuo supplizio
ferirlo in mezzo al core!

^{LXXII} Aggiunta: «*I soldati eseguiscono*».

^{LXXIII} Aggiunta: «*(con disperazione)*».

^{LXXIV} «vieni,».

^{LXXV} «Di Manrico genitrice!»

³³ *Allegro* – ♩, Fa

Nonostante la tortura, Azucena trova la forza per lanciarsi in una trascinante cabaletta conclusiva, spingendosi ad invocare la giustizia divina contro il malefico Conte, che già pregusta la sua vendetta: colpire il rivale mettendone la madre al supplizio. Nei loro versi già brilla il bagliore vivido di quell'«orrendo foco» che, di lì a poco, ossessionerà Manrico nella sua celebre cabaletta.

^{LXXVI} «Dio».

Gioja m'inonda il petto,
cui non esprime il detto!
Meco il fraterno cenere
piena^{LXXVII} vendetta avrà!

FERRANDO e CORO

Infame pira sorgere,
empia, vedrai tra poco...
né solo tuo supplizio
sarà l'orrendo^{LXXVIII} foco!...
Di sangue un capo intriso
balzar vedrai reciso!...
Inorridir pel figlio
l'anima tua dovrà!^{LXXIX}

(Al cenno del Conte i soldati traggono seco loro Azucena. Egli entra nella sua tenda, seguito da Ferrando)

SCENA QUINTA

Sala^{LXXX} in Castellor, con verone in fondo.

(MANRICO, LEONORA e RUIZ)

LEONORA

Quale d'armi fragore³⁴
poc'anzi intesi?

MANRICO

Alto è il periglio!... Vano
dissimularlo fora!
Alla novella aurora
assaliti saremo!...

LEONORA

Ohimè!... 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 tal istante ti favelli al core.

Ah sì, ben mio, coll'essere³⁵
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

LXXVII «ampia».

LXXVIII «terreno».

LXXIX «Le vampe dell'inferno / a te fian rogo eterno! / Ivi penare ed ardere / l'anima tua dovrà!».

LXXX Aggiunta: «adiacente alla cappella».

³⁴ n. 11. Aria Manrico. *Allegro assai vivo-Allegro-Adagio* – e, do

Sul fronte avverso anche Manrico attende con impazienza l'assalto imminente alla rocca e, dopo aver affidato a Ruiz la difesa della città, si concede qualche istante privato, preparandosi al matrimonio con Leonora. L'atmosfera però è impregnata di morte e i lugubri accenti della donna sopra le minacciose figurazioni di violoncelli e contrabbassi ne sono segno evidente.

³⁵ *Adagio* – $\frac{3}{4}$, fa → Re♭

Anche il mesto cantabile di Manrico pare già presagire l'infausto esito dello scontro, fin dai primi versi, che scendono dalla dominante alla tonica dopo un illusorio salto di quarta verso l'acuto:

dal ferro ostil trafitto,
tra quegli estremi aneliti
a te il pensier verrà,
e solo in ciel precederti
la morte a me parrà!

(*In questo odesi un suono interno*)^{LXXXI}

A DUE

L'onda de' suoni mistici³⁶
pura discende al cor!

Vieni, ci schiude il tempio
gioje di casto amor!
(*Mentre s'avviano giubilanti al tempio, Ruiz sopraggiunge frettoloso*)

RUIZ

Manrico?

MANRICO

Che?

segue nota 35

ESEMPIO 15 a (n. 11, bb. 42-62)

Adagio (con espressione)

Manrico

Ah si, ben mio, coll'

es - se - re io tuo, tu mia con - sor - te,

Nelle prime due quartine l'arpeggio degli archi evoca un sentimento di fatale rassegnazione, mentre nell'ultima sezione il tenore si abbandona in estasi a un tenero sussulto d'amore affermando con morbido lirismo che la morte lo coglierà negli «estremi aneliti» (suggeriti dal disegno discendente sincopato dei clarinetti) con il nome dell'amata sulle labbra.

^{LXXXI} «(*Odesi il suono dell'organo della vicina cappella*)».

³⁶ *Allegro - e*, Fa

Alcuni accordi dell'organo fuori scena introducono la prossima cerimonia nuziale: è l'unico momento perché tenore e soprano si scambino sobrie effusioni in poche frasi per terze e seste, surrogato di un duetto d'amore vero e proprio che non intoneranno mai. L'idillio dura però pochissimo, perché Ruiz si precipita in scena annunciando che Azucena è stata catturata ed è già pronta la pira per la sua esecuzione. La reazione di Manrico è furiosa e nella sezione successiva in *Più vivo* il giovane si riscuote dal sogno e torna al tragico presente. Sopra un incalzante *crescendo* orchestrale rivela, con grande sorpresa di Leonora, che la zingara altri non è che sua madre.

RUIZ

La zingara,
vieni, tra ceppi mira...

MANRICO

Oh Dio!

RUIZ

Per man de' barbari
accesa è già la pira.

MANRICO (*accostandosi al verone*)

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

LEONORA

Tu fremi!

MANRICO

E il deggio!... Sappilo,
io son...

LEONORA

Chi mai?

MANRICO

Suo figlio!
Ah! vili!... il rio spettacolo
quasi il respir m'involò!
Raduna i nostri!... affrettati,
qui...^{LXXXII} va'... torna... vola!

(Ruiz parte)

Di quella pira l'orrendo foco³⁷
tutte le fibre m'arse, avvampò!
Empi, spagnetela, o ch'io tra 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 e ARMATI

All'armi! All'armi! Eccone presti
a pugnare teco, teco a morir.

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

FINE DELLA PARTE TERZA

LXXXII «Ruiz».

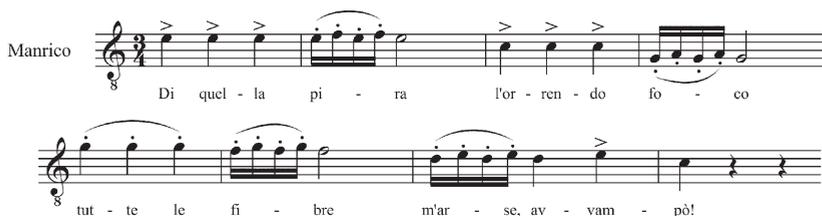
37 *Allegro* - $\frac{3}{4}$, Do

Infine il trovatore si lancia con piglio eroico in una delle cabalette più famose di tutto il repertorio romantico, esaltante sin dall'*incipit*:

ESEMPIO 15 b (bb. 139-146)

Allegro

Manrico



Di quel - la pi - ra l'or - ren - do fo - co
tut - te le fi - bre m'ar - se, av - vam - pò!

Il reiterato disegno di semicrome staccate che anima ogni quinario slitta dalla quarta alla prima sillaba sull'ultimo verso tronco di ogni distico, conferendo al canto uno slancio potente. Dopo l'esposizione il soprano interviene con disperate grida d'angoscia in modo minore, infine la ripetizione si chiude con una fragorosa coda nella quale la massa corale di armati si unisce con entusiasta determinazione al suo condottiero. L'edizione critica non reca traccia del Do₄ che i tenori usano interpolare, come variante eroica, alla seconda ripetizione di «O teco» e sull'ultimo invito «All'armi!» del corifeo, perché Verdi non scrisse quella nota. La sua esecuzione fa comunque parte della prassi esecutiva del *Trovatore* sin dai primi anni della sua diffusione.

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 fu tratto³⁸
prigionier l'infelice... ah, già ogni speme
a lui fu tolta!^{LXXXIII}

LEONORA

Vanne,
lasciami; né timor di me ti prenda.
Sulvarlo 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 man destra)

In questa 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 rosee³⁹
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^{LXXXIV})

³⁸ n. 12. Scena ed aria Leonora. *Adagio*-Recitativo – c, fa → Reb-sib

Il lugubre prelude dei clarinetti e dei fagotti nella medesima tonalità del desolato cantabile del numero precedente ci comunica che l'impresa di Manrico non ha avuto successo e il giovane è stato rinchiuso in una torre. Leonora entra sommessa in scena in compagnia di Ruiz, che poco dopo congeda esortandolo a non preoccuparsi per lei. La fiala di veleno contenuta nel suo anello sarà la sua estrema difesa.

^{LXXXIII} «di Stato / gemono i prigionieri... Ah! l'infelice / ivi fu tratto!».

³⁹ *Adagio* – fa

Leonora intona quindi uno sconsolato cantabile, in cui l'ispirato lirismo che pervade le sue frasi vocali viene contraddetto dalle reiterate cadute nel registro grave, col trillo che spinge la sua voce verso l'alto come segno della sua illusione:

ESEMPIO 16 a (IV, n. 12, bb. 38-40)

Adagio (con espressione)

Leonora

VI. I

Vle. Vlc. Cb.

^{LXXXIV} Aggiunta: «dei morti che deve essere in Mi».

VOCI (*interne*)

Ah! pietade^{LXXXV} d'un'alma già vicina⁴⁰
 alla partenza che non ha ritorno;
 ah! pietade^{LXXXV} di lei, che si avvicina
 allo splendor dell'immortal^{LXXXVI} soggiorno.

LEONORA

Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
 riempion quest'aere di cupo terrore!
 Contende l'ambascia, che tutta m'investe,
 al labbro il respiro, i palpiti al core!
 Sull'orrida torre, ah! par che la morte

con ali di tenebre librando si va!

Ahi! forse dischiuse gli fian queste porte
 sol quando cadavere già freddo ei sarà!

(*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 (*di dentro*)^{LXXXVII}

Ah che la morte ognora
 è tarda nel venir
 a chi desia morir!...

Addio, Leonora!

LXXXV «Miserere».

40 *Andante assai sostenuto* – lab

Il successivo coro funebre in lab che proviene dall'interno, accompagnato dal rintocco regolare di una campana a morto, non fa che aumentare il senso di angoscia della donna:

ESEMPIO 16 b (bb. 62-71)

Andante assai sostenuto

Tenori I-II
(a mezza voce) Mi - se - re-re d'un - al - ma già vi - ci - na al - la par - ten - za che non ha ri -

Baritoni e Bassi

Campana dei morti

tomo; mi - se - re-re di lei, bon - tà di - vi - na, pre - da non sia del' in - fer - nal sog - gior - no.

pp *dim. (finire pp)*

Il canto disperato di Leonora si staglia sopra le raggelanti e minacciose figurazioni dell'intera orchestra in *pianissimo*, un ostinato ritmico che evoca la morte, e che ricomparirà, quale *topos* consolidato, nel finale della *Traviata* («Prendi, quest'è l'immagine»). Quando però gli interventi del soprano diventano flebili lamenti, espressi tramite terzine sincopate discendenti, in un improvviso Lab si ode dalla torre la voce di Manrico sostenuta dall'arpa: la donna recupera subito il proprio coraggio e si lancia in un'impressionante sezione nella quale la sua voce si combina con quella dell'amato e con il canto corale, realizzando un intenso effetto drammatico.

LXXXVI «bontà divina / preda non sia dell'infernal».

LXXXVII «(dalla torre)».

LEONORA

Oh ciel!... Sento mancarmi!

VOCI (*interne*)

Ah! pietade^{LXXXV} d'un'alma già vicina
 alla partenza che non ha ritorno;
 ah! pietade^{LXXXV} di lei, che si avvicina,
 allo splendor dell'immortal^{LXXXVI} soggiorno.

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 terra⁴¹
 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'esce il CONTE ed alcuni seguaci.*LEONORA *si pone*^{LXXXVIII} *in disparte*)

CONTE

Udiste? Come albeggi,⁴²

la scure al figlio, ed alla madre il rogo!

*(I seguaci entrano per un piccolo uscio nella torre)*Giusto è il rigor: perversa stirpe è questa,
 d'ogni delitto piena... Ed essa l'ama!...^{LXXXIX}

Donna per me funesta!... Ov'ella è mai?

Ripreso Castellor, di lei contezza

non ebbi, e furo indarno

tante ricerche e tante!...

Oh! dove sei, crudele?...
 LEONORA (*avanzandosi*)

A te d'innante.

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 domando...

CONTE

Che? tu deliri!

Io del rivale sentir pietà?

LEONORA

Clemente il Nume a te l'ispiri...

CONTE

È sol vendetta mio Nume... Va'.

*(Leonora si getta disperata alle sue piante^{XC})*⁴¹ *Allegro agitato* – FaLeonora chiude questa scena intonando una brillante cabaletta, in cui esprime la sua gioia insieme all'affanno che la pervade attraverso una linea vocale particolarmente impegnativa, ambientata cupamente nella prima ottava, con salite di forza all'acuto (fino al Do₅ nel passaggio vocalizzato conclusivo).^{LXXXVIII} «è».⁴² n. 13. Scena e duetto [Leonora e Conte]. *Allegro recitativo-Allegro vivo* – c, Fa → Mi♭Dopo aver ordinato ai suoi seguaci di preparare l'esecuzione dei due condannati, il Conte torna presto al pensiero della donna bramata, che inaspettatamente gli si presenta dinanzi con la richiesta di liberare il trovatore. Il duetto seguente è in forma canonica: la sezione iniziale è sviluppata come un vivace *parlante*, quindi l'orchestra torna al ruolo di semplice sostegno o di raddoppio delle voci.^{LXXXIX} «Abuso forse quel poter che pieno / in me trasmise il prence? A tal mi traggi».^{XC} «ai suoi piedi».

LEONORA

Mira, di acerbe lagrime⁴³
 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 avvicina^{XCI} ad esso)

LEONORA

Conte!...⁴⁴

⁴³ *Andante mosso* – $\frac{3}{4}$, Lab

Leonora perora la sua causa con accentuato vigore nel cantabile, nel quale l'energia propulsiva del suo canto viene sottolineata dal raddoppio dei legni nei momenti più brucianti («Svenami, ti bevi il sangue mio»), mentre la ferma risoluzione del Conte viene sottolineata dalle figure ostinate degli archi, con l'insistito *pizzicato* dei violoncelli in risalto sugli accordi in controttempo dei corni.

ESEMPIO 17 (n. 13, bb. 56-60)

Andante mosso
 (si getta disperatamente a' suoi piedi)

^{XCI} «*avvinghia*».

⁴⁴ *Allegro assai vivo* – c, → Do

Le posizioni sembrano bloccate senza rimedio, ma nell'agitato tempo di mezzo Leonora offre se stessa in cambio della vita di Manrico. L'effetto è immediato: il Conte accetta con malcelata gioia, mentre la donna, sfruttando un istante di distrazione del suo avversario, ingoia il veleno contenuto nell'anello.

CONTE

Né cessi?...

LEONORA

Grazia!...

CONTE

Prezzo non avvi alcuno
ad ottenerla... scostati...

LEONORA

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

CONTE

Spiegati,
qual prezzo, di?'LEONORA (*stendendo la sua destra con dolore*)La mano!^{xch}

CONTE

Ciel!... tu dicesti?...

LEONORA

Credimi,
mai non promisi invano.^{xch}

CONTE

È sogno il mio?

LEONORA

Dischiudimi
la via fra quelle mura...
che mi oda... che la vittima
fugga, e son tua.

CONTE

Lo giura.

LEONORA

Lo giuro al Ciel,^{xciv} che l'anima
tutta mi vede!CONTE (*correndo all'uscio della torre*)

Olà!

(Si presenta un custode; mentre il Conte gli parla all'orecchio, Leonora resta innanzi^{xcv})

LEONORA

(M'avrai, ma fredda, esanime
spoglia.)CONTE (*a Leonora, tornando*)

Colui vivrà.

LEONORA (*alzando gli occhi, cui fan velo lagrime di letizia; da sé*)(Vivrà!... Contende il giubilo⁴⁵i detti a me, Signore...
ma coi frequenti palpiti
mercé ti rende il core!
Ora il mio fine impavida,
piena di gioja attendo...
dirgli potrò, morendo:
salvo tu sei per me!)

CONTE

Fra te che parli?... ah! volgimi,
volgimi^{xcvi} il detto ancora,
o mi parrà delirio
quanto ascoltai finora...
Tu mia!... tu mia!... ripetilo,
il dubbio cor serena...
Ah! ch'io lo credo appena,
udendolo da te!

LEONORA

Andiam...

CONTE

Giurasti... pensaci!

LEONORA

È sacra la mia fé!
(*Entrano nella torre*)^{xch} «Me stessa!».^{xciii} «E compiere / saprò la mia promessa».^{xciv} «a Dio,»^{xcv} «*sugge il veleno chiuso nell'anello*».⁴⁵ *Allegro brillante* – FaLa protagonista esplose in una vivacissima cabaletta da interpretarsi «con giubilo», in cui l'euforia della sua linea vocale, dominata dalla coloratura, è sostenuta dallo spumeggiante sostegno orchestrale. Dopo aver intonato una sezione contrastante, quasi fosse ancora incredulo, il Conte riprende la melodia del soprano, in segno di maggior convinzione, fino all'*a due* trascinate che suggella la scena.^{xcvi} «mi volgi».

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 d'appresso*)

MANRICO
Madre?... Non dormi?⁴⁶

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
Ahi, 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!...^{xcvii} 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^{xcviii}
Il rogo!...

Parola orrenda!

MANRICO
Oh madre! oh madre!

AZUCENA
Un giorno⁴⁷

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 loro!...
(*Cadendo tutta convulsa tra le braccia di Manrico*)

Ahi, chi mi toglie
a spettacol sì atroce?

MANRICO
Se m'ami ancor, se voce
di figlio ha possa di una madre in core,

⁴⁶ n. 14. Finale ultimo. *Largo-Recitativo* – c, Re♭ →

Una serie di accordi in *pianissimo* a piena orchestra introducono in un'atmosfera di fatale rassegnazione l'ultimo quadro dell'opera, costruito secondo un'idea di continuità musicale che Verdi aveva già sperimentato con successo in *Rigoletto*. Azucena sta attendendo la morte quasi rassegnata, quando d'improvviso è colta dalle allucinazioni, e invano il figlio tenta di calmarla.

^{xcvii} Aggiunta: «(*Con gioia feroce*)».

^{xcviii} Aggiunta: «(*senza badare a Manrico; con ispavento*)».

⁴⁷ *Allegretto* – $\frac{3}{8}$, mi

Azucena rivive nuovamente, con angoscia crescente, l'esecuzione della madre – e qui ricompare, puntualmente, la melodia di «Stride la vampa», affidata a flauti e clarinetti sul palpitante *tremolo* degli archi, che ci porta a condividere l'incubo che mina la sanità mentale della povera zingara. Con un terribile grido sul quale la voce sprofonda nel registro più grave, la donna cade convulsa a terra.

ai terrori dell'alma
oblio cerca nel sonno, e posa e calma.
(La conduce presso la coltre)

AZUCENA

Si, la stanchezza m'opprime, o figlio...⁴⁸
alla quiete io chiudo il ciglio...
ma se del rogo arder si veda
l'orrida fiamma, destami allor.

MANRICO

Riposa, o madre; il ciel^{XCIX} 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'inganno!... quel fioco lume...⁴⁹

LEONORA

Son io, Manrico...

MANRICO

Oh, mia Leonora!

Ah, mi concedi, pietoso Nume,
gioja sì grande anzi ch'io mora?

LEONORA

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

MANRICO

Come!... a salvarmi?... fia vero?

LEONORA

Addio...

tronca ogni indugio... t'affretta... parti...^c

MANRICO

E tu non vieni?

⁴⁸ *Andantino* – sol-Sol

Dopo che Manrico le ha consigliato di riposare per tentare almeno di sedare i «terrori dell'alma», ha quindi inizio un breve cantabile. Alla prima strofa in minore di Azucena, intonata a mezza voce sul pizzicato degli archi, ESEMPIO 18 a (n. 14, bb. 97-104)

(tutto a mezza voce)

Azucena

Si, la stan-chezza m'op-pri-me, o fi - glio... al-la qui - e-te io chiudo, il ci - glio...

il giovane replica con tenerezza deviando verso il maggiore, infine la madre propone una nuova frase, la cui trama poggiata su arpeggi discendenti continuamente interrotta da pause brevi, suggerisce il graduale assopirsi del personaggio:

ESEMPIO 18 b (bb. 125-132)

(tra il sonno e la veglia)

Azucena

Ai no-strì mon - ti... ri-tor-ne - re - mo... l'an-ti-ca pa - ce... i-vi go - dre-mo!...

^{XCIX} «Iddio».

⁴⁹ *Allegro assai vivo* – c, Sib →

L'ingresso di Leonora introduce un clima di inaspettata quanto momentanea felicità, riflessa dalle frasi spiegate con cui Manrico accoglie l'amata. Ma il discorso orchestrale vira presto in modo minore: il giovane si accorge che la donna non vuole seguirlo nella fuga e le chiede con un vigoroso declamato quale prezzo abbia pagato per la sua libertà.

^c Aggiunta: «(Accennandogli la porta)».

LEONORA
Restar degg'io!...

MANRICO
Restar!

LEONORA
Deh! fuggi!...

MANRICO
No.

LEONORA (*cercando di trarlo^{ci} 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!...⁵⁰
Dal mio rivale!... intendo... intendo!...
Ha quest'infame l'amor venduto...
venduto un core che mio giurò!

LEONORA
Ahi, come l'ira ti rende cieco!
Ahi, quanto ingiusto, crudel sei meco!
T'arrendi... fuggi, o sei perduto!...
o il ciel soltanto^{ci} salvar ti può!
(*Leonora è caduta 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!⁵¹

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

MANRICO
Va'... ti abbagliano...
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^{ciii}
ch'io non pensava... Almeno
presso te spiro!...

^{ci} «correndo».

⁵⁰ *Andante* – Re → Sol

Non ottenendo risposta, prorompe in furiose esclamazioni alternate a fragorosi 'scoppi' dell'orchestra, quindi sfoga il suo sdegno intonando un'energica frase sostenuta dalle trombe: un'ingiusta crudeltà la sua, simile come reazione a quella di Rodolfo nel finale di *Luisa Miller*. Leonora replica alle accuse con agitate sestine, fino a quando la voce di Azucena, riprendendo la melodia dell'es. 18 b, quietata poco alla volta la disputa portando il terzetto a conclusione in un clima di sospensione quasi surreale.

^{ci} «nemmeno il cielo».

⁵¹ *Allegro assai mosso* – do

L'azione drammatica riprende quindi spedita verso l'inevitabile tragedia. Sopra un'agitata melodia di transizione, Manrico si rende conto del gesto di Leonora, capisce finalmente che la sua morte è vicina e si pente della sua invettiva.

^{ciii} Aggiunta: «la forza del veleno».

MANRICO
Oh fulmine!

LEONORA
Senti!... la mano è gelo...
(*Torcendosi^{civ} il petto*)
ma qui, qui foco orribile
arde!

MANRICO
Che festi, o cielo!

LEONORA
Prima che d'altri vivere...⁵²
io volli tua morir!...

MANRICO
Insano!... e sì bell'alma^{cv}
osava maledir!

LEONORA
Più non... resisto!...

MANRICO
Ahi misera!...
(*Entra il Conte, arrestandosi^{cvi} sulla soglia*)

LEONORA
Ecco l'istante... io moro...
Manrico!...

(*Stringendogli la destra in segno d'addio*)
Or la tua grazia...
padre del cielo... imploro...

MANRICO
Insano!... e sì bell'alma^{cv}
osava maledir!

LEONORA
Prima... che... d'altri vivere...
io... volli... tua... morir!...^{cvi}
(*Spira*)

CONTE
(Ah! volle me deludere,
e per costui morir!)
(*Indicando agli armati Manrico*)
Sia tratto al ceppo!⁵³

MANRICO
Madre! oh madre, addio!
(*Parte tra gli armati*)
AZUCENA (*destandosi*)
Manrico! Ov'è mio figlio?

CONTE
A morte corre!

^{civ} «*toccandosi*».

⁵² *Andante* – Mi \flat

Ma è troppo tardi. L'eroina intona una melodia che sale in crescendo fino al Lab $_4$ di «vivere», e precipita con salto d'ottava, come le si spezzasse la voce dalla fatica:

ESEMPIO 18 c (bb. 302-305)

Andante

Leonora

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

Il Conte ritorna in scena giusto in tempo per accorgersi di essere stato ingannato, e riascolta la melodia di Leonora come una piena confessione dell'inganno, mentre i rantoli disperati del soprano trovano riflesso in brevi incisi interrotti e in accenti spostati.

^{cv} «ed io quest'angelo».

^{cvi} «e si ferma».

^{cvi} Aggiunta: «Addio... io moro...».

⁵³ *Allegro* – mi \flat

Dopo un'enfatica cadenza delle tre voci, Leonora spira e il dramma riceve la sua ultima accelerazione in una scena di fulminea rapidità (che ricorda, ancora una volta, il finale di *Luisa Miller*) svolta attraverso massicci interventi accordali a piena orchestra sul rullare incessante dei timpani. Nelle battute conclusive, prima di essere condotta al rogo, Azucena rivela al Conte la vera identità del trovatore, nel momento in cui cade la testa di Garzia: la vendetta è compiuta.

AZUCENA		CONTE	
Ah ferma!... m'odi...			Ei!... quale orror!
CONTE (<i>trascinando Azucena presso la finestra</i>)		AZUCENA	
	Vedi?	Sei vendicata, o madre!	
AZUCENA		(<i>Cade a piè della finestra</i>)	
	Cielo!	CONTE (<i>inorridito</i>)	
CONTE			E vivo ancor!
	È spento!		
AZUCENA		FINE DEL DRAMMA	
Egli era tuo fratello!...			

Se ne permette la rappresentazione
Per l'Eminentissimo Vicario – Antonio Ruggeri revisore

Se ne permette la rappresentazione
C. Doria revisore politico

Se ne permette la rappresentazione per la parte della Deputazione comunale de' pubblici spettacoli
C. Pulieri conservatore

L'orchestra

ottavino	4 corni
flauto	2 trombe
2 oboi	3 tromboni
2 clarinetti	cimbasso
2 fagotti	
	timpani
violini I	gran cassa
violini II	triangolo
viole	
violoncelli	<i>Internamente</i>
contrabbassi	organo
	2 corni
<i>Sul palco</i>	tamburi
arpa	
tamburo	
martelli con incudini	
3 campane	

Come il precedente *Rigoletto* anche l'orchestra del *Trovatore* percorre sicura i binari della prassi coeva, seppur con la rilevante aggiunta dell'arpa e il notevole irrobustimento della famiglia delle percussioni. Accanto ai timpani e alla gran cassa l'inserimento del triangolo è dettato da esigenze puramente coloristiche: come componente ricorrente del cosiddetto stile 'alla turca' il piccolo strumento è utilizzato per rappresentare il mondo degli zingari, descritti però nella loro alacre operosità piuttosto che con i tradizionali tocchi d'esotismo di maniera – e in tal senso Verdi opta per l'originalissimo effetto dei martelli che battono sulle incudini in scena. Il ricorso all'arpa, invece, soggiace a esigenze più complesse; se da un lato ha l'evidente scopo di suggerire con la sua morbida sonorità il flebile *pizzicato* del liuto, strumento associato dalla tradizione alla dimensione trobadorica, dall'altro assolve funzioni più propriamente drammatiche. I suoi delicati arpeggi introducono infatti la voce fuori scena di Manrico in due situazioni cruciali: nella prima parte, quando il personaggio viene presentato nella sua veste di tenero menestrello, quindi nella parte finale, quando il limpido suono

dell'arpa interrompe suggestivamente il cupo incedere orchestrale per confermare la presenza dell'eroe all'interno della torre.

Sull'esempio di *Rigoletto* poi il musicista fa ricorso ancora una volta a strumenti sul palco, servendosi nell'opera di ben tre campane, utilizzate in modo pervasivo per suggerire piani emotivi e musicali ben precisi. Nel racconto di Ferrando l'improvviso scoccare della mezzanotte rende come palpabili le tetre figure appartenenti al mondo oscuro della stregoneria evocate dal capitano delle guardie tra il terrore generale – l'effetto è oltretutto amplificato dal grave rullare di un grosso tamburo in scena. Dalla seconda parte i «sacri bronzi» divengono oscuri presagi di morte: prima per annunciare la chiamata alla vita monacale di Leonora, infine, nell'ultima parte, per scandire attraverso i cupi rintocchi di una campana da morto il mesto *Miserere* intonato da un coro interno. Notevole è inoltre la cura nell'ottenere suggestivi effetti di spazializzazione del suono, come nel caso dei due corni impiegati dietro le quinte come segnali di guerra tra Manrico e Ruiz e funzionali a trasmettere l'idea del tenore inteso in primo luogo quale capo militare, oppure l'utilizzo di un organo interno per suggerire, soltanto 'da lontano', l'atmosfera di una cerimonia nuziale destinata però a non aver mai luogo. Digne di nota, infine, sono alcune pertinenti scelte timbriche a fini drammatici, rivelatrici di quanto la tavolozza orchestrale di Verdi si sia sviluppata rispetto alla grossolanità coloristica delle opere giovanili. Basti citare su tutte le linee frastagliate dei violini primi sui rabbriventi *tremoli* degli archi che indicano a più riprese con icastica semplicità le fiamme del rogo, immagine ricorrente della mente sofferente di Azucena, oppure lo splendido utilizzo della sonorità vellutata del clarinetto per suggellare il poetico lirismo di due dei momenti emotivamente più espressivi dell'opera: i cantabili «Tacea la notte placida» (I.2) di Leonora e «Il balen del suo sorriso» (II.3) del Conte.

Le voci

The image displays a vertical list of musical staves, each representing a different vocal part in the opera *Trovatore*. The characters and their corresponding vocal parts are:

- Conte di Luna: Bass
- Leonora: Soprano
- Azucena: Mezzo-soprano
- Manrico: Tenore
- Ferrando: Bass
- Ines: Soprano
- Ruiz: Tenore
- Vecchio zingaro: Bass
- Messo: Soprano

Each staff shows a short melodic line with a treble clef for the soprano parts and a bass clef for the bass parts. The notes are connected by a line, indicating a melodic phrase. Some notes have accidentals (sharps, flats, or naturals) and some have a fermata symbol above them.

Anche senza badare all'iperbolica esagerazione di Caruso, secondo il quale tutto ciò che serve al *Trovatore* sono i quattro cantanti più grandi del mondo, l'opera annovera nel suo *cast* altrettanti ruoli principali, due femminili e due maschili, di assoluto rilievo, di cui tre in particolare richiedono un'estensione vocale piuttosto ampia, in parte dovuta al ricorrente profilo ad arpeggio su cui sono costruite molte delle melodie.

L'eccezione rilevante è rappresentata dalla parte di Azucena, che nel suo singolare timbro di mezzosoprano rappresenta senza dubbio alcuno l'unico personaggio realmente scolpito dell'opera, fascinosamente ambiguo nel suo rapido trapasso da stati di allucinata tensione a momenti di fredda lucidità. La sua dimensione temporale ricorrente è quella del passato – non a caso la donna si esprime in prevalenza attraverso estesi monologhi narrativi ed è l'unico personaggio per cui Verdi sfrutta il ricorso alla reminiscenza tematica –, e in qualità di figura sostanzialmente avulsa dallo sviluppo narrativo del dramma la sua parte è costruita intorno a peculiarità musicali che la isolano dalla realtà circostante. Le sue melodie sono basate per lo più su frasi brevi e nervose, dall'andamento quasi monotono e sovente adattate a reiterati schemi ritmici ternari, così come fisse sono le tonalità tra cui oscilla in modo persistente la sua voce: Mi minore e Sol minore/maggiore. In compenso le doti drammatiche richieste alla cantante sono notevolissime e dipendono dal costante

alternarsi di stati d'animo violentemente contrastanti – tetre cantilene e scatti impulsivi, meste canzoni e terrificanti ossessioni – in una figura del tutto nuova nella galleria di personaggi femminili verdiani e audacemente innovativa nell'intero panorama operistico europeo.

A differenza di Azucena, i rimanenti protagonisti rappresentano soprattutto archetipi vocali consolidati, e saldamente ancorati alle convenzioni del teatro d'opera romantico – anche se il peso dell'orchestra richiede un volume di cui non c'era necessità in precedenza. Leonora è un personaggio essenzialmente lirico, votato senza timore all'amore trascendentale; come tale viene affidato, di solito, a un soprano lirico spinto d'agilità di stampo belcantistico che si muove di frequente per lunghe arcate melodiche screziate dalla coloratura di forza.

Manrico e il conte di Luna fungono invece da antagonisti maschili. Il primo è un tenore eroico, del quale il musicista sottolinea soprattutto la fierezza del ribelle e lo slancio del guerriero – significativo in tal senso è il rilievo espressivo dato alla celeberrima cabaletta «Di quella pira» posta alla conclusione della parte terza (anche se l'emissione del Do_4 è un'invenzione degli interpreti, per quanto appropriata), oppure l'invettiva rivolta a Leonora nel finale, accompagnata dalla piena orchestra. Tuttavia la sua parte prevede anche intensi scorsi lirici, che alla prova dei fatti risultano persino più importanti: il trovatore è un eroe malinconico, frustrato nelle sue aspirazioni e vinto nei momenti decisivi.

Il conte di Luna è un baritono geloso e veemente, assai spesso impegnato nel registro acuto con piglio eroico (e talora ai limiti dell'estensione), come nella trascinante cabaletta «Per me ora fatale», ma capace al contempo di cantare la passione amorosa con linee morbide e flessuose – si veda in particolare il suo ispirato cantabile «Il balen del suo sorriso» in apertura al quadro secondo della parte seconda. Delle restanti parti secondarie la sola di un certo peso è quella di Ferrando, un basso al quale Verdi affida per intero la lunga e complessa narrazione che introduce l'opera.

Il trovatore in breve

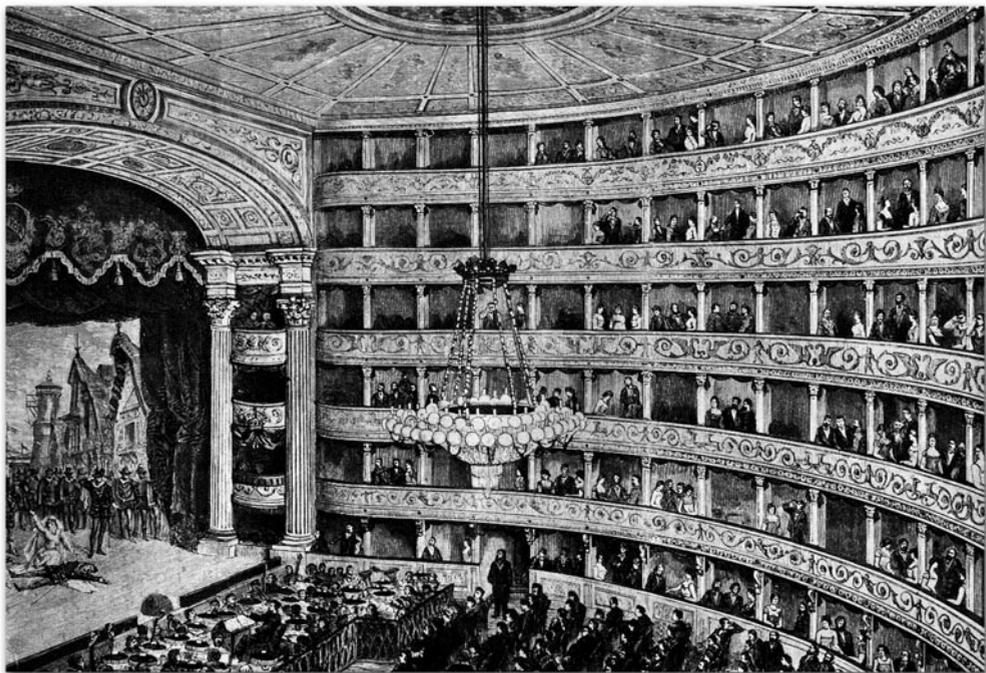
a cura di Maria Giovanna Miggiani

Nel marzo 1851 il trentottenne Giuseppe Verdi era ancora a Venezia ad assaporare il successo di *Rigoletto* quando suggerì un nuovo soggetto allo scrittore napoletano Salvatore Cammarano, già autore dei libretti di *Alzira*, *La battaglia di Legnano* e *Luisa Miller*. La fonte proposta dal musicista era *El trovador* di Antonio García Gutiérrez, rappresentato per la prima volta a Madrid nel 1836 e, a quanto pare, fino a quel momento mai tradotto in italiano. Cammarano portò a termine il libretto ma morì improvvisamente nel luglio 1852: l'evento luttuoso costrinse Verdi, che desiderava alcune aggiunte e piccole modifiche, a chiedere l'intervento di un altro collaboratore, Leone Emanuele Bardare.

Come *Rigoletto*, anche *Il trovatore* avrebbe dovuto porre al centro dell'azione un personaggio anticonvenzionale, in questo caso una donna, la zingara Azucena. Alla stregua del buffone mantovano, anche Azucena è dominata da due passioni destinate a contrapporsi: l'amore per un figlio (ma adottivo) e il desiderio di vendetta. In quel periodo Verdi, sempre a caccia dell'«effetto», era alla ricerca di soluzioni formali più libere rispetto agli schemi consueti. Inoltre egli non aveva mai attribuito a un mezzosoprano o a un contralto una parte da protagonista. Tuttavia l'organizzazione drammatico-musicale del *Trovatore* prevista da Cammarano si snoda in numeri chiusi di taglio tradizionale, a differenza delle opere che lo precedono e lo seguono immediatamente. *Rigoletto* (marzo 1851) e *La traviata* (marzo 1853), ambedue dovute alla penna di Francesco Maria Piave e rappresentate per la prima volta alla Fenice, sono infatti contraddistinte da un'estesa sperimentale. La difficoltà di reperire una primadonna adatta alla parte di Azucena fece sì che *Il trovatore* si sia trasformato in un'opera per due donne protagoniste, la zingara e la nobile, quanto coraggiosa Leonora.

Il trovatore è incentrato sulla competizione guerresca e insieme amorosa tra due fratelli che ignorano la loro condizione di consanguineità. Manrico il trovatore, seguace del ribelle conte di Urgel, e il conte di Luna, fedele suddito del re d'Aragona, amano entrambi Leonora, dama della regina, a sua volta innamorata di Manrico. Accanto all'amore per Leonora, il trovatore è d'altra parte animato da sentimenti di fortissima devozione filiale per colei che egli ritiene sua madre, la zingara Azucena. Il dramma si conclude con il suicidio per veleno di Leonora mentre finge di concedersi all'odiato conte di Luna nell'inutile tentativo di liberare Manrico. Quest'ultimo viene fatto giustiziare dal suo avversario, il quale apprende però subito dopo da Azucena che Manrico è proprio quel fratello perduto infante e tanto ansiosamente ricercato.

La prima rappresentazione del *Trovatore*, avvenuta il 19 gennaio 1853 al Teatro Apollo di Roma, riscosse grande successo, che andò via via aumentando negli anni seguenti. *Il trovatore* diventò una delle due o tre opere più famose e più eseguite di Verdi nell'Ottocento. Interpreti del debutto furono due celebri cantanti, Rosina Penco (Leonora) e Carlo Baucardè (Manrico), attorniate da Giovanni Guicciardi (il conte di Luna), Emilia Goggi (Azucena), Arcangelo Baldesi (Ferrando), Francesca Quadri (Ines) e Giuseppe Bazzoli (Ruiz).



La sala del Teatro Apollo di Roma nel 1882. L'opera in scena è verosimilmente *Il duca d'Alba* di Donizetti (prima assoluta; postuma). Il teatro ospitò le prime verdiane del *Trovatore* e di *Un ballo in maschera*. Un altro teatro romano, l'Argentina, ospitò le prime dei *Due Foscari* e della *Battaglia di Legnano*.

Vicenda notturna, solcata da bagliori di fuoco («Stride la vampa», «Di quella pira»), l'azione drammatica del *Trovatore*, fondamentalmente statica e caratterizzata da ampie sezioni di racconto e di evocazione, si sublima costantemente in un gesto musicale fra i più felici per ricchezza melodica e raffinatezza di scrittura. Opera di grande lirismo, con un protagonista poeta ancor prima che guerriero – ultimo grande esempio di tenore lirico di estrazione donizettiana che assume tratti eroici e appassionati del tutto nuovi, dovendoli gestire allo stesso tempo –, *Il trovatore* accosta una grande eleganza musicale, dalla scrittura a tratti quasi schubertiana e l'orchestrazione di straordinaria precisione evocativa, a una fantasia melodica straripante che ne fa l'opera melodica più bella, coinvolgente e ricca dell'intera trilogia.

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

PARTE PRIMA, *Il duello*

Atrio nel palazzo dell'Aliaferia a Saragozza, residenza dei monarchi d'Aragona. Ferrando, capitano delle guardie, narra agli astanti la storia di Garzia, figlio del vecchio conte di Luna e fratello del loro attuale giovane signore. Un giorno una zingara venne sorpresa vicino alla sua culla: accusata di malefizio, la donna venne uccisa sul rogo. Per vendicare la madre, la figlia della gitana rapì Garzia e, tempo dopo, si trovarono nel luogo del supplizio le ossa di un bambino ancora fumanti. La donna aveva bruciato il figlio del suo nemico. Alla morte del padre, l'attuale Conte ha giurato di non interrompere le ricerche della colpevole.

Giardini del palazzo. Leonora, dama di compagnia della regina, si confida con l'ancella Ines: si è innamorata di un cavaliere che, senza insegne, s'impose in un torneo, ma la guerra civile li ha separati. Le dame si allontanano e il conte di Luna giunge per dichiararsi a Leonora, di cui è perdutamente innamorato. Lo ferma la voce di un trovatore: è Manrico, il valoroso cavaliere incognito, che canta la sua dama. Leonora torna sui suoi passi e, ingannata dall'oscurità, si getta fra le braccia del Conte. Manrico si palesa risolvendo l'equivoco, ma il Conte ravvisa in lui non solo il rivale in amore, ma anche un pericoloso avversario politico, seguace del ribelle conte d'Urgel. I due iniziano a duellare, mentre Leonora cade a terra svenuta.

PARTE SECONDA, *La gitana*

Un campo di zingari sui monti della Biscaglia. Azucena, già protagonista del racconto di Ferrando, intona una canzone dedicata a una zingara arsa sul rogo. Accanto a lei giace convalescente il figlio Manrico, cui la gitana narra la sua tragedia: volendo vendicare la madre ha scaraventato nelle fiamme il proprio figlio, invece di quello del conte di Luna che aveva sottratto alla culla. Il trovatore dubita delle proprie origini, ma la madre lo rassicura: del suo affetto sono prova le cure che gli ha prodigato dopo che Luna, assalendolo col suo drappello, l'ha lasciato moribondo sul campo di battaglia. Nel duello all'Aliaferia precedente lo scontro, Manrico stava invece per trafiggere il rivale, quando un richiamo interiore lo aveva fermato. Appreso da un messo che, credendolo morto, Leonora ha deciso di entrare in convento, il giovane parte per riconquistare l'amore, vincendo le resistenze della madre.

Un chiostro vicino alla fortezza di Castellor. Il Conte e i suoi uomini si apprestano a rapire Leonora mentre si avvia al monastero, ma arriva il trovatore seguito dal luogotenente Ruiz e dalle sue truppe, sventando il piano del rivale. Mentre Luna dà in escandescenze, Leonora, incredula, abbraccia il suo cavaliere.

PARTE TERZA, *Il figlio della zingara*

Accampamento sotto le mura di Castellor. Le sue truppe sono schierate, e il Conte pregusta il momento in cui potrà riconquistare non solo la rocca, tenuta dall'esercito ribelle di Manrico, ma anche la donna che ama. La cattura di una gitana che vagava nei paraggi gli fornisce ulteriori motivi di gioia: sottoposta a tortura, la donna rivela di essere la madre del trovatore, mentre Ferrando riconosce in lei la zingara che aveva rapito il fratello del Conte. Mandando a morte l'autrice di quel delitto, il Conte avrà vendetta completa.

Sala adiacente alla cappella nella fortezza di Castellor. Manrico e Leonora si apprestano a sposarsi prima della battaglia decisiva. Ma Ruiz porta la notizia della cattura di Azucena, e Manrico parte per salvarla dal rogo.

PARTE QUARTA, *Il supplizio*

Un'ala del palazzo dell'Aliaferia con una torre d'angolo. L'esercito di Manrico è stato sconfitto. Leonora è riuscita a fuggire da Castellor e a far perdere le sue tracce ma ora, introdotta da Ruiz, ha raggiunto la torre dove Manrico è prigioniero. La giovane ascolta la voce del trovatore che proviene dalla torre, mentre un coro intona un «Miserere» per chi è in punto di morte. Pronta a tutto pur di salvarlo, Leonora offre se stessa al Conte, che ha già condannato al rogo Azucena e il trovatore alla decapitazione: questi, incredulo, accetta. Per non adempiere al patto la giovane suggerisce di nascosto una dose letale di veleno.

Orrido carcere. Manrico attende il supplizio insieme ad Azucena che, terrorizzata dalle fiamme, alterna torpore e veglia. Irrompe Leonora, che porta la grazia ottenuta dal rivale: l'annuncio manda su tutte le furie Manrico, che ingenerosamente le rinfaccia l'accordo con il rivale. Ma il veleno agisce, e di fronte alla verità Manrico intende e si pente. Anche il Conte, tuttavia, apprende l'inganno, e quando Leonora muore manda immediatamente il trovatore al patibolo. Risvegliatasi di soprassalto, Azucena svela, anch'essa in punto di morte, il mistero: Manrico era Garzia, il fratello di Luna. La vendetta della zingara è finalmente compiuta.

Argument

PREMIÈRE PARTIE, *Le duel*

Vestibule du palais de l'Aljaferia à Saragosse, résidence des rois d'Aragon. Les troupes du comte de Luna veillent. Ferrando, capitaine de la garde, évoque le passé d'un des deux fils du vieux Luna, le frère du Comte actuel: il s'appelait Garzia. Un jour on trouva une gitane près de son berceau; la femme accusée de sortilèges fut condamnée au bûcher. La fille de cette dernière voulant se venger, enleva le jeune Garzia. Quelques mois plus tard, là où avait été brûlée la gitane, on retrouva des petits os carbonisés. On en déduisit aussitôt qu'il s'agissait du pauvre bébé.

Les jardins du palais. Leonora, dame d'honneur de la reine, fait ses confidences à Inès. Elle lui raconte comment naquit son amour pour un chevalier inconnu, vainqueur d'un tournoi, et comment la guerre civile les sépara. Tandis que les deux femmes s'éloignent, le comte de Luna arrive à son tour dans le jardin: il est amoureux de Leonora, et cette fois il semble bien décidé à lui déclarer son amour. Mais la voix d'un trouvère le retient: c'est Manrico, le chevalier inconnu, qui chante son amour pour sa dame. Entendant sa voix Leonora revient sur ses pas. Dans l'obscurité, la jeune femme croyant trouver Manrico, s'avance, amoureuse et tendre, vers le Comte. Lorsqu'elle découvre l'équivoque, elle se jette aux pieds de Manrico protestant de son amour. Le



Rosina Penco, la prima Leonora, ma anche la prima Azucena nel *Trovatore* di Antonio Cortesi a Trieste nel 1852. La Penco (1823-1894) partecipò alle prime rappresentazioni dell'*Assedio di Firenze* (Maria de' Ricci) di Bottesini, di *Marco Visconti* (Bice) di Petrella, di *Edita de Lorno* (ruolo eponimo) di Giulio Litta.

Comte ayant réalisé qu'il s'agit d'un soldat appartenant à l'armée rebelle du comte d'Urgel, voit une raison supplémentaire pour provoquer un duel. Leonora s'évanouit. Les deux hommes ont déjà dégainé leurs épées.

DEUXIÈME PARTIE, *La bohémienne*

Un bivouac de gitans installés sur les monts de la Biscaye. Manrico, blessé en bataille, est aux côtés de celle qu'il croit être sa mère, Azucena, déjà protagoniste de la narration de Ferrando. La gitane lui raconte la tragédie qu'elle vécut en essayant de venger sa mère : à la suite d'une abominable erreur, elle brûla son propre fils, croyant au contraire brûler un des deux fils du comte de Luna. Manrico, surpris, s'interroge aussitôt sur sa propre identité. Azucena se ressaisit et rappelle au jeune homme qu'elle lui a toujours prodigué des soins maternels. Dernièrement, elle a soigné les blessures que le comte de Luna lui a infligées pendant la bataille de Pelilla, le laissant presque mort sur le champ, alors que, dans le duel à l'Aljaferia, Manrico lui avait épargné la vie, retenu par une impulsion secrète. Un messager se présente apprenant à Manrico que Leonora, le croyant mort, a décidé d'entrer au couvent: sans écouter les prières d'Azucena, Manrico part aussitôt.

Un cloître près de la forteresse de Castellor. Le Comte et ses hommes s'apprêtent à enlever Leonora avant qu'elle entre au couvent, mais leur plan est interrompu par l'arrivée inattendue de Manrico. Encerclé et désarmé par les hommes du trouvère, le Comte, furieux, doit s'enfuir. Leonora est heureuse d'avoir retrouvé Manrico. Les deux amoureux s'éloignent.

TROISIÈME PARTIE, *Le fils de la bohémienne*

Un camp sous les murs de Castellor. Les soldats du roi d'Aragon guidés par le comte de Luna se sont rassemblés autour de la forteresse de Castellor, tenue par l'armée du comte d'Urgel commandée par Manrico. Excités par Ferrando, ils se préparent au grand combat. Le Comte, toujours torturé à l'idée que Leonora est entre les bras de Manrico, est impatient de reprendre aussi bien la forteresse que la jeune fille. Ses éclaireurs ont capturé Azucena. La gitane est interrogée. Ferrando reconnaît en elle la fille de la gitane qui fut brûlée, et l'accuse d'avoir tué, à l'époque, le frère du Comte. Azucena rejette les accusations et justifie sa présence en affirmant qu'elle est à la recherche de son fils, Manrico. En entendant prononcer le nom de son rival, le Comte saisit l'occasion d'une double vengeance: il condamne Azucena au bûcher.

Une salle dans la forteresse de Castellor. En attendant la bataille imminente, Leonora et Manrico décident de se marier. Tout à coup la cérémonie est interrompue. Son lieutenant Ruiz annonce à Manrico qu'un bûcher est prêt pour Azucena. Le jeune homme réunit ses hommes et se précipite hors de la forteresse dans l'espoir de pouvoir sauver la vie de la gitane.

QUATRIÈME PARTIE, *Le supplice*

Une aile du Palais de l'Aljaferia. Manrico a été fait prisonnier. Ruiz accompagne Leonora jusqu'à la tour où est enfermé le jeune homme. La jeune fille, effondrée de douleur, écoute le chant du trouvère qui vient de la tour, tandis que dans le fond s'élève un chœur invisible qui entame le chant lugubre du «Miserere». Le comte de Luna confirme à ses hommes l'ordre d'exécution de Manrico et d'Azucena. Leonora se présente brusquement devant lui se déclarant prête à l'épouser, en échange de la liberté de Manrico. Le Comte saisit aussitôt l'occasion tant attendue. Leonora profitant d'un moment d'inattention du Comte, ingurgite le poison qu'elle tenait caché dans sa bague.

Un cachot. Manrico et Azucena attendent le moment de l'exécution. Le jeune homme est fort et résigné mais la gitane est terrorisée à l'idée du bûcher. Leonora entre dans la prison pour annon-

cer à Manrico qu'elle a réussi à le faire libérer. Le jeune homme devine aussitôt quelle a été la stratégie et, indigné, il repousse la jeune fille. Leonora lui confesse qu'elle n'appartiendra à personne d'autre car elle s'est empoisonnée. Le comte de Luna surprend les derniers mots de Leonora mourante et, furieux d'avoir été trompé, ordonne l'exécution immédiate de Manrico. Azucena, sortant de sa torpeur, révèle au Comte l'échange du bébé: Manrico était Garzia, le Comte vient de tuer son frère. La gitane est ainsi vengée.

Synopsis

PART ONE, *The Duel*

The guard room in the Aljaferia Palace in Zaragoza, residence of the kings of Aragon. In a hall of the palace the men-at-arms of the Count of Luna are keeping watch. Ferrando, the captain of the guards, tells the story of the present Count's younger brother, Garzia: one day many years ago, a gypsy woman, caught lurking near the baby's cradle and suspected of witchcraft was condemned to be burnt at the stake. The witch's daughter, Azucena, avenged her mother by kidnapping the child, and some time later, in the same spot where the witch had been burnt to death, were found the blackened bones of an infant; no one ever doubted that they were of the hapless child.

The gardens of the palace. Leonora, a lady-in-waiting to the Queen, is telling Ines how she fell in love with an unknown knight, the admired victor of a tournament; the outbreak of civil war has prevented her from seeing him again. While the two women withdraw to their apartments, the Count of Luna comes upon the scene; he is in love with Leonora and has finally made up his mind to declare his love. But a voice raised in song halts him, and inflames his jealousy; it is Manrico, the unknown knight. Leonora, hearing his voice, comes down into the garden and in the darkness mistakes the Count for the troubadour and tremulously goes towards him. When she realises her mistake, she tries to explain it to the disappointed Manrico. Meanwhile the Count has recognised in his rival a follower of the outlawed Count of Urgel: this is yet another reason for challenging Manrico to a duel. Leonora fants while the men, drawing their swords, prepare to do battle.

PART TWO, *The Gypsy Woman*

The camp of the gypsies in the mountains of Biscay. Manrico has been wounded and has taken refuge with Azucena, the gypsy of Ferrando's story, whom he believes to be his mother. The gypsy relates the tragic outcome of her attempt to avenge her mother's dreadful, unjust death: crazed by grief, a fatal error caused her to throw into the burning pyre not one of the old Count of Luna's two sons, but her own child. Manrico, amazed at this revelation, asks her who he is, then, but Azucena quickly regains command of herself and takes back her confession, reminding him of the many proofs of her love that she has given him. Not the least of which being the healing of the wounds he suffered in the battle of Pelilla at the hands of the young Count of Luna, who thus so ingenerously repaid him for sparing his life the night of the duel: Manrico confesses to Azucena, in fact, that at the very instant in which he was about to despatch his opponent, a secret impulse, stronger than his conscious will, stayed his hand. A messenger brings Manrico orders to take command of the newly conquered citadel of Castellor; he also informs him that on hearing the false news of his death, Leonora has decided to take the veil. Deaf to Azucena's entreaties, Manrico rushes off.

A convent near the citadel of Castellor. With his followers, the Count enters by stealth the convent to abduct Leonora, but his plans are foiled by arrival of Manrico. Surrounded and disarmed



Fot. del.

Ed. Garioto e C.ª de la Union. N.º 16

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

(Opera le due illustri rivali.)

A D'EMILIA GOGGI

Artista distinguida del Teatro Pral. de Barcelona.
 Suo ~~admirador~~

Emilia Goggi (1817-1857), la prima Azucena, sopra raffigurata nel costume di Bianca nelle *Due illustri rivali* di Mercadante (Barcellona, Principal, 1846).

by Manrico's men, he flees to avoid falling a prisoner to them. Leonora, overjoyed at having found Manrico alive, goes off with him.

PART THREE, *The Son of the Gypsy Woman*

Luna's camp under the walls of Castellor. The Count's soldiers are encamped under the walls of Castellor and, incited by Ferrando, they prepare to do battle once again. The Count is tortured by the thought of Leonora in Manrico's arms and by his anxiety to get her back. Meanwhile, some of his soldiers come upon a gypsy woman, Azucena; they question her and from her words Ferrando recognises in her the witch's daughter, the gypsy who stole the Count of Luna's younger brother. Azucena denies their accusations and justifies her presence in the neighbourhood by saying that she has come to seek her son, Manrico. On hearing this hated name, the Count decides, solely for the joy of causing Manrico terrible grief, to condemn Azucena to death.

A chamber near the chapel in the citadel of Castellor. Although their happiness is clouded by the knowledge of the imminent enemy attack, Manrico and Leonora are about to celebrate their marriage in the chapel of Castellor. But the ceremony is interrupted when Manrico, learning from Ruiz that Azucena is to be burnt at the stake, rushes off to attempt to rescue her.

PART FOUR, *The Punishment*

Before the dungeon-keep in the Aljaferia Palace. Manrico has been taken prisoner, and Ruiz guides Leonora to the tower where he has been imprisoned. Leonora pours out her grief and is answered by Manrico's song, while an invisible choir chants the solemn notes of the «Miserere». From the palace of Aljaferia now arrives Count of Luna, and confirms to his men the order that at dawn Manrico is to be beheaded and Azucena burnt alive. Leonora comes out from her hiding place and going up to him, swears to be his if he will grant Manrico freedom. The Count eagerly accepts her offer, but Leonora stealthily takes the poison concealed in a ring she is wearing.

In the dungeon. Manrico and Azucena are waiting, with very different sentiments, to meet their death: Azucena with terror at the thought of the stake, Manrico with fortitude and resignation. Leonora enters their cell and announces that she has obtained Manrico's freedom. He, however, guessing at the infamous bargain that has been the price of his release, scornfully reject her until Leonora reveals that to avoid giving herself to the Count, she has taken poison. The Count enters and surprises them in the moment of their last tragic farewell: furious at the trick Leonora has played on him, he orders Manrico to be executed immediately. Azucena shakes herself from the stupor into which she had fallen and reveals to the Count the story of the exchange of the two children so long ago. Manrico was Garzia, her mother is avenged, and the Count's horror at having had his own brother put to death is all in vain.

Handlung

ERSTER TEIL, *Das Duell*

Vorhalle des Palastes Aljaferia in Saragozza. Die Kriegersleute des Grafen von Luna halten Wache. Ihr Hauptmann Ferrando erzählt die Geschichte von Garzia, dem jüngeren Bruder des Grafen: eines Tages wurde an der Wiege des Knaben eine Zigeunerin überrascht, die daraufhin der Zauberei verdächtigt und zum Tod auf dem Scheiterhaufen verurteilt wurde; aus Rache entführte die Tochter der vermeintlichen Hexe, Azucena, den Knaben, und später wurden an derselben Stelle,

an der die Frau verbrannt worden war, verbrannte Kinderknochen gefunden, in denen alle die Überreste des unglückseligen Kindes zu erkennen glaubten.

Im Garten des Palastes. Leonore vertraut ihrer Freundin Ines an, in Liebe zu einem unbekanntem Ritter, dem bewunderten und gefeierten Sieger eines Turniers, entbrannt zu sein, den sie infolge des Ausbruchs des Bürgerkriegs aus den Augen verloren hat. Während die beiden Frauen sich in den Palast zurückziehen, erscheint der Graf, der in Leonore verliebt ist und sich endlich entschlossen hat, ihr seine Liebe zu gestehen. Aber die Stimme eines Troubadours, die sich nähert und Eifersucht in ihm aufflammen lässt, hält ihn zurück: es ist Manrico, der unbekanntem Ritter. Als Leonore seine Stimme hört, eilt sie zurück in den Garten: doch in der Dunkelheit verwechselt sie den Grafen mit dem Troubadour und geht ihm liebevoll entgegen. Als sie den Irrtum bemerkt, versucht sie vergeblich, dem enttäuschten Manrico das Missverständnis zu erklären. Der Graf hat indessen in dem Rivalen einen geächteten Anhänger des mit ihm verfeindeten Graf von Urgel erkannt: es ist dies für ihn ein Grund mehr, Manrico zum Duell herauszufordern. Leonore fällt in Ohnmacht. Mit gezückten Schwertern treten die beiden zum Duell an.

ZWEITER TEIL, *Die Zigeunerin*

Ein Zigeunerlager am Abhang eines Berges in der Biscaya. Manrico, der verletzt ist, weilt bei der Frau, die er für seine Mutter hält, Azucena. Die Zigeunerin erzählt ihm den tragischen Ausgang ihres Versuchs, sich für die ungerechte Marter ihrer Mutter zu rächen: wahnsinnig vor Schmerz verbrannte sie in einem schrecklichen Irrtum statt eines der beiden Kinder des alten Grafen ihr eigenes. Erstaunt fragt Manrico sie, wer er dann sei, aber Azucena, die sich sofort wieder fasst, leugnet alles, was sie ihm erzählt hat, und erinnert ihn in einer Art Verzückung an die vielen Beweise von Mutterliebe, die sie ihm gegeben hat. Nicht zuletzt die Pflege seiner schweren Verletzungen, die er sich im Kampf gegen den jungen Grafen zugezogen hat. Der Graf hatte es ihm undankbar vergolten, dass Manrico ihm in jener fernen Nacht des Duells letztendlich das Leben verschont hatte. Manrico gesteht Azucena, dass er in dem Moment, da er den tödlichen Stoss führen wollte, tatsächlich von einer geheimnisvollen Kraft, die stärker war als sein Wille, zurückgehalten wurde. Ein Bote überbringt Manrico den Befehl, die Verteidigung des soeben eroberten Castellor zu übernehmen, und auch die Nachricht, dass Leonore beschlossen hat, den Schleier zu nehmen, da sie ihn, Manrico, für tot hält. Ohne auf die Bitten Azucenas zu hören, zieht Manrico fort.

Ein Klosterkreuzgang nahe der Festung Castellor. Der Graf dringt mit seinen Leuten in das Kloster ein, um Leonore zu entführen. Sein Plan wird jedoch durch die Ankunft Manricos durchkreuzt. Er wird von den Gefolgsleuten des Troubadours eingekreist und entwaffnet, und um von ihnen nicht gefangen genommen zu werden, flieht er. Leonore, die glücklich ist, Manrico wiedergefunden zu haben, geht mit ihm fort.

DRITTER TEIL, *Der Sohn der Zigeunerin*

Kriegslager vor den Mauern von Castellor. Die Soldaten des Grafen belagern die Festung und bereiten sich darauf vor, den Kampf wiederaufzunehmen. Der Graf wird vor der Vorstellung gequält, Leonore in Manricos Armen zu sehen, und er wünscht nichts sehnlicher, als sie ihm wieder wegzunehmen. Inzwischen haben einige seiner Krieger Azucena gefangengenommen: die Frau wird verhört, und Ferrando erkennt in ihr die Tochter der Zigeunerin, die verbrannt worden war; diejenige, die den Bruder des Grafen entführte. Azucena weist die Anklagen zurück und rechtfertigt ihre Anwesenheit damit, dass sie auf der Suche nach dem jungen Manne sei, der ihr Sohn zu sein behauptet. Als der Graf den verhassten Namen Manricos hört, verurteilt er Azucena, nur um Manrico einen furchtbaren Schmerz zuzufügen, zum Feuertod.

Saal neben der Kapelle auf der Festung Castellor. Auch wenn ihr Glück durch die Gewissheit des bevorstehenden feindlichen Angriffs getrübt ist, schicken sich Leonore und Manrico an, in der Kapelle von Castellor ihre Hochzeit zu begehen. Die Feier muss jedoch abgebrochen werden, da Manrico, der von Ruiz erfährt, dass für Azucena schon ein Scheiterhaufen bereit ist, forteilt, um zu versuchen, sie zu retten.

VIERTER TEIL, *Die Hinrichtung*

Ein Seitenflügel im Palast Aliaferia. Manrico ist gefangengenommen worden, und Ruiz führt Leonore zu dem Turm, in dem sie ihn eingeschlossen haben. Der Schmerz Leonores vereint sich mit dem verzweifelten Abschied Manricos, während ein unsichtbarer Chor den Trauergesang des «Miserere» anstimmt. Vor dem Palast erscheint der Graf, der seinen Leuten erneut Anweisung gibt, dass im Morgengrauen Manrico geköpft und Azucena verbrannt werden sollen. Leonore, die sich versteckt gehalten hatte, tritt vor ihn und erklärt sich bereit, sich ihm hinzugeben, wenn er nur Manrico die Freiheit schenke. Der Graf ergreift sofort die so lange erwartete Gelegenheit. Unbemerkt schluckt Leonore das Gift, das sie in einem Ring versteckt bei sich trug.

Kerker. Azucena wartet voller Schrecken auf den Feuertod, während Manrico seinem Ende stark und gefasst entgegensteht. Leonore erscheint bei Manrico, um ihm mitzuteilen, dass sie seine Rettung erreicht habe. Doch Manrico, der den abscheulichen Handel errät, weist sie zornig zurück, bis Leonore ihm gesteht, sich vergiftet zu haben, eben um keinem anderen Mann zu gehören. Der Graf überrascht die beiden Liebenden im Moment ihres letzten Abschieds, und befiehlt, rasend vor Zorn, weil Leonore ihr Spiel mit ihm getrieben hat, dass Manrico sofort geköpft werde. Azucena, die aus der Betäubung erwacht, in die sie versunken war, enthüllt dem Grafen die Geschichte der Vertauschung der Knaben. Ihre Mutter ist nunmehr gerächt, und der Graf erschauert bei dem Gedanken, den eigenen Bruder getötet zu haben.



Adelina Patti, Leonora al Covent Garden di Londra, 1867. La grande Patti incarnò la prima volta l'eroina verdiana all'Opéra di New Orleans, 1860.

Bibliografia

a cura di Emanuele Bonomi

Nato all'indomani del progressivo disgregarsi dell'impero napoleonico iniziatosi con la disastrosa campagna di Russia del 1812 e morto nel clima sofisticato e decadente della *belle époque*, Verdi attraversò quasi per intero un secolo sconvolto da rivoluzionari mutamenti storici, sociali nonché artistici e con la sua produzione operistica – ventotto titoli prodotti tra il 1839 e il 1893 – fu protagonista della vita musicale mondiale per più di sessant'anni. Dotato di uno spiccato e tenace temperamento che lo portava a rivendicare con malcelato orgoglio tanto l'autonomia del proprio percorso di studi musicali, condotto perlopiù da autodidatta, quanto la propria indipendenza culturale, il compositore contribuì in prima persona a costruirsi un'efficace immagine artistica, esagerando di proposito i suoi umili natali e i suoi difficili esordi teatrali. Tale atteggiamento finì per favorire la nascita di numerose leggende intorno alla sua figura, tanto che la relativa scarsità di dati biografici riguardanti gli anni giovanili alimentò il mito delle sue origini contadine, legandolo al comune sentimento romantico e risorgimentale che intravedeva nella creazione artistica l'espressione più autentica dell'anima popolare della nazione.

Se quindi, da un lato, il filone aneddótico fu ampiamente avvallato da Verdi stesso – si vedano a tal proposito l'intervista che il compositore rilasciò allo scrittore Michele Lessona, autore di un fortunato volume che raccoglieva a scopo pedagogico le biografie di alcuni italiani illustri,¹ oppure i *Souvenirs anecdotiques* raccontati a puntate da Arthur Pougin tra il 1877 e il 1879 sulla rivista parigina «Le ménestrel», successivamente tradotti in italiano da Folchetto con la significativa aggiunta delle memorie del maestro dettate all'editore Giulio Ricordi il 19 ottobre 1879 e infine raccolti in volume e ristampati in francese² –, gli albori della ricerca verdiana videro in parallelo la comparsa di testimonianze provenienti da conoscenti, ammiratori e amici,³ accanto ai primi importanti studi analitici sulla peculiare drammaturgia operistica del maestro bussetano. Tra questi ultimi vanno doverosamente citati i quasi contemporanei lavori del musicologo fiorentino Abramo Basevi e del filosofo napoletano Nicola Marselli: il primo, capostipite impre-

¹ MICHELE LESSONA, *Parma. Giuseppe Verdi*, in ID., *Volere è potere*, Firenze, Barbera, 1869, pp. 287-307.

² Cfr., rispettivamente, ARTURO POUGIN, *Giuseppe Verdi. Vita aneddótica, con note ed aggiunte di Folchetto* [Giacomo Caponi], Milano, Ricordi, 1881 (lo schizzo biografico si legge alle pp. 39-46); ARTHUR POUGIN, *Verdi. Histoire anecdotique de sa vie et de ses oeuvres*, Paris, Calmann Lévy, 1886 (il libro apparve in inglese l'anno successivo); un'edizione italiana recente è stata pubblicata da Passigli (*Vita aneddótica di Verdi*, Firenze, 1989).

³ HERCULES CAVALLI, *Biografías artísticas contemporáneas de los célebres José Verdi, maestro de música y Antonio Canova escultor*, Madrid, Ducazcal, 1867; GINO MONALDI, *Verdi e le sue opere*, Firenze, Gazzetta d'Italia, 1877 – l'autore, marchese, compositore e critico musicale, scrisse negli anni successivi almeno una dozzina di testi su Verdi, tra cui la biografia inaffidabile *Verdi (1839-1898)*, Torino, Bocca, 1899; rist. Milano, Bocca, 1951; EUGENIO CHECCHI, *Giuseppe Verdi. Il genio e le opere*, Firenze, Barbera, 1887; rist. ampl. G. *Verdi (1813-1901)*, ivi, 1901, 1926³.

scindibile destinato ad influenzare ogni successiva disamina formale dell'arte di Verdi, si propone di rintracciare l'adozione delle convenzioni formali canonizzate da Rossini (è il primo a citare la «solita forma» dei numeri chiusi) da parte del musicista; il secondo, pur muovendo dalle medesime premesse ideologiche, centra invece la sua attenzione sul loro impiego in funzione dell'espressione drammatica.⁴

Già prima che componesse le due ultime opere, Verdi era assunto a gloria nazionale, così che le *premières* di *Otello* e *Falstaff*, accompagnate in tutta Europa da una pubblicità tambureggiante, divennero eventi culturali d'importanza senza precedenti. Entrambi i lavori furono accolti da un successo confortante, eppure faticarono molto prima di occupare un posto di prestigio nel repertorio nazionale, com'era già accaduto a molte delle opere scritte dal compositore dopo *La traviata*; a dispetto della loro modernità, infatti, né *Otello* né *Falstaff* riuscirono a scalfire il gusto operistico predominante durante la *fin de siècle*, sbilanciato tra la 'plebea' corrente verista e il sofisticato dramma d'impronta wagneriana. L'influenza che l'ultimo Verdi esercitò sulle giovani generazioni fu dunque di trascurabile portata e la sua popolarità a cavallo tra Otto e Novecento subì una drastica flessione, nonostante le sue opere più fortunate – *Rigoletto*, *Il trovatore* e *La traviata* – continuassero a costituire l'asse portante dei cartelloni delle sale di provincia. Così come in ambito teatrale, anche in quello musicologico i primi due decenni del nuovo secolo furono scarsi di contributi significativi e, se si eccettuano alcuni timidi tentativi di studiare la produzione operistica del musicista – particolarmente interessanti sono ancor oggi i titoli di Alfredo Soffredini e di Camille Bellaigue⁵ – oppure i primi incerti compendi bibliografici,⁶ l'unica impresa editoriale degna di nota fu senza dubbio la pubblicazione dei copialettere del compositore, curata a quattro mani da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, che mise finalmente a disposizione degli studiosi una vasta selezione di lettere (così come di abbozzi e di varianti), indirizzate a un'ampia pluralità di soggetti e distese su un periodo che copre la maggior parte della carriera creativa del musicista.⁷

Sintomi positivi di un generale mutamento di clima iniziarono a manifestarsi in tutta Europa a partire dalla metà degli anni Venti. In area tedesca la cosiddetta 'Verdi Renaissance' fu guida-

⁴ Cfr. ABRAMO BASEVI, *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859; rist. a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001; NICOLA MARSELLI, *La ragione della musica moderna*, Napoli, Detken, 1859 (si vedano in particolare le pp. 126-153).

⁵ CAMILLE BELLAIGUE, *Verdi. Biographie critique*, Paris, Laurens, 1911; trad. it. Milano, Treves, 1913. Tra i saggi editi in quegli anni val la pena di citare inoltre: ITALO PIZZI, *Ricordi verdiani inediti*, Torino, Roux e Viarengo, 1901; ID., *Per il primo centenario della nascita di Giuseppe Verdi. Memorie, aneddoti e considerazioni*, Torino, Lattes, 1913; LUIGI TORCHI, *L'opera di Giuseppe Verdi e i suoi caratteri principali*, «Rivista musicale italiana», VIII, 1901, pp. 279-335; GINO RONCAGLIA, *Giuseppe Verdi. L'ascensione dell'arte sua, con uno studio di Alfredo Galletti sui libretti musicati dal Verdi e il dramma romantico*, Napoli, Perrella, 1914 (un più corposo e circostanziato volume di analisi dell'arte verdiana fu pubblicato trent'anni dopo dallo stesso autore, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Firenze, Sansoni, 1940, 19512).

⁶ LUIGI TORRI, *Saggio di bibliografia verdiana*, «Rivista musicale italiana» cit., pp. 379-407 (comprende quasi quattrocento titoli); CARLO VANBIANCHI, *Nel I. centenario di Giuseppe Verdi (1813-1913). Saggio di bibliografia verdiana*, Milano, Ricordi, 1913 (raccolge e cataloga oltre novecento titoli).

⁷ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio, Milano, Comitato per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913; rist. fotomeccanica: Bologna, Forni, 1968 («Bibliotheca musica Bononiensis», v/23); il volume è diviso in due parti: la prima contiene una selezione di circa quattrocento lettere desunte dai copialettere di Verdi, un insieme di quaderni contenenti appunti, copie e indici di alcune delle corrispondenze del musicista, mentre la seconda comprende in una corposa appendice materiale epistolare non compreso nei copialettere.

ta da Franz Werfel, che redasse un fortunatissimo romanzo basato sulla vita del compositore,⁸ mentre in lingua inglese comparvero nel decennio successivo una cospicua serie di contributi biografici, che accompagnarono la ripresa nei teatri del vecchio continente e negli Stati Uniti di titoli pressoché dimenticati, come *Ernani*, *La forza del destino* e *Nabucco*.⁹ Il lascito epistolare verdiano si arricchì poi di nuove raccolte che, nonostante i numerosi errori di trascrizione, allargarono notevolmente la conoscenza dei rapporti intrattenuti dal musicista con editori, librettisti, amici, personalità artistiche e amatori: la pubblicazione dei copialettere fornì gran parte del materiale per le antologie editate da Werfel e Oberdorfer;¹⁰ a breve distanza Jacques Gabriel Prod'homme e Annibale Alberti diedero alle stampe due fondamentali carteggi di Verdi, rispettivamente con due delle personalità di spicco del *milieu* teatrale francese della seconda metà dell'Ottocento, l'editore Léon Escudier e il librettista Camille Du Locle, e con il conte Opprandino Arrivabene.¹¹ Infine Luzio completò nel volgere di un decennio un monumentale *corpus* in quattro volumi che comprendeva lettere, documenti e materiali inediti in possesso degli eredi del maestro a Sant'Agata.¹²

Con gli anni Cinquanta la ricerca verdiana entrò nella sua fase adulta. Dopo la ristampa nel 1951 del corposo volume biografico scritto da Carlo Gatti vent'anni prima,¹³ videro la luce a breve distanza due fondamentali contributi di diversa natura: da un lato la monografia redatta da Massimo Mila, un'aggiornata rielaborazione della tesi di laurea del musicologo torinese centrata sulle peculiarità dell'arte drammatica di Verdi apparsa negli anni Trenta,¹⁴ dall'altro il mastodontico studio di Franco Abbiati che, come Gatti, poté avere accesso a fonti epistolari, auto-

⁸ FRANZ WERFEL, *Verdi. Roman der Oper*, Berlin, Paul Zsolnay, 1924, 1930² (lo si legga nella recente trad. italiana di Willy Dias: *Verdi. Il romanzo dell'opera*, Milano, Corbaccio, 2001). In lingua tedesca è meglio dimenticare il titolo di HERBERT GERIGK, *Giuseppe Verdi*, Potsdam, Athenaion, 1932, musicologo nazista e mistificatore.

⁹ Tra i più significativi citiamo: FERRUCCIO BONAVIA, *Verdi*, London, University Press, 1930; JOHN FRANCIS TOYE, *Giuseppe Verdi. His Life and Works*, London, William Heinemann, 1931, 1962² (trad. it. parziale: Milano, Longanesi, 1950); DYNELEY HUSSEY, *Verdi*, London, Dent, 1940; rist. ampl., *ivi*, 1973.

¹⁰ *Giuseppe Verdi Briefe*, a cura di Franz Werfel, Berlin, Paul Zsolnay, 1926; *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Carlo Graziani (pseud. di Aldo Oberdorfer), Verona, Mondadori, 1941; Milano, Rizzoli, 1951²; rist. ampl. a cura di Marcello Conati, 1981, 2001³; in seguito apparvero le *Letters of Verdi*, a cura di Charles Osborne, London, Gollancz, 1971.

¹¹ JACQUES GABRIEL PROD'HOMME, *Lettres inédites de G. Verdi à Léon Escudier*, «Rivista musicale italiana», xxxv, 1928, pp. 1-28, 171-197, 519-552 (contiene un centinaio di lettere scritte ai coniugi Escudier tra il 1847 e il 1877 e conservate alla Bibliothèque de l'Opéra); Id., *Lettres inédites de G. Verdi à Camille Du Locle*, «La revue musicale», x/5, 1929, pp. 97-112; x/7, 1929, pp. 25-37 (offre una selezione di cinquanta lettere e di altri documenti da Verdi e Giuseppina a Du Locle nel decennio 1866-1876); *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, a cura di Annibale Alberti, Milano, Mondadori, 1931. Dello stesso anno è inoltre la testimonianza documentaria *Giuseppe Verdi nelle lettere di Emanuele Muzio ad Antonio Barezzi*, a cura di Luigi Agostino Garibaldi, Milano, Treves, 1931.

¹² ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia/Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-1947 («Studi e documenti», 4); le collezioni di lettere più imponenti sono quelle indirizzate dal musicista e da Giuseppina Strepponi ai fratelli Cesare e Giuseppe De Sanctis, ad Arrigo Boito e al politico bussetano Giuseppe Piroli. Di poco posteriore è il titolo di UMBERTO ZOPPI, *Angelo Mariani, Giuseppe Verdi e Teresa Stolz in un carteggio inedito*, Milano, Garzanti, 1947.

¹³ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931; rist. *Verdi*, 1 vol., Milano, Mondadori, 1951, 1981².

¹⁴ MASSIMO MILA, *Il melodramma di Verdi*, Bari, Laterza, 1933; vers. ampl.: *Verdi*, 1958. Dello stesso autore sono *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978² e il volume *L'arte di Giuseppe Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, che include numerosi saggi scritti in precedenza; rist. *Verdi*, a cura di Pietro Gelli, Milano, Rizzoli, 2000.

grafi musicali e materiale documentario conservati nella tenuta di Sant'Agata e attualmente in gran parte inaccessibili.¹⁵ Se i titoli di Gatti e Abbiati, a dispetto della loro pretesa di completezza, presentano ancora le molte 'manipolazioni' incoraggiate in vita dallo stesso compositore, toccò alla fondamentale biografia di Frank Walker il compito di sfatare alcuni dei miti più duri a morire,¹⁶ seguita l'anno successivo dal volume di George Martin.¹⁷ Nell'opera di tutela e di diffusione dell'opera verdiana un ruolo chiave fu infine svolto dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma, fondato nel 1959 dal compositore e critico musicale Mario Medici allo scopo di valorizzare la ricerca musicologica sul compositore. Fin dalla sua nascita infatti l'istituzione si è distinta per l'intensissima attività di ricerca e, attraverso una pluralità di organi editoriali, ha prodotto nei suoi primi vent'anni di esistenza dieci numeri del «Bollettino Verdi», raccolti in quattro volumi ognuno dedicato a un'opera specifica (*Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Rigoletto*, *Ermani*), quattro numeri di «Quaderni»,¹⁸ e tre volumi di atti di convegno.¹⁹

Soltanto negli ultimi quattro decenni la ricerca verdiana si è soffermata sugli autografi del musicista; a differenza delle partiture di proprietà dell'editore Ricordi, il materiale preparatorio (schizzi, stesure incomplete oppure abbozzi continuativi) ha avuto infatti ben difficile reperibilità, dal momento che gli eredi del compositore hanno ostacolato a lungo la pubblicazione del materiale in loro possesso – basti pensare che l'edizione in facsimile dell'abbozzo continuativo del *Rigoletto* è stata licenziata soltanto nel quarantesimo anniversario della morte di Verdi. Uno dei primi studi a utilizzare in modo fruttuoso l'ingente quantità di documenti venuti nel frattempo alla luce fu la robusta biografia di Julian Budden, fondamentale caposaldo della riconsiderazione in tempi moderni della figura e dell'attività verdiana,²⁰ contornato da una vasta quantità di

¹⁵ FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959. Una più agile consultazione biografica di quel periodo è rappresentata dai titoli di EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Bompiani, 1951; rist. Milano, Baldini & Castoldi, 2001; GIOVANNI CENZATO, *Itinerari verdiani. La semplicità di una vita grande di opere, luminosa di gloria*, Parma, Fresching, 1949; rist. *Itinerari verdiani*, Milano, Ceschina, 1955.

¹⁶ FRANK WALKER, *The Man Verdi*, London, Dent, 1962; rist. Chicago, The University of Chicago Press, 1982; trad. it. di Franca Mediolì Cavara: *Luomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964, 2005³.

¹⁷ GEORGE MARTIN, *Verdi. His Music, Life and Times*, New York, Dodd, Mead, 1963.

¹⁸ A differenza dei primi quattro numeri, pubblicati fra il 1963 e il 1971, che hanno focalizzato la loro attenzione su singole opere (*Il corsaro*, *Gerusalemme*, *Stiffelio* e *Aida*), le ultime due uscite sono caratterizzate da un approccio più ampio: «Messa per Rossini». *La storia, il testo, la musica*, a cura di Michele Girardi e Pierluigi Petrobelli, 1988, n. 5; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi. Atti del convegno «Ah, la paterna mano» dedicato ai cent'anni di Casa Verdi (Milano, 27 maggio 1999)*, a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, 2002 n. 6.

¹⁹ *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo. Atti del I. congresso internazionale di studi verdiani (Venezia, Isola di San Giorgio Maggiore, 31 luglio-2 agosto 1966)*, a cura di Marcello Pavarani e Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; «Don Carlos»/«Don Carlo». *Atti del II. congresso internazionale di studi verdiani (Verona, Castelvecchio-Parma, Istituto di studi verdiano-Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969)*, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi. Atti del III. congresso internazionale di studi verdiani (Milano, Piccola Scala, 12-17 giugno 1972)*, a cura di Mario Medici e Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974. Tra i convegni organizzati dall'Istituto negli anni Settanta ricordiamo: «*I vespri siciliani*» di Verdi, in collaborazione con il Teatro Regio di Torino in occasione dello spettacolo inaugurale del nuovo Teatro Regio (Torino, Piccolo Regio-Palazzo Madama, 7-11 aprile 1973); *Verdi in America. «Simon Boccanegra», Verdi in the world*, in collaborazione con la Lyric Opera di Chicago (Chicago, Civic Theatre-University of Chicago, 18-25 settembre 1974).

²⁰ JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1981; rist. a cura di Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 1992 (I. *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II. *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III. *From «Don Carlos» to «Falstaff»*); trad. it. *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988. Tra le altre monografie comparse in quel periodo citiamo: CHARLES OSBORNE, *The Complete Operas of Verdi*,

validissimi contributi che hanno finalmente iniziato a esplorare gli aspetti più disparati della sua produzione musicale: dallo sforzo di catalogazione bibliografica intrapreso in particolare da Cecil Hopkinson,²¹ Martin Chusid,²² Elvidio Surian²³ e Marcello Conati²⁴ ai numerosi saggi sulla poetica e le singolarità drammatico-musicali delle opere (si vedano soprattutto la brillante interpretazione della poetica artistica di Verdi dovuta a Gabriele Baldini, insigne studioso shakespeareano,²⁵ l'articolo sulla drammaturgia verdiana di Fedele D'Amico²⁶ e lo studio sui libretti condotto da Luigi Baldacci);²⁷ dalla fondazione nel 1976 dell'American Institute for Verdi Studies di

London, Gollancz, 1969; trad. it. di Giampiero Tintori, *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, Milano, Mursia, 1975, rist. 2000; GUSTAVO MARCHESI, *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970; ID., *Giuseppe Verdi. L'uomo, il genio, l'artista*, Rozzano, IMI, 1981; WOLFGANG MARGGRAF, *Giuseppe Verdi. Leben und Werk*, Leipzig, Deutsche Verlag für Musik, 1982.

²¹ CECIL HOPKINSON, *Bibliographical Problems concerned with Verdi and his Publishers*, in *Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo*, cit., pp. 431-436; ID., *A Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi (1813-1901)*, 2 voll. (I. *Vocal and Instrumental Works excluding Operas*; II. *Operas*), New York, Broude, 1973-1978. Nel medesimo volume che raccoglie gli atti del congresso segnaliamo inoltre i saggi di DAVID LAWTON, *Per una bibliografia ragionata verdiana*, pp. 437-442; MARCELLO PAVARANI, *Per una bibliografia e documentazione verdiana*, pp. 446-451; OLIVER STRUNK, *Verdiana alla Biblioteca del Congresso*, pp. 452-457 (orig. in ID., *Essays on Music in the Western World*, New York, Norton, 1974, pp. 192-200); GIAMPIERO TINTORI, *Bibliografia verdiana in Russia*, pp. 458-463. Per un aggiornamento del catalogo si veda: MARIA ADELAIDE BACHERINI BARTOLI, *Aggiunte, integrazioni e rettifiche alla «Bibliography of the Works of Giuseppe Verdi» di Cecil Hopkinson. Edizioni verdiane nella Biblioteca nazionale centrale di Firenze*, «Studi verdiani», IV, 1986-1987, pp. 110-135.

²² MARTIN CHUSID, *A Catalog of Verdi's Operas*, Hackensack, Boonin, 1974. Curato dallo stesso autore è anche un corposo compendio omnicomprendivo sui diversi aspetti della figura e della produzione musicale verdiana, WILLIAM WEAVER e MARTIN CHUSID, *The Verdi Companion*, New York-London, Norton, 1980.

²³ ELVIDIO SURIAN, *Lo stato attuale degli studi verdiani. Appunti e bibliografia ragionata (1960-1975)*, «Rivista italiana di musicologia», XII, 1977, pp. 305-329. Per gli aggiornamenti successivi si consultino le bibliografie edite nei numeri della rivista «Studi verdiani».

²⁴ MARCELLO CONATI, *Bibliografia verdiana. Aspetti, problemi, criteri per la sistemazione della letteratura verdiana*, in *Il teatro e la musica di Giuseppe Verdi*, cit., pp. 546-568. L'autore, uno degli studiosi verdiani più prolifici, ha curato inoltre due importanti raccolte documentarie, *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Il formichiere, 1980; ID., *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

²⁵ GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Milano, Garzanti, 1970, 1982²; rist. 2000.

²⁶ FEDELE D'AMICO, *Note sulla drammaturgia verdiana*, in *Colloquium Verdi-Wagner Rom 1969*, a cura di Friedrich Lippmann, «Analecta musicologica», XI, Köln-Wien, Böhlau, 1972, pp. 272-289. Di eguale importanza nello studio della drammaturgia verdiana sono anche: *Tornando a «Stiffelio». Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre «cure» nella drammaturgia del Verdi romantico. Atti del convegno internazionale di studi (Venezia, 17-20 dicembre 1985)*, a cura di Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1987; *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate e Roger Parker, Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1989.

²⁷ LUIGI BALDACCI, *Libretti d'opera*, in ID., *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 151-202. Tra gli altri studi notevoli pubblicati tra gli anni Sessanta e Ottanta occorre citare: PALMIRO PINAGLI, *Romanticismo di Verdi*, Firenze, Vallecchi, 1967, che offre un'analisi della poetica verdiana condotta attraverso l'epistolario; LEO KARL GERHARTZ, *Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper*, Berlin, Merseburger, 1968 («Berliner Studien zur Musikwissenschaft», 15), in cui si attua un confronto tra la drammaturgia delle opere giovanili di Verdi e le loro fonti; JOSEPH KERMAN, *Verdi's Use of Recurring Themes*, in *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 495-510; FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977; rist. Oxford, Oxford University Press, 1990; trad. it. di Luigia Minardi: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993; DAVID R. B. KIMBELL, *Verdi in the Age of Italian Romanticism*, Cambridge, Cambridge University Press, 1981.

New York (che pubblica dallo stesso anno una regolare «Newsletter») alla nascita nel 1982 del periodico «Studi verdiani»;²⁸ dall'avvio della pubblicazione completa della corrispondenza a cura dell'Istituto nazionale di studi verdiani²⁹ all'impresa editoriale iniziata nel 1983 congiuntamente dagli editori Ricordi e The University of Chicago Press che prevede l'edizione critica dell'intera produzione musicale del compositore.³⁰

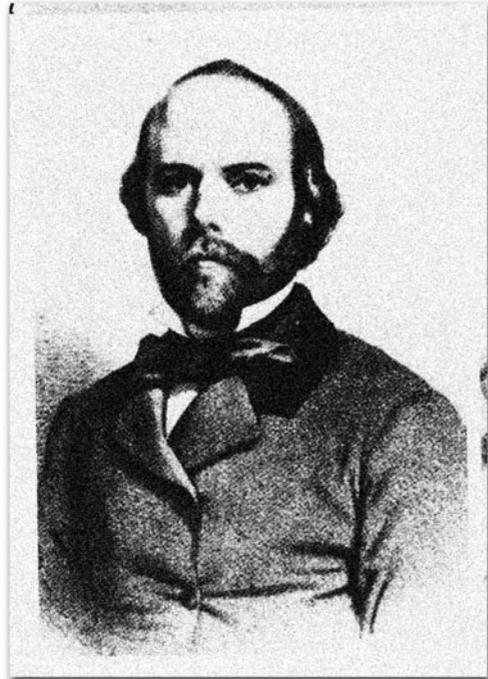
Dagli anni Novanta la popolarità di Verdi non ha conosciuto alcun calo: quasi tutti i titoli del suo catalogo hanno ormai goduto di riprese moderne e continuano ad attirare fresca e rinnovata attenzione. La quantità di saggi pubblicati ha raggiunto vette insuperate, circostanza favorita senza dubbio dalla ricorrenza nel 2001 del centesimo anniversario della morte,³¹ toccando i lati

²⁸ Pubblicata con cadenza annuale (il numero più recente è il 21, uscito nel 2009), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento più una sezione dedicata alla discografia verdiana. L'attività congressuale dell'Istituto negli anni Ottanta e Novanta si è distinta per il suo spiccato dinamismo: *Nuove prospettive nella ricerca verdiana. Atti del convegno internazionale in occasione della prima di «Rigoletto» in edizione critica* (Wien, Österreichische Gesellschaft für Musik, 12-13 marzo 1983), a cura di Pierluigi Petrobelli, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Ricordi, 1987; *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano. Atti del congresso internazionale di studi* (Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito», 28-30 settembre 1994), a cura di Pierluigi Petrobelli e Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996; tra i convegni e le mostre organizzate dall'ente ricordiamo: «*Ernani ieri e oggi*, in collaborazione con il Teatro Comunale ed il Comune di Modena (Modena, Teatro San Carlo, 9-10 dicembre 1984); «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Parma, Teatro Regio, 28 settembre-31 dicembre 1994 (la mostra si è poi spostata in varie città d'Europa, Sud America ed Egitto).

²⁹ Al momento l'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma ha pubblicato il *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici e Marcello Conati, 2 voll., 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi (1880-1881)*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Carlo Matteo Mossa e Marisa Di Gregorio Casati, 1988 (primo volume della corrispondenza tra Verdi e l'editore per un totale di duecentocinquanta lettere); *Carteggio Verdi-Ricordi (1882-1885)*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi e Marisa Di Gregorio Casati, 1994 (comprende trecentosessanta documenti tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale); *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi, 2010, (con più di trecentocinquanta tra lettere, biglietti, telegrammi e altro materiale); *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1853)*, a cura di Carlo Matteo Mossa, 2001 (contiene centoundici lettere); *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, 2003 (un altro centinaio di lettere); *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di Laura Genesis, 2008, che offre oltre duecentotrenta documenti che testimoniano lo scambio epistolare intrattenuto da Verdi con lo scultore friulano Vincenzo Luccardi tra il 1844 e il 1876.

³⁰ *The Works of Giuseppe Verdi/Le opere di Giuseppe Verdi*, a cura di Philip Gossett, Chicago-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1983-. Al momento sono stati pubblicati quattordici volumi di opere, perlopiù del periodo giovanile; nel febbraio del 2011 era prevista l'uscita di *Attila*, a cura di Helen Greenwald (ma a tutt'oggi l'opera non figura negli scaffali delle biblioteche).

³¹ Per avere un'idea del boom editoriale legato all'anniversario basti l'elenco dei seguenti titoli in lingua italiana, che comprendono atti di congresso, cataloghi di mostre, miscellanee di studi e biografie: *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000; *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000; *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000; GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala/The Autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma-Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000; *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale* (Parma, Palazzo San Vitale-New York, New York University-New Haven, Yale University, 24 gennaio-1 febbraio 2001), a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi. Atti del convegno internazionale* (Menaggio, Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001), a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli e Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Centro italo-tedesco Villa Vigoni, 2003; *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001; GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001; EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, RCS, 2001; *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala-Rizzoli, 2001; *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*, a cura di Marisa Di Gregorio Casati, Marco Marica e



Carlo Baucardè (a sinistra), il primo Manrico. Baucardè (Boucardé, Beaucardé; 1825-1883) fu inoltre il primo Poliuto e partecipò alla prima rappresentazione (ruolo eponimo) di *Camoens* di Gualtiero Sanelli.

Giovanni Guicciardi (a destra), il primo conte di Luna. Guicciardi partecipò, tra le altre, alle prime di *Rienzi* (Egidio Albornozzo) di Peri, *Atala* (Chactas) di Andrea Butera, *Jone* (Arbace) di Petrella, *Edita di Lorno* (Ronaldo) di Giulio Litta, *Genoveffa del Brabante* (Arturo) di Pedrotti.

ancora poco esplorati della personalità e dell'attività del compositore.³² Con la creazione del Premio internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi», l'Istituto nazionale di studi verdiani ha potuto coltivare una schiera di musicologi di alto livello – basti citare i nomi di Roger Par-

Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi Verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001. Nei principali paesi europei, invece, la ricorrenza ha prodotto un gran numero di contributi biografici, tra cui occorre segnalare: BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi. Eine Biographie*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000; *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring, Wolfgang Osthoff, München, Ricordi, 2000; JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard e Uwe Schweikert, Kassel-Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, a cura di Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. it. di Giancarlo Brioschi, *Verdi e il suo tempo*, Roma, Carocci, 2001); *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001; *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham e Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur/Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, a cura di Daniela Goldin Folena e Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002.

³² Tra gli studi più interessanti citiamo: JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland, Batsford-Amadeus, 1991 (trad. it. di Paolo Russo, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano*

ker³³ e Marco Beghelli³⁴ –, mentre in parallelo ha continuato la sua instancabile attività documentaria attraverso la pubblicazione di facsimili di autografi musicali del compositore.³⁵ Accanto alla recente comparsa di aggiornati strumenti bibliografici e di prospettiva generale,³⁶ il panorama della ricerca verdiana si è arricchito di originali contributi che hanno sondato i caratteri più originali e vitali della drammaturgia del maestro emiliano – si consultino a tal proposito le monografie firmate da Marcello Conati,³⁷ Pierluigi Petrobelli,³⁸ Fabrizio Della Seta³⁹ ed Emilio Sala⁴⁰ –, mentre ancora un po' arretrato è lo studio critico dei libretti.⁴¹

dell'Ottocento, Bologna, Il Mulino, 1992); ANSELM GERHARD, *Die Verstärker der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. ingl. di Mary Whittall: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago-London, University of Chicago Press, 1998) (si vedano in particolare le pp. 342-389, sulle *Vêpres siciliennes*, e 409-456, su *Un ballo in maschera*); GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. it. di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994); MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993; *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1997.

³³ ROGER PARKER, «*Arpa d'or dei fatidici vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996. Lo stesso autore ha curato inoltre una miscellanea di studi, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997, e una compatta guida omnicomprendensiva, *The New Grove Guide to Verdi and His Operas*, Oxford-New York, Oxford University Press, 2007.

³⁴ MARCO BEGHELLI, *La retorica nel rituale del melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

³⁵ *Giuseppe Verdi. «La traviata». Schizzi e abbozzi autografi*, a cura di Fabrizio Della Seta, Istituto nazionale di studi verdiani, 2000; *Giuseppe Verdi-Antonio Somma. Per il «Re Lear»*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, ivi, 2002 (il volume propone la riproduzione, accompagnata dalla trascrizione, delle varie stesure del libretto tanto agognato ma mai musicato dal compositore).

³⁶ GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998 («Composer Resource Manuals», 42); *The Cambridge Companion to Verdi*, a cura di Scott L. Balthazar, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

³⁷ MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. In occasione del settantesimo compleanno dello studioso milanese è stato pubblicato poi il volume «*Una piacevole estate di San Martino*». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene, tra gli altri, saggi verdiani di Markus Engelhardt, Wolfgang Osthoff, Pierluigi Petrobelli, Harold Powers e David Rosen.

³⁸ PIERLUIGI PETROBELLI, *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994; vers. it.: *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (il volume raccoglie e rielabora articoli pubblicati in altre sedi dall'autore nel corso di trent'anni di studi). Degni corollari del titolo precedente sono le miscellanee di studi pubblicate in occasione del sessantesimo e settantesimo compleanno dell'illustre musicologo: *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghart Döhring e Wolfgang Osthoff, München, Ricordi DE, 2000; *Pensieri per un maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002.

³⁹ *Giuseppe Verdi. L'uomo e le opere*, CD-ROM a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998; FABRIZIO DELLA SETA, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Roma, Carocci, 2008 (il testo riunisce saggi e articoli apparsi in precedenza su riviste specializzate).

⁴⁰ EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella «Traviata»*, Torino, EDT, 2008.

⁴¹ Le ultime edizioni complete di libretti sono state *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I. *Libretti*; II. *Lettere 1835-1900*). Recentissima è inoltre la pubblicazione di una selezione dell'epistolario verdiano, CRISTINA GASTEL CHIARELLI, *Niente zucchero nel calamajo. Lettere di Giuseppe Verdi a Clara Maffei*, Milano, Archinto, 2005. Il progetto universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, coordinato a livello nazionale da Guido Paduano, ha concentrato parte del suo lavoro sulle fonti della drammaturgia verdiana (cfr. *Shakespeare, Somma, Boito, Verdi. Tre itinerari testuali*, a cura di Fabrizio Della Seta, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Pisa, PLUS, 2006, pp. 73-139).



Gerolamo Magnani (1815-1889), bozzetto scenico (giardini nel Palazzo dell'Aliaferia; I.2), per *Il trovatore* al Teatro Regio di Parma, 1853. Parma, Istituto nazionale di studi verdiani.

A dispetto del suo immenso e duraturo successo popolare, *Il trovatore* ha goduto di scarsa considerazione critica fino a pochi decenni fa e soltanto in anni recenti le sue peculiarità più macroscopiche, che un tempo erano invariabilmente percepite come gravi difetti, sono state oggetto di meritevole riabilitazione. Il libretto, in modo particolare, ha ricevuto notevole attenzione e molti hanno riconosciuto nella fissità bidimensionale dei personaggi, nella stringata immediatezza del linguaggio poetico e persino nell'esagerata inverosimiglianza dell'azione drammatica alcuni dei suoi maggiori punti di forza.⁴² Allo stesso modo il deliberato ricorso del compositore a

⁴² Si vedano in particolare i saggi di FRANCESCO CANESSA, *Salvatore Cammarano e il 'libretto ideale' del «Trovatore»*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani*, cit., pp. 14-19; DAVID R. B. KIMBELL, «*Il trovatore*». *Cammarano and García Gutiérrez*, ivi, pp. 34-44; JOHN N. BLACK, *Salvatore Cammarano's «Programma» for «Il trovatore» and the Problems of the Finale*, «Studi verdiani», 2, 1983, pp. 78-107; CARLO MATTEO MOSSA, *La genesi del libretto del «Trovatore»*, ivi, 8, 1992, pp. 52-103; FELICE TODDE, *Cenni sul rapporto fra «El trovador» di García Gutiérrez ed «Il trovatore» di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», xx, 1986, pp. 400-415.

strutture formali della tradizione è stato visto non più come presunto 'arretramento' rispetto al deciso sperimentalismo del *Rigoletto*, bensì come strumento privilegiato per ottenere un'originalissima stringatezza e vigore drammatico.⁴³ Numerosi sono i saggi che si sono occupati di aspetti più specifici come la messinscena e la ricezione dell'opera,⁴⁴ la disamina delle revisioni apportate nella versione francese,⁴⁵ lo studio del materiale musicale preparatorio,⁴⁶ oppure l'analisi stilistica e dei personaggi – a tal proposito si vedano soprattutto i due contributi di Pau Monterde e di Wolfgang Osthoff.⁴⁷ Da segnalare infine, in lingua italiana, il recentissimo volume redatto da Antonino Titone, dedicato interamente all'indagine dell'intera trilogia popolare verdiana e il saggio di Gallarati sul medesimo soggetto.⁴⁸

⁴³ Tra i numerosi contributi dedicati alla drammaturgia dell'opera citiamo PIERLUIGI PETROBELLI, *Per un'esegesi della struttura drammatica del «Trovatore»* [1974], in ID., *La musica nel teatro* cit., pp. 107-120; WILLIAM DRABKIN, *Characters, Key Relations and Tonal Structure in «Il trovatore»*, «Music Analysis», vol. 1, n. 2, pp. 143-153; ROGER PARKER, *The Dramatic Structure of «Il trovatore»*, ivi, pp. 155-167; JOANNA GREENWOOD, *Musical and Dramatic Motion in Verdi's «Il trovatore»*, «Jahrbuch für Opernforschung», II, 1986, pp. 59-73; ANSELM GERHARD, *Dalla fatalità all'ossessione. «Il trovatore» fra 'mélodrame' parigino e opera moderna*, «Studi verdiani», 10, 1994-1995, pp. 61-66; MARTIN CHUSID, *A New Source for «El trovador» and its Implications for the Tonal Organization of «Il trovatore»*, in *Verdi's Middle Period*, cit., pp. 207-225; JAMES A. HEPOKOSKI, *Ottocento Opera as Cultural Drama. Generic Mixtures in «Il trovatore»*, ivi, pp. 147-196.

⁴⁴ MARTIN CHUSID e THOMAS KAUFMAN, *The First Three Years of «Trovatore»*, «Verdi Newsletter», 15, 1987, pp. 30-49; la *mise en scène* di Louis Plianti («*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*, è stata riprodotta anastaticamente in *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières / Douze livrets de mise en scène lyrique datant des créations parisiennes*, a cura di H. Robert Cohen, Stuyvesant, Pendragon, 1991, p. 251 e segg.; MICHELE GIRARDI, «*Il trovatore*» nel 1982 secondo Berio, Calvino e Sermoni, ossia «*La vera storia*», in *Verdi 2001*, cit., II, pp. 443-460; ROBERTA MONTEMORRA MARVIN, *Reflections of Art and Society. Adaptations of Verdi's «La traviata» and «Il trovatore» on the Stages of Victorian London*, ivi, pp. 789-809.

⁴⁵ DAVID LAWTON, «*Le trouvère*». *Verdi's Revision of «Il trovatore» for Paris*, «Studi verdiani», 3, 1985, pp. 79-119; ID., *The Revision of Recitatives from «Il trovatore» to «Le trouvère»*, «Verdi Forum», 26-27, 1999-2000, pp. 17-32; LINDA B. FAIRTILE, *The Violin Director in «Trovatore» and «Trouvère»*, «Verdi Newsletter», 21, 1993, pp. 16-26.

⁴⁶ JESSE ROSENBERG, *A Sketch Fragment for «Il trovatore»*, «Verdi Newsletter», 14, 1986, pp. 29-35; JAMES A. HEPOKOSKI, *Compositional Emendations in Verdi's Autograph Scores. «Il trovatore»*, «*Un ballo in maschera*» and «*Aida*», «Studi verdiani», 4, 1986-1987, pp. 87-109.

⁴⁷ PAU MONTERDE, *Sulle canzoni di Azucena e Manrico nel «Trovatore»*, «Studi verdiani», 18, 2004, pp. 11-26; WOLFGANG OSTHOFF, «*Il trovatore*». *Seine dramatisch-musikalische Einheit und Seine tragische Hauptgestalt: Azucena*, ivi, 19, 2005, pp. 58-106 (dello stesso autore citiamo inoltre «*Pianissimo, benché a piena orchestra*». *Zu drei Stellen aus «Trovatore», «Traviata» und «Otello»*, in *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, cit., pp. 213-237).

⁴⁸ ANTONINO TITONE, *Giuseppe Verdi. «Rigoletto», «Il trovatore», «La traviata». Precedenti storici, fonti letterarie, libretti, edizioni critiche*, Palermo, Epos, 2010; PAOLO GALLARATI, *Il melodramma ri-creato: Verdi e la «trilogia popolare»*, in *Finché non splende in ciel notturna face. Studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertoni, Emilio Sala, Claudio Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 171-185.

Dall'archivio storico del Teatro La Fenice

a cura di Franco Rossi

Dodici anni prima di *Senso*

La stagione di carnevale e quaresima del 1853-1854 apre il lungo, lunghissimo periodo nel quale gli impresari Ercole e Luciano Marzi 'regnarono' sulla Fenice e che si concluderà solo nel 1867, dopo sette anni di silenzio (autunno 1859-primavera 1866) dovuti ai ben noti motivi risorgimentali e alla delusione per la mancata unione di Venezia al regno d'Italia seguita all'armistizio di Villafranca. Solo un'impresa dotata di solida struttura economica e con i giusti rapporti di amicizia poteva reggere da una parte il peso della gestione teatrale e dei corrispettivi rischi gestionali, dall'altra quello delle aspettative di un pubblico esigente e sempre desideroso di novità, di spunti, di motivazioni, abituato agli alti standard di anni nei quali prima Giovanni Battista Lasina, poi Alessandro Corti e poi ancora Lasina avevano garantito, tra le altre, le primizie di *Rigoletto* e della *Traviata*.

Il 17 aprile 1853 viene firmato il contratto d'appalto tra i fratelli Marzi e i tre presidenti della Fenice: Carlo Marzari (presidente anziano, e agli spettacoli), Adolfo Benvenuti (all'economia) e il sempre presente Giovanni Battista Tornielli (cassiere). La figura più defilata, ma anche forse la più importante, continuava ad essere il segretario-ragioniere (e librettista per le emergenze) Guglielmo Brenna, il principale artefice dei buoni rapporti tra Verdi e il massimo teatro veneziano. Gli appalti testimoniati dall'archivio storico del teatro sono due: il primo regola l'impegno generale per l'intero quinquennio affidato ai Marzi, mentre il secondo fissa la propria attenzione sulla stagione che si aprirà di lì a pochi mesi: uniformità quindi tra una sorta di 'contratto quadro' e la singola disposizione 'stagionale'.¹ Ritroviamo in quest'ultimo puntualmente gli articoli presenti nella maggior parte di documenti consimili: elenco degli spettacoli da rappresentare, compensi, numero delle recite, oneri a carico dell'impresa e oneri a carico della Nobile Società.

La stagione fissata dal contratto prevede quattro opere: le verdiane *Il trovatore* e *Gerusalemme* (proposte a Venezia rispettivamente a un anno dalla prima romana del 1853 e a sei anni dalla prima parigina del 1847), «una nuova opera espressamente scritta dal Maestro Cav. Pacini su libretto di F. M. Piave, il quale sarà da prodursi per l'approvazione il corrente mese di 9mbre», e infine «una quarta opera da destinarsi di comune accordo, rappresentata un'altra volta in Venezia con successo, da proporsi come all'art. precedente»; i balli sono *Isaura*, *Meleagro* e un «divertissement danzante» da stabilirsi di comune accordo, che sarà poi *Armilla ovvero la cetra incantata*, in tre atti. Anche i tempi scelti sono tradizionalmente stringenti (e altrettanto violati...): *Il trovatore* all'apertura (il 26 dicembre), data per forza di cose puntualmente rispettata, il 18 gennaio la seconda, il 5 febbraio la terza, che dovrà essere il lavoro nuovo scritto appositamente, e non oltre il 2 marzo l'ultima, *Gerusalemme*. In realtà il secondo lavoro – *Otello* rossinia-

¹ Archivio storico del Teatro La Fenice, busta spettacoli n. 31, 1853-1854, n. 438. Vengono da qui tutti i documenti menzionati nel testo.



Foto di scena dal film *Senso* di Luchino Visconti (1954). Nella prima scena del film, ambientata al Teatro La Fenice nel 1866 alla vigilia della terza guerra d'indipendenza, la pira del *Trovatore* (III.6) è il segnale atteso dagli irredentisti nascosti tra la folla del loggione per un lancio di volantini tricolori sulla platea austriaca. Archivio storico del Teatro La Fenice.

no – dovrà aspettare ulteriori dieci giorni per andare in scena, oltretutto con esiti infelici, costringendo l'impresa ad anticipare *Gerusalemme* all'11 febbraio, mentre solo l'8 marzo le note della *Punizione*, lavoro insipido di Pacini, risuoneranno nella sala grande della Fenice. E il modesto successo costringerà i Marzi a un frettoloso ripescaggio dell'oramai collaudato *Rigoletto*,² posto in scena dal 19 marzo.

Gli altri capisaldi del contratto sono il numero delle recite, non meno di cinquanta «oltre alla due beneficate», e gli interpreti: Augusta Albertini, già assunta direttamente dalla Presidenza, sarà la prima donna per l'intera stagione, Irene Secci Corsi il mezzosoprano, mentre nei ruoli maschili Raffaele Mirate, già duca di Mantova nella prima assoluta di *Rigoletto*, verrà affiancato dal baritono Giovanni Battista Bencich e dal basso Pietro Vialetti. La parte coreutica conterà invece sulle presenze del coreografo Antonio Coppini e dei ballerini Sofia Fuoco e Francesco Penco. Altrettanto dettagliato, ma privo dei nomi, è il successivo articolo 14, dove la compagnia viene dettagliatamente strutturata e completata nel suo insieme.

In realtà questa versione del contratto è ampiamente anticipata dal progetto proposto dai Marzi alla Presidenza il 31 marzo, tre settimane prima della firma del contratto definitivo. In es-

² Secondo quanto previsto dall'articolo 9 del contratto: «L'Impresa avrà obbligo di tenere in pronto uno spartito vecchio di sperimentata riuscita da sostituirsi a quella delle opere d'obbligo che non incontrasse il pubblico aggradimento».

so l'usuale elenco di nomi e titoli che rappresenta la sintesi di quanto accadrà sulle scene è preceduto da una lunga prefazione che ben esprime lo spirito che anima i due impresari. Dopo l'evidente piaggeria delle righe introduttive i fratelli Corti proseguono così:

l'impresario degli spettacoli del Gran Teatro La Fenice non deve certamente ravvisare l'assunta impresa come un semplice affare di lucro, ma come appunto un'azienda, la cui gestione gli si affida, onde onestamente ed allo appoggio di artistiche cognizioni abbia a disimpegnarla, lasciandogli a premio quanto per avventura rimanga d'utile dopo l'esatto compimento de' contratti suoi impegni. Non è la causa del particolare interesse, o Nobile Società, ma è la pubblica causa che deve trattare l'impresa.

Al di là della prosa pomposa, tipica del periodo e dell'ambiente teatrale, appaiono nell'introduzione al capitolato informazioni e proposte non prive di significato e interesse, talvolta di modernità. L'aspetto principale che emerge è la proposta di provvedere non a una, ma a due compagnie, la seconda delle quali meno importante della precedente, tanto da poter aumentare le recite e ristrutturare la stagione. Saranno proprio queste osservazioni a giustificare l'impegno quinquennale poi assunto dall'impresa, già fissato in questo documento ad almeno un triennio:

Una sola compagnia di canto per le massime scene della Fenice dettò le esperienze dell'anno precedente e dei precorsi non aver mai potuto servir pienamente alle pubbliche esigenze; sendoché o la freschezza di voce nelle continuate sere di spettacolo mancasse allo artista o si alternasse ad indisposizioni fisiche che gli vietassero improvvisamente cantare, talché si vedesse in questi malaugurati incontri alle più classiche notabilità artistiche sostituir supplementi i quali, come nelle migliori posizioni drammatiche e nelle più squisite armonie lasciano il vuoto, in tutto il resto ordinariamente discordano. Talché si vorrebbe da noi scritturare due complete compagnie.

Un po' di incertezza appare ancora nella definizione degli spettacoli, qui elencati al sesto articolo: resta ferma la produzione del *Trovatore*, si cita poi «l'opera scritta espressamente», quindi il *Don Sebastiano* di Donizetti o in alternativa la *Violetta* di Mercadante (date rispettivamente a Parigi nel 1843 e a Napoli nel gennaio 1853: *Don Sebastiano* verrà poi proposto a Venezia nel 1855). Completa la stagione *Il profeta* di Meyerbeer oppure *Gli ultimi giorni di Suli* di Ferrari (date rispettivamente a Parigi nel 1849 e alla Fenice nel 1843 e riproposte alla Fenice nel 1855 e nel 1857. Per quanto riguarda l'importante scelta delle opere di ripiego (che risultano pressoché indispensabili e spesso salvano la stagione) vengono proposte il *Saul* di Buzzi (che mai verrà eseguita alla Fenice), il *Candiano IV* di Ferrari (che aveva avuto un buon successo proprio alla Fenice più di dieci anni prima), il *Templario* di Nicolai, *I puritani*, oppure *I lombardi alla prima crociata* o ancora il *Lorenzino de' Medici*, spettacolo più che decoroso dell'accoppiata Piave-Pacini. Nella trasformazione dal progetto al contratto alla stagione effettivamente realizzata, le proposte delle parigine *Don Sebastiano* e *Il profeta* si incroceranno con quella dei verdiani *Lombardi* nella scelta della parigina e verdiana *Gerusalemme*, mentre decisamente retrospettiva sarà invece la scelta della ripresa di una vecchia produzione di successo, con l'*Otello* rossiniano al posto dei lavori di Ferrari, Nicolai o Bellini.

L'elemento di maggior interesse del progetto si legge però nel successivo ottavo articolo:

Nella intenzione che il M° Verdi avesse a scrivere la seconda opera d'obbligo, né egli volesse farlo, o per le condizioni espresse all'art. 17 del capitolato normale, o per cause particolari, proponiamo che lo scrittore della nuovissima opera possa essere il M° Pacini, o Sanelli o Buzzi o Chiaromonte. [...] Tuttavolta purché a noi non sia dato colpa di poco buon volere, abilitiamo codesta Nobile Presidenza di trattare direttamente il S. M° Verdi in quanto all'opera ch'egli fosse per scrivere, ed anzi purché l'opera stessa comparisca alle scene per il 18 gennaio [...] abilitiamo che ove occorra di farlo, siano accordate al M° Verdi L. 1.000 di più della somma datagli quest'anno per la *Traviata*.



Fotogramma da *Senso* di Luchino Visconti (1954). Nella prima scena del film, ambientata nella primavera del 1866 alla vigilia della terza guerra d'indipendenza, gli irredentisti lanciano manifestini tricolori dal loggione del Teatro La Fenice di Venezia durante una recita del *Trovatore*.

La prospettiva ventilata dalla Presidenza (probabilmente grazie ai contatti di Brenna) di poter disporre di una primizia verdiana viene considerata con favore dagli impresari, con un'offerta che supera di molto le altre commissioni; l'eventualità che il maestro accetti non sembra però molto probabile, e il ripiego viene visto, in una scala a scendere, in Giovanni Pacini, che godeva di una buona reputazione e di buoni compensi, e negli altri tre autori riportati, del tutto non comparabili con la prima proposta (e infatti scartati alla prova dei fatti).

Basta attendere comunque pochi mesi per vedere concretamente all'opera l'impresa, e oggi possiamo giudicare con sicurezza i risultati della stagione anche solo sbirciando le presenze che emergono dai borderò che sera dopo sera vengono stilati. La preferenza per *Il trovatore* è evidente: non solo le sue 22 recite coprono quasi la metà delle serate previste (11 con il ballo *Isaura*, 8 con *Armilla*, 3 con *Meleagro*), ma la media delle presenze è sicuramente la più consistente, con 360 persone a sera. A seguire gli altri due lavori verdiani: *Gerusalemme* con 15 recite (7 con *Armilla*, 8 con *Meleagro*) per la media di 290 persone a sera e *Rigoletto*, con le 5 recite finali (sempre con *Meleagro*), per 260 persone a sera. Sono complessivamente 42 recite verdiane su 49... Completano la stagione *La punizione*, con 4 recite (sempre con *Meleagro*), peraltro con 302 presenze di media, e l'*Otello* rossiniano con 3 recite (sempre con *Armilla*), per la miseria di 770 persone in tutto (257 a sera). Sicuramente più equilibrati risultano essere i tre balli: *Meleagro* appare in 20 recite (8 con *Gerusalemme*, 3 con *Il trovatore*, 4 con *La punizione*, 5 con *Rigoletto*), *Armilla* in 19 (8 con *Il trovatore*, 4 con *Otello*, 7 con *Gerusalemme*), *Isaura* in 11 recite (sempre con *Il trovatore*). Completa il quadro la Cavalchina, che conferma il tradizionale pienone e i relativi introiti: sono ben 2934 le persone che vi partecipano e che giustificano pienamente l'interesse economico che sempre contraddistingue l'organizzazione di questa serata.

Nulla viene lasciato al caso perché l'opera d'apertura del quinquennio della gestione Corti abbia successo. Al di là dello sparuto gruppo di coristi (12 voci femminili, 20 voci maschili), non si lesina sugli abiti di scena. Per il conte di Luna ne sono previsti due:

Armatura di lastra fina ferro; di rete di ferro sarà il girello con frangia d'oro; le orlature dell'armatura saranno di fine gallon d'oro e rosso, e le parti componenti l'armatura saranno staccate e solide. Il corpetto di velluto di seta, le maniche gonfie alla spalla sia di un sol pezzo, l'abito tutto a crespè, ed il manto di tibet di Francia strisciato a due dritti.

Per Leonora addirittura quattro, anch'essi altrettanto puntualmente descritti:

Abito di raso Maria Luigia con coda, tutto rabescato con ricami di lana d'oro unita a lana bianca, manto di velluto di seta contornato da ricamo d'oro e ricamato nel campo foderato di raso bianco.

Per Azucena ne basta invece uno, e due ciascuno per le altre parti, Manrico, Ferrando ma anche Ines. È poi necessario provvedere non solo agli abiti dei coristi e dei restanti comprimari (Ruiz e vecchio zingaro 1 costume, 11 famigliari e 21 armigeri del Conte, 21 armigeri di Manrico, 21 zingari, 14 zingare, 14 damigelle), ma anche ovviamente a quelli delle comparse: 12 uomini d'arme, 18 balestrieri, 12 zingari, 1 custode della torre, 4 seguaci del conte, 6 esploratori, 6 servi di scena. E la precisione, tanto necessaria al sereno svolgimento della programmazione, prosegue nella elencazione delle attrezzerie:

Spada e pugnale per Bencich; spada di ferro, pugnale, elmo di ferro, corno ad armacollo per Mirate; spada, pugnale, elmo per due non segnati [evidentemente Ruiz e Ferrando], elmi, spade e pugnali per 21 armigeri, lance e spade per comparse.

È quasi superfluo segnalare la riuscita dello spettacolo: non si arriva di sicuro a 22 serate senza la piena approvazione del pubblico; non troviamo però altrettanto entusiasmo nella critica:



Fotogramma da *Senso* di Luchino Visconti (1954). Nella prima scena del film, ambientata nella primavera del 1866 alla vigilia della terza guerra d'indipendenza, gli irredentisti lanciano manifestini tricolori dal loggione del Teatro La Fenice di Venezia durante una recita del *Trovatore*.

Il Maestro, parlando dell'opera, si volle circondare di buio e di tenebre; chiamò in suo soccorso le incudini, i rintocchi della campana funerea, fin l'organo, il *Miserere*; volle sorprendere con tutte queste esteriorità le immaginazioni e non fe' che distogliere l'attenzione. Certo nel *Trovatore* si vede l'opera d'un gran maestro; ma il gran maestro non ebbe l'estro secondo. Ottima l'esecuzione, grande il successo. Il Bertoja dipinse vaghissime scene fra cui l'atrio nel Palazzo dell'Aliaferia. Spettacolo splendido, vario, grandioso. Pubblico elegantissimo con bellezze note ed ignote, cittadine e forestiere, assolute e problematiche, per grazia della madre natura o per virtù della sarta e della crestaia.³

Altrettanto interesse suscita nella stagione la prima veneziana di *Gerusalemme*, e altrettante perplessità: dopo la marcia trionfale dei *Lombardi* delle stagioni del 1843 e del 1844 la parziale riscrittura del lavoro suscita non poche perplessità accompagnate peraltro da una intelligente curiosità:

Come tutti sanno, questa *Gerusalemme* non è altra cosa che i *Lombardi* rimescolati, rimessi al fornello, con qualche lavoretto in più, per renderli più piccanti al gusto francese. Qui Pagano si chiama Rug-

³ «Gazzetta ufficiale di Venezia», 27 dicembre 1853, in appendice.

giero, Arvino, il conte di Tolosa, non più a Milano: e certo, nella nuova drammatica manipolazione, ne risulta un estratto il quale, se non è più ragionevole, ha maggior unità. [...] Da questa breve analisi chiaramente apparisce che pressoché tutte le situazioni del dramma sono cambiate, e per conseguenza sono spostati e rimaneggiati tutti i pezzi dello spartito. L'orecchio, avvezzo ad alcune combinazioni di suoni che più non ritrova, a quelle melodie che s'accordavano con altre parole, sente che qualcosa come gli manca, qualcosa di diverso o imperfetto che lo rende mal pago, e delude quasi la sua aspettazione; onde udimmo più d'uno desiderare che, poiché s'avevano ad avere *I lombardi*, si dessero almeno i *Lombardi schietti*⁴

Evidentemente i problemi c'erano, ma non tanto musicali quanto patriottici: la recita del 26 marzo venne sospesa d'ordine superiore per le continue manifestazioni antiaustriache, decretando contemporaneamente la conclusione anticipata (peraltro di due sole recite) della stagione. Cinque anni dopo, con la seconda guerra di indipendenza, l'Austria avrebbe perso la Lombardia; dodici anni dopo, con la terza, anche il Veneto si sarebbe finalmente riunito all'Italia. Nell'invenzione cinematografica di Luchino Visconti un lancio di volantini irredentisti dal loggione della Fenice avrebbe interrotto nella primavera del 1866 proprio la pira di un immaginario *Trovatore*, dando inizio alla vicenda di *Sense*...

Il Trovatore al Teatro La Fenice

Melodramma in quattro parti di Salvatore Cammarano, musica di Giuseppe Verdi; ordine dei personaggi: 1. Il conte di Luna 2. Leonora 3. Azucena 4. Manrico 5. Ferrando 6. Ines 7. Ruiz 8. Un vecchio zingaro 9. Un messo.

1853-1854 – *Stagione di carnevale-quaresima*

26 dicembre 1853 (22 recite).

1. Giovanni Battista Bencich 2. Augusta Albertini (Eufrosina Martelli-Tozzoli) 3. Irene Secci Corsi 4. Raffaele Mirate (Salvatore Poggiali) 5. Pietro Vialetti 6. Luigia Morselli (Laura Saini) 7. Angelo Zuliani 8. Antonio Rossetti (Marco Ghini) 9. Placido Meneguzzi – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; m° coro: Luigi Carcano; 1 vl. dir.: Gaetano Mares; dir. messa in scena: Francesco Maria Piave; scen.: Giuseppe Bertoja.

1855-1856 – *Stagione di carnevale-quaresima*

2 gennaio 1856 (12 recite).

1. Vincenzo Prattico (Giovanni Guicciardi) 2. Luigia Lesniewska 3. Letizia Borgognoni 4. Marco Viani (Emilio Pancani) 5. Giovanni Battista Cornago 6. Luigia Turolla 7. Felice Peranzoni 8. Marco Ghini 9. Placido Meneguzzi – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; m° coro: Luigi Carcano; 1 vl. dir.: Gaetano Mares; dir. messa in scena: Francesco Maria Piave; scen.: Giuseppe Bertoja; macch.: Luigi Caprara.

1856-1857 – *Stagione di carnevale-quaresima*

1 gennaio 1857 (8 recite).

1. Leone Giraldoni 2. Luigia Bendazzi 3. Placida Corvetti 4. Luigi Mariotti (Carlo Negrini) 5. Giuseppe Echeverria 6. Carlotta Zambelli 7. Antonio Galletti 8. Giovanni Reginato 9. Placido Meneguzzi – M° conc.: Carlo Ercole Bosoni; m° coro: Luigi Carcano; dir. messa in scena: Francesco Maria Piave; scen.: Giuseppe Bertoja; cost.: Davide Ascoli.

⁴ Ivi, 13 febbraio 1854.



Il trovatore (II.1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1941; regia di Enrico Frigerio, scene di Camillo Parravicini. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Il trovatore (III.4) al Teatro La Fenice di Venezia, 1950; regia di Giuseppe Marchioro. Archivio storico del Teatro La Fenice.

1867-1868 – Stagione di carnevale-quaresima

11 febbraio 1868 (4 recite).

1. Luigi Merly 2. Marcellina Lotti Dalla Santa 3. Giuseppina Gavotti 4. Emanuele Carrion 5. Giovanni Mitrovich 6. Maria Patriossi 7. Andrea Grossi 8. Andrea Bellini – M° conc.: Nicola De Giosa; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Cesare Recanatini; macch.: Luigi Caprara; cost.: Davide Ascoli.

1875 – Stagione d'estate

7 agosto 1875 (4 recite).

1. Vittorio Maurel 2. Anna D'Angeri 3. Carlotta Marchisio 4. Andrea Marin 5. Angelo Tamburlini (Zenone Bertolasi) – M° conc.: Enrico Bevignani; m° coro: Domenico Acerbi; scen.: Cesare Recanatini; cost.: Davide Ascoli.

1903 – Stagione di primavera

18 aprile 1903 (11 recite).

1. Titta Ruffo 2. Rosa Calligaris 3. Margherita Julia 4. Antonio Paoli 5. Teobaldo Montico 6. Flora Mirco 7. Giuseppe Magnanini – M° conc.: Rodolfo Ferrari; m° coro: Antenore Carcano; dir. messa in scena e cor.: Giuseppe Cecchetti; macch.: Giuseppe Quarantelli.

1920-1921 – Stagione d'autunno e carnevale

4 dicembre 1920 (11 recite).

1. Matteo Dragoni 2. Tagida Tavares 3. Elvira Casazza (Vera De Cristoff) 4. Leone Zinovieff (Jesus Gaviria) 5. Antonio Righetti 6. Maria Moreno 7. Enrico Giunta 8. Giuseppe Pacchiani 9. Giuseppe Siega – M° conc.: Antonio Guarnieri; m° coro: Ferruccio Cusinati.

1924 – Stagione d'autunno

17 settembre 1924 (3 recite).

1. Mario Albanese 2. Angela d'Urbino 3. Marta Offers 4. Luigi Morletta – M° conc.: Giovanni Zuccani; m° coro: Luigi Cecchetti.

1926-1927 – Stagione di carnevale

15 gennaio 1927 (7 recite).

1. Gaetano Viviani (Giuseppe Noto) 2. Maria Luisa Fanelli 3. Vera De Cristoff 4. Josè Palet 5. Antonio Marotta 6. Antonietta Mantiero 7. Gino Barbieri 8-9. Gino Barchi – M° conc.: Franco Ghione; m° coro: Ferruccio Cusinati; dir. scena: Vincenzo De Crescenzo.

1930 – Grande stagione lirica

12 giugno 1930 (2 recite).

1. Carlo Morelli 2. Bianca Scacciati 3. Leonora La Mance 4. Giovanni Breviario 5. Corrado Zambelli 6. Olga De Franco 7. Guido Uxa – M° conc.: Giulio Falconi; m° coro: Ferruccio Cusinati.

1941 – Manifestazioni musicali dell'anno XIX

15 marzo 1941 (4 recite).

1. Enzo Mascherini 2. Gabriella Gatti 3. Ebe Stignani 4. Francesco Battaglia 5. Giuseppe Flamini 6. Maria Predite 7. Eugenio Valori 8. Nino Manfrin 9. Eugenio Valori – M° conc.: Franco Capuana; m° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Frigerio; scen.: Camillo Parravicini; dir. scena: Ugo Girardi; cost.: casa d'arte Caramba.

1949-1950 – *Rappresentazioni liriche di primavera*

20 aprile 1950 (3 recite).

1. Carlo Tagliabue 2. Caterina Mancini 3. Elena Nicolai 4. Josè Soler 5. Ugo Novelli 6. Lydia Gorlato 7. Vittorio Pandano 8. Uberto Scaglione 9. Guglielmo Torcoli – M° conc.: Oliviero De Fabritiis; m° coro: Sante Zanon; reg.: Giuseppe Marchioro; dir. scena: Gianrico Becher; macch. Piero Regazzi; luci: Pierantonio Fabris.

1957-1958 – *Spettacoli lirici di primavera*

15 maggio 1958 (3 recite).

1. Ugo Savarese 2. Anna Maria Rovere 3. Dora Minarchi 4. Giacomo Lauri Volpi 5. Guerrando Rigiri 6. Jolanda Michieli 7. Ottorino Begali 8. Uberto Scaglione 9. Augusto Veronese – M° conc.: Angelo Questa; m° coro: Sante Zanon; reg.: Carlo Acly Azzolini; macch.: Piero Regazzi; luci: Pierantonio Fabris.

1960-1961 – *Stagione lirica invernale*

26 dicembre 1960 (5 recite).

1. Aldo Protti 2. Mirella Parutto (Nora Lopez) 3. Claramae Turner 4. Luigi Ottolini (Iginio Valsecchi) 5. Franco Ventriglia 6. Annalia Bazzani 7. Ottorino Begali 8. Uberto Scaglione 9. Augusto Veronese – M° conc.: Mario Rossi; m° coro: Sante Zanon; reg.: Francesco Maselli; dir. all. scen.: Nicola Benois.

1962-1963 – *Stagione lirica*

28 maggio 1963 (3 recite).

1. Mario Zanasi 2. Marcella De Osma 3. Fiorenza Cossotto 4. Nikola Nikolov 5. Bruno Marangoni 6. Mirella Fiorentini 7. Mario Guggia 8. Uberto Scaglione 9. Ottorino Begali – M° conc.: Carlo Franci; m° coro: Sante Zanon; reg.: Enrico Colosimo; bozz.: Nicola Benois; real. scen.: Antonio Orlandini e Mario Ronchese.

1965 – *Stagione lirica di primavera*

10 giugno 1965 (3 recite).

1. Luigi Quilico 2. Rita Orlandi 3. Giovanna Vighi 4. Angelo Mori 5. Alessandro Maddalena 6. Aida Meneghelli 7. Mario Guggia 8. Uberto Scaglione 9. Ottorino Begali – M° conc.: Carlo Franci; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Francesco Maselli; scen. e cost.: Franco Laurenti.

1978-1979 – *Stagione lirica*

21 dicembre 1978 (6 recite).

1. Giorgio Zancanaro 2. Mara Zampieri (Katia Ricciarelli, Lynne Strow Piccolo) 3. Fiorenza Cossotto 4. Franco Boniselli 5. Antonio Zerbini (Ivo Vinco) 6. Jolanda Michieli 7. Mario Guggia 8. Roberto Tonini 9. Giorgio Marelli – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; all.: Teatro La Fenice.

1979-1980 – *Stagione lirica*

27 giugno 1980 (5 recite).

1. Franco Bordini 2. Raina Kabaivanska 3. Eva Randova (Eleonora Jankovic) 4. Ottavio Garaventa (Renato Francesconi) 5. Lorenzo Gaetani 6. Jolanda Michieli 7. Aronne Ceroni 8. Giuseppe Zecchillo (Paolo Cesari) 9. Mario Guggia – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; all.: Teatro La Fenice.



Il trovatore (I.2) al Teatro La Fenice di Venezia, 1960; regia di Francesco Maselli, scene di Nicola Benois. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Mirella Parutto (Leonora), Annalia Bazzani (Ines).

Il trovatore (III.4) al Teatro La Fenice di Venezia, 1963; regia di Enrico Colosimo, scene di Nicola Benois. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Fiorenza Cossotto (Azucena), Bruno Marangoni (Ferrando), Mario Zanasi (il conte di Luna).



Francesco Laurenti, figurini (zingari) per *Il trovatore*, portato in *tournee* dal Teatro La Fenice alla Staatsoper di Wiesbaden, 1965; regia di Francesco Maselli.

Il trovatore (III.6) al Teatro La Fenice di Venezia, 1979; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Franco Bonisolli (Manrico), Mara Zampieri (Leonora). Bonisolli (1938-2003) partecipò alle prime di *Aladino e la lampada magica* (Aladino) di Rota e *Luisella* (Alfredo Lautner) di Mannino.

1981-1982 – Opere, balletti, concerti

6 maggio 1982 (6 recite).

1. Andrea Martin (Garbis Boyagian, Elia Padovan) 2. Margarita Castro-Alberty (Antigonis Sgurda, Galina Kalinina) 3. Anna Maria Fichera (Livia Budai) 4. Ottavio Garaventa (Seppo Ruhonen) 5. Ivo Vinco (Lorenzo Gaetani) 6. Jolanda Michieli 7. Aronne Ceroni (Mario Guggia) 8. Giuseppe Zecchillo (Giovanni Antonini) 9. Ivan Del Manto (Silvio Eupani) – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; all.: Teatro La Fenice.

*Il trovatore in tournée col Teatro La Fenice**1955 – Tournée in Svizzera*

Lausanne, Théâtre de Beaulieu, 5 ottobre 1955 (3 recite).

1. Ugo Savarese 2. Disma De Cecco 3. Lucia Danieli 4. Mario Filippini 5. Alessandro Maddalena – M° conc.: Franco Caracciolo; m° coro: Sante Zanon; reg.: Aldo Vassallo; dir. all. scen.: Nicola Benois; Coro e Orchestra del Teatro La Fenice.

1965 – Tournée in Germania.

Wiesbaden, Staatsoper 9 maggio 1965 (2 recite) (Internationale Maifestspiele)

1. Luigi Quilico 2. Rita Orlandi 3. Giovanna Vighi 4. Angelo Mori – M° conc.: Carlo Franci; m° coro: Corrado Mirandola; reg.: Francesco Maselli; scen. e cost.: Franco Laurenti.

1982 – Tournée in Germania.

Wiesbaden, Staatsoper 22 maggio 1982 (5 recite)

1. Andrea Martin 2. Margarita Castro-Alberty 3. Anna Maria Fichera 4. Ottavio Garaventa 5. Ivo Vinco 6. Jolanda Michieli 7. Aronne Ceroni 8. Giuseppe Zecchillo 9. Ivan Del Manto – M° conc.: Peter Maag; m° coro: Aldo Danieli; reg.: Alberto Fassini; scen. e cost.: Pasquale Grossi; all.: Teatro La Fenice.



Il trovatore (II.1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1980; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Ottavio Garaventa (Manrico), Eva Randova (Azucena).

Il trovatore (III.4) al Teatro La Fenice di Venezia, 1982; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pasquale Grossi. Archivio storico del Teatro La Fenice. In scena: Anna Maria Fichera (Azucena), Andrea Martin (il conte di Luna).

Biografie

RICCARDO FRIZZA

Maestro concertatore e direttore d'orchestra. Studia presso il Conservatorio di Milano e l'Accademia Chigiana di Siena. Nel 1998 vince il Concorso Internazionale della Filarmonica di Stato della Sud-Boemia, Repubblica Ceca. Dal 1994 al 2000 è direttore stabile dell'Orchestra Sinfonica di Brescia dove dirige tra l'altro l'integrale delle sinfonie di Beethoven. È stato più volte ospite dei principali teatri e festival italiani (Rossini Opera Festival di Pesaro, Festival dei Due Mondi di Spoleto, Festival di Martina Franca, Festival Verdi di Parma, Opera di Roma, Regio di Torino, Comunale di Bologna, Carlo Felice di Genova, Maggio Musicale Fiorentino) e internazionali (festival di Radio France, Wexford, Aix-en-Provence, Saint-Denis, Royal Festival Hall di Londra, Herkulesaal di Monaco di Baviera, la Monnaie di Bruxelles, Opera di Lione, Marsiglia, La Coruña, São Carlos di Lisbona, Metropolitan di New York, Washington National Opera, Seattle Opera, Houston Grand Opera, Sala Nezahualcoyotl di Città del Messico, Festival di Osaka). Ha diretto orchestre quali Orchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Orchestra Verdi di Milano, Orchestra Toscanini, Mahler Chamber Orchestra, Gewandhausorchester di Lipsia, Sächsische Staatskapelle di Dresda, Bayerische Staatsorchester, Philharmonia Orchestra di Londra, Orchestre National de Belgique, Orchestre National de Montpellier, Ensemble Orchestral de Paris, Orchestre Philharmonique de Monte-Carlo, Orquesta de Galicia, Orquesta Filarmonica de Gran Canaria, Filarmonica di San Pietroburgo, Filarmonica Lutoslawski di Wroclaw, I Solisti di Praga, Orchestra della Radio rumena, Orchestra Enescu di Bucarest, Tokyo New City Orchestra, Tokyo Symphony e Kyoto Symphony Orchestra. Nel 2010 ha diretto *Falstaff* a Seattle, una nuova produzione di *Armida* di Rossini al Metropolitan, *Don Carlo* a Bilbao, una serie di concerti con la Seattle Symphony, *Il barbiere di Siviglia* a Dresda. Nel 2011 *Don Pasquale* a Firenze, *Manon Lescaut* a Verona, ancora *Armida* a New York, *Anna Bolena* a Dresda, *Così fan tutte* a Macerata, *Lucrezia Borgia* a San Francisco.

LORENZO MARIANI

Regista. Nato a New York da genitori di Lericì (La Spezia), si è laureato in storia moderna alla Harvard University. Ha debuttato come regista con *Il castello del principe Barbablù* di Bartók al Teatro Comunale di Firenze, continuando a collaborare spesso col Maggio Musicale. Ha firmato regie per i più prestigiosi teatri del mondo, fra cui Lyric Opera di Chicago, Opera Nazionale Finlandese, Israeli Opera di Tel Aviv, Teatro Comunale di Bologna, Regio di Parma, Regio di Torino, Teatro Verdi di Trieste, Festival Donizetti di Bergamo, Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano, Festival della Valle d'Itria di Martina Franca, Festival di Wexford e ancora Ginevra, Losanna, Berna, Monte-Carlo, Stoccolma, Boston, Shanghai, Tokyo. Ha affiancato direttori d'orchestra come Gatti (*La bohème*), Chung (*La bohème*, *Madama Butterfly*), Gardiner (*Don Gio-*

vanni), Mehta (*La forza del destino*, *Aida* e *Le nozze di Figaro*), Abbado (*Don Giovanni*). Fra i suoi impegni recenti la regia del musical *Tosca amore disperato* di Lucio Dalla, *The Rake's Progress* di Stravinskij e *Die Dreigroschenoper* di Brecht-Weill per l'Accademia di Santa Cecilia di Roma, *Candide* di Bernstein al San Carlo di Napoli, *Edgar* di Puccini al Regio di Torino e al Comunale di Bologna e il dittico *Cavalleria rusticana* di Mascagni e *Pagliacci* di Leoncavallo al Teatro Massimo di Palermo, a Tokyo e a Savonlinna in Finlandia. Nel giugno 2010 è stato impegnato alla San Francisco Opera in un nuovo allestimento della *Fanciulla del West*, spettacolo che è stato poi rappresentato al Teatro Massimo di Palermo il 10 dicembre 2010, giorno del centesimo anniversario dell'opera pucciniana. Nell'ottobre 2010 ha firmato la regia del *Trovatore* diretto da Yuri Temirkanov per il Festival Verdi di Parma e nel novembre 2011 quella di *Tosca* a Göteborg. Dal gennaio 2005 è direttore artistico del Teatro Massimo di Palermo.

WILLIAM ORLANDI

Scenografo e costumista. Formatosi all'Accademia di Belle Arti di Brera a Milano, ha lavorato come scenografo e costumista per i principali teatri lirici italiani (Scala, Opera di Roma, Rossini Opera Festival di Pesaro, Napoli, Bologna, Verona, Torino, Palermo, Trieste, Parma, Spoleto, Bergamo, Macerata, Catania, Bari) e internazionali (Ginevra, Losanna, Zurigo, Innsbruck, Berlino, Amburgo, Karlsruhe, Copenaghen, Anversa, Savonlinna, Glasgow, Opéra Bastille e Champs-Élysées di Parigi, Tolosa, Montpellier, Tourcoing, Barcellona, Bilbao, Buenos Aires, Tokyo, Pechino). Fra i registi con cui ha collaborato ricordiamo Giancarlo Menotti (*L'ultimo selvaggio*, *Il trittico*), Alberto Fassini (*Agrippina*, *La straniera*, *Norma*, *Il trovatore*, *Werther*, *Roméo et Juliette*), Peter Ustinov (*Mavra*, *Renard*, *The Flood*, *Kát'a Kabanová*), Gino Landi (*I racconti di Hoffmann*, *La vedova allegra*, *L'acqua cheta*, *Frasquita*, *Scugnizza*, *Lo zingaro barone*), Gilbert Deflo (prima assoluta di *La forêt* di Rolf Liebermann a Ginevra nel 1987, *Il ritorno di Ulisse in patria*, *L'incoronazione di Poppea*, *L'Orfeo*, *Roland* di Lully, *Croesus* di Keiser, *Serse* di Händel, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, *Semiramide*, *Luisa Miller*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *Un ballo in maschera*, *Aida*, *Otello*, *Falstaff*, *Manon Lescaut*, *Tosca*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *La Gioconda*, *Carmen*, *Faust*, *Manon*, *Don Quichotte*, *Thérèse*, *La dama di picche*, *L'amore delle tre melarance*, *La sposa venduta*), Dieter Kaegi (*Die Entführung aus dem Serail*, *Semiramide*, *Mefistofele*), Lorenzo Mariani (*Don Giovanni*, *Il castello di Kenilworth*, *Il trovatore*, *Don Carlos*, *La bohème*, *I quattro rusteghi*, *The Turn of the Screw*), Arnaud Bernard (*L'elisir d'amore*, *La bohème*, *Lakmé*), Saverio Marconi (*Le donne curiose*), Joseph Franconi Lee (*I due Foscari*, *Tosca*), Alita Baldi (*Juditha triumphans* di Vivaldi, *L'anima del filosofo* di Haydn), Franco Ripa di Meana (*Aida*), Giancarlo Del Monaco (*Tosca*).

FRANCO VASSALLO

Baritono, interprete del ruolo del conte di Luna. Nato a Milano, ha studiato canto con Carlo Meliciani. Si è esibito nei principali teatri italiani (Teatro alla Scala, Opera di Roma, Arena di Verona, Napoli, Venezia, Bologna, Genova, Firenze, Parma, Trieste, Catania) e internazionali (Londra, Dresda, Lipsia, Berlino, Monaco, Amburgo, Zurigo, Vienna, Amsterdam, Parigi, Bilbao, Lisbona, Atene, New York, Los Angeles, Philadelphia) in un repertorio che comprende lavori di Mozart (*Le nozze di Figaro*), Salieri (*Axur re d'Ormus*), Rossini (*Il barbiere di Siviglia*), Bellini (*I puritani*), Donizetti (*L'elisir d'amore*, *Lucrezia Borgia*, *Lucia di Lammermoor*, *La favorita*, *Don Pasquale*), Verdi (*Ernani*, *Giovanna d'Arco*, *Attila*, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *I vespri siciliani*, *Un ballo in maschera*, *La forza del destino*, *Don Carlo*), Puccini (*La bohème*, *Madama Butterfly*), Gounod (*Faust*). Vincitore nel 1994 del Concorso As.Li.Co. di Milano, debutta nei tea-

tri del circuito lombardo e nel 1997 vince il Concorso di Budapest organizzato dall'Arena di Verona, debuttando al Teatro Filarmonico come Ford in *Falstaff*. Del 2000 è il suo debutto alla Staatsoper di Vienna, del 2002 alla Scala, del 2005 al Metropolitan, del 2008 al Covent Garden. Nella stagione 2010-11 ha cantato Jago in *Otello* con la Mahler Chamber Orchestra, Germont nella *Traviata* e Amonasro in *Aida* ad Amburgo, Riccardo nei *Puritani* a Ginevra, Rigoletto e Montfort nei *Vespri siciliani* a Torino, Marcello nella *Bohème* a Roma e Don Alfonso in *Lucrezia Borgia* a Monaco. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Rigoletto* ad Amburgo e Dresda e *Otello* a Zurigo.

VITALIJ BILYY

Baritono, interprete del ruolo del conte di Luna. Nato a Dobrovodi in Ucraina, compie gli studi musicali presso il dipartimento vocale del Conservatorio di Odessa. Premiato in numerosi concorsi internazionali (Elena Obraztsova 2003, Operalia 2004, Viñas 2005, Caballé 2005), debutta nel 2000 come Germont nella *Traviata* all'Opera di Odessa. È ospite regolare del Teatro Bol'shoj di Mosca (*La dama di picche*), del Teatro Mariinskij di San Pietroburgo (*Lucia di Lammermoor*), della Novaja Opera di Mosca (*Nabucco*, *La traviata*, *Cavalleria rusticana*, *Pagliacci*, *Les pêcheurs de perles*, *Evgenij Onegin*, *La fidanzata dello zar*, *La fanciulla delle nevi*), dell'Opera di Kiev, di Tallin e di Kazan. In ambito internazionale ha cantato al Metropolitan di New York (Denissov in *Guerra e pace*, Luna nel *Trovatore*), a Santiago del Cile (Enrico in *Lucia di Lammermoor*, Onegin in *Evgenij Onegin*, Zurga nei *Pêcheurs de perles*, Ščelkalov e Rangoni in *Boris Godunov*), al Teatro Carlo Felice di Genova (Alfio in *Cavalleria rusticana*, *Il trovatore*), al Teatro Lirico di Cagliari (Riccardo nei *Puritani*), al Teatro di San Carlo di Napoli (Escamillo in *Carmen*). Ha preso parte a tournée in Giappone, Corea del Sud, Germania, Grecia, Francia, Finlandia, Cipro, Olanda.

MARÍA JOSÉ SIRI

Soprano, interprete del ruolo di Leonora. Nata in Uruguay da famiglia di immigrati italiani, è per molti anni allieva di Ileana Cotrubas. Vincitrice di importanti concorsi internazionali (Accademia Musicale Umbra 2004, Mattia Battistini 2004 di Rieti, Nuevas Voces Líricas 2004 di Buenos Aires, Bilbao 2004, Manuel Ausensi 2005 di Barcellona, Competizione dell'Opera 2006 di Dresda), inizia nel 2006 un'intensa carriera internazionale che l'ha portata ad esibirsi nei principali teatri italiani (Scala di Milano, Carlo Felice di Genova, Massimo di Palermo, Maggio Musicale Fiorentino, Teatro Verdi di Trieste, Novara, Mantova, Rovigo), europei (Semperoper di Dresda, Staatstheater di Stoccarda, Nationaltheater di Mannheim, Opernfestspiele St Margarethen, festival di Bregenz, La Coruña e Savonlinna, Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo) e sudamericani (Teatro Colón di Buenos Aires, Teatro Argentino di La Plata, Teatro Municipal di Santiago del Cile, Teatro Solis di Montevideo), oltre che in tournée a Tel Aviv e in Giappone. Il suo repertorio comprende lavori di Mozart (Sifare in *Mitridate*, la Contessa nelle *Nozze di Figaro*), Verdi (Lucrezia nei *Due Foscari*, Leonora nel *Trovatore*, Violetta nella *Traviata*, *Aida*, *Messa da Requiem*), Puccini (Anna nelle *Villi*, Musetta e Mimì nella *Bohème*, Tosca), Leoncavallo (Nedda in *Pagliacci*), Halévy (Rachel nella *Juive*), Bizet (Micaëla in *Carmen*). Ha collaborato con direttori quali Bartolotti, Ferro, Barenboim, Pablo Pérez, Palumbo, Mehta, Wellber, e registi quali Zeffirelli, Vick e Ozpetek. Nel 2011 ha cantato *Aida* a Stoccarda, *I due Foscari* a Trieste, *Aida* a Firenze, *Tosca* a Savonlinna e a Palermo, *Pagliacci* a Montevideo e *Il trovatore* a Palermo.

KRISTIN LEWIS

Soprano, interprete del ruolo di Leonora. Nata a Little Rock, in Arkansas, vive attualmente a Vienna, dove si perfeziona con Carol Byers. Due volte finalista delle Metropolitan Opera Natio-

nal Council Auditions, ha vinto il premio opera e premio del pubblico al Concorso Debutto a Merano 2004, il primo premio ai concorsi Viotti 2004 e Tagliavini 2005, ed è stata finalista al Concorso di Tolosa 2006. Si è esibita in teatri e sale da concerto quali Opera di Roma, Arena di Verona, San Carlo di Napoli, Maggio Musicale Fiorentino, Carlo Felice di Genova, Regio di Parma, Opera di Bilbao, Arena Bizkaia di Barakaldo, Opéra di Lione, Konzerthaus di Vienna, Bayerische Staatsoper di Monaco, Semperoper di Dresda, Städtische Bühnen di Münster, Opera di Birmingham, Festival di Savonlinna, Opera del Cairo, Sarasota Opera, cantando i ruoli di Donna Elvira e Donna Anna in *Don Giovanni*, Leonora nel *Trovatore*, Aida in *Aida*, Mimì e Musetta nella *Bohème*, Tosca in *Tosca*, Liù in *Turandot*, Susanna nel *Segreto di Susanna* di Wolf-Ferrari, Micaëla in *Carmen*, Serena in *Porgy and Bess* di Gershwin, Sister Rose nella prima europea di *Dead Man Walking* di Jake Heggie. Ha collaborato con direttori quali Bartoletti (*War Requiem* di Britten a Venezia), Gatti, Oren, Wellber, Renzetti, Muti, Mehta. Nella stagione 2010-11 ha cantato lo *Stabat Mater* di Rossini a Napoli con Muti, *Pagliacci* a Catania, Napoli e in tournée a San Pietroburgo, il *Requiem* di Verdi a Firenze con Mehta e *Aida* a Taormina. Ha iniziato la stagione 2011-2012 con *Un ballo in maschera* a Parma.

VERONICA SIMEONI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Azucena. Nata a Roma, dopo aver completato gli studi classici si è diplomata in canto presso il Conservatorio di Adria perfezionandosi quindi con Raina Kabaivanska all'Accademia Chigiana di Siena, all'Università di Stato di Sofia e all'Istituto Vecchi-Tonelli di Modena. Vincitrice di numerosi concorsi internazionali (Pavarotti di Modena, Viotti di Vercelli, Voci Verdiane di Busseto, Belli di Spoleto), dopo il debutto nel 2005 come Cuniza in *Oberto conte di San Bonifacio* di Verdi in tournée in Giappone con lo Sperimentale di Spoleto, ha cantato in importanti teatri italiani (Scala, Arena di Verona, Bologna, Palermo, Spoleto, Trieste, Messina, Modena, Piacenza, Ferrara, Ravenna, Rovigo) e internazionali (Valencia, Norimberga, Hildesheim, Oviedo, San Pietroburgo, Città del Messico), collaborando con direttori quali Chailly, Temirkanov, Maazel, Gergiev, Fisch. Il repertorio eseguito comprende lavori di Donizetti (Elisabetta in *Maria Stuarda*, Zayda in *Dom Sébastien*), Verdi (Fenena in *Nabucco*, Azucena nel *Trovatore*, Amneris in *Aida*, Quickly in *Falstaff*), Puccini (*Trittico*, Suzuki in *Madama Butterfly*), Berlioz (Didon nei *Troyens*), Bizet (*Carmen*), Massenet (Charlotte in *Werther*), Strauss (*Il borghese gentiluomo*), Stravinskij (Jocasta in *Oedipus Rex*), Britten (Miss Baggott in *The Little Sweep*), e, in ambito sacro e sinfonico, di Bach, Beethoven, Rossini, Wagner, Mahler, Šostakovič, Maderna (prima assoluta del *Requiem* alla Fenice). Nel 2011 ha cantato *Il trovatore* a Cardiff e Bordeaux e ha debuttato il ruolo di Adalgisa in *Norma* a Sassari.

ANNA MARIA CHIURI

Mezzosoprano, interprete del ruolo di Azucena. Originaria dell'Alto Adige, si è diplomata al Conservatorio di Parma con Jenny Anvelt e si è perfezionata con Franco Corelli. Ha vinto diversi concorsi tra i quali Cascinalirica, Del Monaco, Basiola, Tosti, Masini e il Concorso Čajkovskij di Mosca. Ha cantato nelle principali sale italiane (Scala, Palermo, Torino, Napoli, Genova, Venezia, Parma, Cagliari, Trieste, Macerata, Ravenna, Torre del Lago) e internazionali (Zurigo, Ginevra, Wexford, Avenches, Lipsia, Wiesbaden, Mosca, Tel Aviv, Palm Beach, Tokyo), collaborando con direttori quali Callegari, Chailly, De Bernart, Fournillier, Gandolfi, Jurowski, Kuhn, Mariotti, Mehta, Muti, Palumbo, Panni, Renzetti, Santi, Solti, Soudant, Temirkanov, Zanetti, e registi quali Abbado, Bussotti, Cobelli, Deflo, Lavia, Mariani, Miller, Olmi, Pizzi, Ranieri, Ronconi, Schweigkofler, Stefanutti, van Hoecke. Oltre ai grandi ruoli verdiani (Fenena in *Nabucco*, Federi-

ca in *Luisa Miller*, Maddalena in *Rigoletto*, Azucena nel *Trovatore*, Preziosilla nella *Forza del destino*, Amneris in *Aida*, Quickly in *Falstaff*), è stata Ragonde nel *Comte Ory*, Adalgisa in *Norma*, Santuzza in *Cavalleria rusticana*, la zia principessa in *Suor Angelica*, Ciesca in *Gianni Schicchi*, la principessa di Bouillon in *Adriana Lecouvreur*, Cieca e Laura nella *Gioconda*, Carmen, Dalila in *Samson et Dalila*, Ortrud in *Lohengrin*, Flosshilde nel *Rheingold*, Klytämnestra in *Elektra*. Nell'ultima stagione ha cantato *Un ballo in maschera* a Liegi, il *Requiem* di Mozart a Firenze con Mehta, *Carmen* a Rimini, *Cassandra* di Gnechi e *Les Troyens* di Berlioz a Catania, *Das Lied von der Erde* a Belgrado, il *Requiem* di Verdi a Praga.

FRANCESCO MELI

Tenore, interprete del ruolo di Manrico. Nato nel 1980 a Genova, inizia gli studi di canto a diciassette anni con Norma Palacios al Conservatorio di Genova, e li prosegue con Vittorio Terranova. Nel 2002 debutta in *Macbeth*, *Petite messe solennelle* e *Messa di Gloria* di Puccini al Festival di Spoleto. Dopo il debutto a Lisbona in *Manon Lescaut* con la regia di Vick, ha iniziato un'intensa carriera internazionale che l'ha portato ad esibirsi nei principali teatri italiani (Scala, Rossini Opera Festival, Comunale di Bologna, Fenice di Venezia, Comunale di Firenze, Carlo Felice di Genova, Filarmonico e Arena di Verona, Regio di Torino, Regio di Parma) ed europei (Opera di Zurigo, Staatsoper di Vienna, Théâtre des Champs-Élysées di Parigi, Opéra di Lione, Palau de les Arts di Valencia, Tokyo) in un repertorio che comprende lavori di Mozart (*Idomeneo*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*), Beethoven (*Fidelio*), Rossini (*Torvaldo e Dorliska*, *Il barbiere di Siviglia*, *Bianca e Falliero*, *Maometto II*), Bellini (*La sonnambula*), Donizetti (*Anna Bolena*, *L'elisir d'amore*, *Maria Stuarda*, *Lucia di Lammermoor*, *Pia de' Tolomei*, *Don Pasquale*), Verdi (*Cassio* in *Otello* alla Scala, *Fenton* in *Falstaff*), Poulenc (*Dialogues des Carmélites* alla Scala con Muti). Nelle ultime tre stagioni ha cantato inoltre *I lombardi alla prima crociata* a Parma e Macerata, *Rigoletto* per i debutti al Covent Garden e al Metropolitan, *La traviata* a Torino, *Simon Boccanegra* a Parma e a Vienna, *Werther* a Parma. Ha aperto la stagione 2011-2012 con *Un ballo in maschera* a Parma. Debutta a Venezia il ruolo di Manrico nel *Trovatore*. In ambito concertistico ha cantato recital solistici a Londra, Tokyo, Oslo, Poznan, e il *Requiem* di Verdi con Gatti, Maazel, Nosedà e Temirkanov.

STUART NEILL

Tenore, interprete del ruolo di Manrico. Dopo un inizio di carriera come tenore leggero acuto con ruoli quali Arturo nei *Puritani* (Metropolitan, Staatsoper di Vienna), Edgardo in *Lucia di Lammermoor* (Scala) e Riccardo in *Oberto* di Verdi (Covent Garden), si è stabilito sempre di più come tenore del repertorio lirico spinto, apprezzato in ruoli quali Don Carlo (inaugurazione della stagione 2009 del Teatro alla Scala), Manrico nel *Trovatore*, Cavaradossi in *Tosca* (Kungliga Operan di Stoccolma), il tenore nella *Messa da Requiem* di Verdi (Liegi), Canio in *Pagliacci* (Opera di Roma). Ospite regolare dei principali teatri internazionali (Metropolitan, Scala, Fenice di Venezia, Staatsoper di Vienna, Covent Garden, Alte Oper di Francoforte, Teatro Colón di Buenos Aires, Opera Company di Philadelphia, Dallas Opera, Lyric Opera di Chicago), ha lavorato con direttori quali Colin e Andrew Davis, Mehta, Maazel, Levine, Müller, Gatti, Conlon, Sawallisch, Tilson Thomas, Norrington, Santi, Giulini, Veltri, Sinopoli, Guadagno, e con orchestre quali Atlanta Symphony Orchestra, New York Philharmonic, Israel Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, San Francisco Symphony, Boston Symphony Orchestra. Nelle ultime stagioni ha cantato il *Requiem* di Verdi al Maggio Musicale Fiorentino con Mehta, *Aida* e *Don Carlo* in tournée in Giappone con il Teatro alla Scala, *Il trovatore* a Firenze, Piacenza e Bolzano, la No-

na Sinfonia di Beethoven a Berlino, Faust nella *Damnation de Faust* di Berlioz a Tolosa, Faust in *Mefistofele* all'Opera di Roma, Radamès in *Aida* a Palermo e Atene, Calaf in *Turandot* alla San Antonio Opera e alla Scala con Gergiev, la *Messa glagolitica* di Janáček a Berlino, *Pagliacci* ad Atene.

GIORGIO GIUSEPPINI

Basso, interprete del ruolo di Ferrando. Nato a Massa, ha iniziato lo studio del canto con Clara Foti e si è poi perfezionato con Carlo Badioli, Aldo Protti e Vittorio Rosetta. Vincitore nel 1991 del Concorso internazionale di Loano (Savona), ha cantato al Teatro Regio di Torino in due Messe di Mozart e debuttato il ruolo del Conte nelle *Nozze di Figaro* al Teatro Cavour di Imperia. Ha interpretato lavori di Mozart (il Commendatore in *Don Giovanni*), Cherubini (Créon in *Médée*), Rossini (Ulderico in *Sigismondo*, Basilio nel *Barbiere di Siviglia*, Osiride in *Mosè in Egitto*, *Petite messe solennelle*), Pacini (Calcante in *Medea*), Bellini (Oroveso in *Norma*, Rodolfo nella *Sonnambula*), Donizetti (*Caterina Cornaro*, Talbot in *Maria Stuarda*, Raimondo in *Lucia di Lammermoor*), Verdi (Zaccaria in *Nabucco*, Massimiliano nei *Masnadieri*, Banquo in *Macbeth*, Lordano nei *Due Foscari*, Monterone in *Rigoletto*, Ferrando nel *Trovatore*, il padre guardiano nella *Forza del destino*, Roger in *Jérusalem*, Filippo II in *Don Carlo*, Fiesco in *Simon Boccanegra*, Ramfis in *Aida*), Puccini (Colline nella *Bobème*, Timur in *Turandot*), Ponchielli (Badoero nella *Gioconda*), Berlioz (Clemente VII in *Benvenuto Cellini*), Massenet (le Bailli in *Werther*). Ha collaborato con direttori quali Colin Davis, Gatti, Barenboim, Gergiev, Gavazzeni, Mehta, Muti, Nelson, Oren, Chailly, Roberto Abbado, Frühbeck de Burgos. Fra gli impegni delle ultime stagioni ricordiamo *Turandot* al Liceu di Barcellona, *Aida* alla Scala con Barenboim, Panthée nei *Troyens* di Berlioz a Valencia con Gergiev e *La Fura dels Baus*, *Il trovatore* all'Arena di Verona, *Don Carlo* al Metropolitan e in tournée in Asia, Frère Laurent in *Roméo et Juliette* di Gounod all'Arena di Verona.

UGO GUAGLIARDO

Basso, interprete del ruolo di Ferrando. Palermitano, laureato in filosofia, si è diplomato in pianoforte con Aurelia Spagnolo e in canto lirico con Elizabeth Smith e Danilo Lombardini presso il Conservatorio di Palermo. Vincitore di numerosi concorsi, ha seguito corsi di perfezionamento con Magda Olivero, Gabriella Tucci, William Matteuzzi, Romolo Gazzani, Enzo Dara, Katia Ricciarelli, Alberto Zedda e Renato Bruson. Si è esibito nei principali teatri e festival italiani (Rossini Opera Festival di Pesaro, Opera di Roma, Bologna, Napoli, Venezia, Torino, Palermo, Ancona) e internazionali (Parigi, Marsiglia, Ginevra, Wildbad, Bruxelles, Dordrecht, Granada, La Coruña, Malta, Tokyo) in un ampio repertorio che comprende lavori di Monteverdi, Cavalli, Händel (*Agrippina*), Scarlatti (*Serpollo e Serpilla*), Mozart (*Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni*, *Così fan tutte*, *La clemenza di Tito*, *Die Zauberflöte*), Paisiello (*Il fanatico in berlina*), Rossini (*La scala di seta*, *Il signor Bruschino*, *Il barbiere di Siviglia*, *Otello*, *La Cenerentola*, *La gazza ladra*, *Semiramide*, *Il viaggio a Reims*), Pacini (*Don Giovanni*), Mercadante (*Don Chisciotte*), Bellini (*Il pirata*, *Norma*, *I puritani*), Donizetti (*Maria Stuarda*), Verdi (*Nabucco*, *Un ballo in maschera*, *Aida*), Puccini (*La bohème*), Stravinskij (*Pulcinella*). Ha collaborato con direttori quali Minkowski, Biondi, Gelmetti, Zedda, Soudant, Ono, Noseda, Bartoletti, Carminati, Antonini. Nel 2011 ha cantato Blansac nella *Scala di seta* a Tourcoing, Achilla in *Giulio Cesare* con Malgoire, Raimondo in *Lucia di Lammermoor* a Palermo, Giorgio nei *Puritani* a Cremona, Brescia e Pavia, *L'incoronazione di Poppea* e *Il ritorno di Ulisse in patria* al Festival MITO e a Stoccarda.

ANTONELLA MERIDDA

Soprano, interprete del ruolo di Ines. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 1991, si è diplomata in flauto traverso e canto artistico presso il Conservatorio di Sassari. Vincitrice di vari concorsi, ha debuttato ruoli principali in *Così fan tutte*, *La cambiale di matrimonio*, *La sonnambula*, *L'elisir d'amore*, *Lucia di Lammermoor*, *Don Pasquale*, *Rigoletto*, *La traviata*, *La bohème*, *Faust*. Nel 2007, nel corso del Festival Internazionale di Brighton, ha interpretato presso il Royal Pavilion il ruolo di Violetta nella *Traviata*, spettacolo vincitore dell'Argus Angel Award come migliore produzione del Festival.

ANNA MARIA BRACONI

Soprano, interprete del ruolo di Ines. Artista del Coro del Teatro La Fenice, si è diplomata in canto al Conservatorio di Pesaro. La sua carriera inizia con Virginio Puecher, per la cui regia debutta il ruolo della Contessa nelle *Nozze di Figaro* a Brescia. È quindi Elisetta nel *Matrimonio segreto* di Cimarosa con la regia di Paolo Montarsolo, Trappolina in *La romanziera e l'uomo nero* di Donizetti al Teatro Sociale di Rovigo con la regia di Michele Placido, Leonora nel *Trovatore* al Teatro di Čeboksary. Ha cantato il *Requiem* di Mozart e la *Petite messe solennelle* di Rossini al Duomo di Macerata.

CARLO MATTIAZZO

Tenore, interprete del ruolo di Ruiz. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 2000, è nato a Montagnana nel 1963 e ha iniziato a cantare nel 1989 con gruppi vocali da camera e polifonici diretti da Filippo Maria Bressan. Ha frequentato le masterclass di Cristina Miatello e Giovanni Acciai e ha studiato canto con Gianfranco Boretti, Danilo Cestari e Sherman Lowe. Dal 1997 ha lavorato come artista del coro in vari teatri italiani e dal 2002 al 2007 nella stagione estiva dell'Arca di Verona.

COSIMO D'ADAMO

Tenore, interprete del ruolo di Ruiz. Artista del Coro del Teatro La Fenice, si è diplomato a Matera e perfezionato a Mantova con Katia Ricciarelli. Finalista al Concorso Schipa, ha cantato ruoli principali in *Rigoletto*, *Il trovatore*, *La traviata*, *La bohème*, *Tosca*, *Pagliacci*, *Andrea Chénier* per varie istituzioni musicali venete. Ha cantato come solista nel Gala Callas della Fenice, nel *Requiem* di Schumann con Karabtchevsky, nel *Gloria* di Vivaldi con Scimone, in varie altre esecuzioni di musica sacra e come Giuseppe nella *Traviata* diretta da Chung.

SALVATORE GIACALONE

Basso, interprete del ruolo del vecchio zingaro. Artista del Coro del Teatro La Fenice, ha svolto un'intensa attività concertistica per prestigiose associazioni musicali. Dopo aver debuttato nel 1996 nel *Duello comico* di Paisiello, ha interpretato i ruoli di Basilio nel *Barbiere di Siviglia*, Sparafucile in *Rigoletto*, lo zio bonzo in *Madama Butterfly*, il dottore nella *Traviata*. Nel 2001 ha preso parte alla tournée in Giappone del Teatro La Fenice nel ruolo del marchese nella *Traviata* e nel 2010 è stato il comandante di marina in *Manon Lescaut*.

ENZO BORGHETTI

Basso, interprete del ruolo del vecchio zingaro. Artista del Coro del Teatro La Fenice, è nato a La Spezia nel 1977. Laureato in giurisprudenza, ha studiato canto con Fernanda Piccini, laureandosi nel 2009 al Conservatorio di La Spezia. Finalista ai concorsi L'Orfeo 2007, Pelizzoni 2007 e Pa-

cini 2008, si è esibito come solista in vari teatri toscani, liguri e lombardi in opere di Monteverdi, Händel, Pergolesi, Mozart, Rossini, Donizetti, Verdi, Puccini. Significativi per la sua formazione sono stati gli incontri con Rolando Panerai, Paolo Washington, Luigi Roni, Slavcka Taskova, Claudio Desderi, Paolo Barbacini e Antonella Banaudi.

DOMENICO ALTOBELLI

Tenore, interprete del ruolo del messo. Artista del Coro del Teatro La Fenice dal 1997, è nato a Napoli nel 1963 e si è diplomato al Conservatorio di Salerno con Rosa Arena, perfezionandosi poi con Gianni Raimondi e Romano Roma. Finalista in vari concorsi, ha collaborato con teatri quali Regio di Parma, Verdi di Trieste, Arena di Verona, Teatro del Maggio Fiorentino, teatri del circuito lombardo. Come solista ha interpretato i ruoli di Alfredo e Gastone nella *Traviata*, Borsa e il Duca in *Rigoletto*, Arturo in *Lucia di Lammermoor*.

GIOVANNI DERIU

Tenore, interprete del ruolo del messo. Artista del Coro del Teatro La Fenice, è nato a Nuoro nel 1981. Ha studiato canto lirico con Massimo Sardi al Conservatorio di Parma e successivamente con Maria Mastino al Conservatorio di Cagliari, dove si è diplomato nel 2008. Dal 2007 al 2010 ha collaborato come artista del coro con il Teatro Lirico di Cagliari. Attualmente studia con il contraltista Gianluca Belfiori Doro.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

SOVRINTENDENZA

Cristiano Chiarot *sovrintendente*

Rossana Berti
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Giorgio Amata
direttore

Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Lorenza Vianello
Fabrizio Penzo ◊

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore ad interim

Simonetta Bonato
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊
Alessia Libettoni ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore

Gianni Pilon
Anna Trabuo
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro
responsabile
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Roberto Urdich
*nnp**
Nicola Zennaro
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Struttura Organizzativa**

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Diego Matheuz *direttore principale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Anna Migliavacca

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Thomas Silvestri
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin
Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊
Fabio Volpe
Paolo Dalla Venezia ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Vitaliano Bonicelli
assistente

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Tecnica

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti</i>	<i>Audiovisivi</i>	<i>Attrezzzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria e vestizione</i>
Massimiliano Ballarini <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Alessandro Ballarini <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Marcello Valonta	Carlos Tieppo ◇ <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretтин <i>vice capo reparto</i>	Michele Benetello Cristiano Faè	Sara Valentina Bresciani		Bernadette Baudhuin Emma Bevilacqua Luigina Monaldini Tebe Amici ◇ Valeria Boscolo ◇ Stefania Mercanzin ◇
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Stefano Faggian Tullio Tombolani Marco Zen	<i>vice capo reparto</i> Salvatore De Vero Vittorio Garbin Romeo Gava Dario Piovan Paola Ganeo ◇ Roberto Pirrò ◇		Paola Milani <i>addetta calzoleria</i>
Paolo De Marchi <i>responsabile falegnameria</i>	Alberto Bellemo Andrea Benetello Marco Covelli				
Michele Arzenton	Federico Geatti				
Roberto Cordella	Euro Michelazzi				
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Roberto Nardo Maurizio Nava Marino Perini <i>nnp*</i>				
Dario De Bernardin	Alberto Petrovich <i>nnp*</i>				
Luciano Del Zotto	Teodoro Valle				
Roberto Gallo	Giancarlo Vianello				
Michele Gasparini	Massimo Vianello				
Roberto Mazzon	Roberto Vianello				
Carlo Melchiori	Luca Seno ◇				
Francesco Nascimben	Michele Voltan ◇				
Pasquale Paulon					
Stefano Rosan					
Claudio Rosan					
Paolo Rosso					
Massimo Senis					
Luciano Tegon					
Mario Visentin					
Andrea Zane					
Pierluca Conchetto ◇					
Franco Contini ◇					
Cristiano Gasparini ◇					
Enzo Martinelli ◇					
Francesco Padovan ◇					
Giovanni Pancino ◇					
Paolo Scarabel ◇					

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Stefano Gibellato ◊ <i>maestro di sala</i>	Raffaele Centurioni ◊ <i>maestro di palcoscenico</i>	Pier Paolo Gastaldello ◊ <i>maestro rammentatore</i>
Roberta Ferrari ◊ <i>altro maestro di sala</i>	Maria Cristina Vavolo ◊ <i>maestro aggiunto di palcoscenico</i>	Gabriella Zen ◊ <i>maestro alle luci</i>

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

<i>Violini primi</i> Roberto Baraldi Δ Giulio Plotino Δ Enrico Balboni Δ ◊ Fulvio Furlanut • Nicholas Myall • Mauro Chirico Loris Cristofoli Andrea Crosara Roberto Dall'Igna Marcello Fiori Elisabetta Merlo Sara Michieletto Martina Molin Annamaria Pellegrino Daniela Santi Anna Tositti Anna Trentin Maria Grazia Zohar Margherita Busetto ◊	<i>Viola</i> Daniel Formentelli • Alfredo Zamarra • Antonio Bernardi Lorenzo Corti Paolo Pasoli Maria Cristina Arlotti Elena Battistella Rony Creter Anna Mencarelli Stefano Pio Katalin Szabó <i>Violoncelli</i> Emanuele Silvestri • Alessandro Zanardi • Francesco Ferrarini • ◊ Nicola Boscaro Marco Trentin Bruno Frizzarin Paolo Mencarelli Filippo Negri Antonino Puliafito Mauro Roveri Renato Scapin Tiziana Gasparoni ◊ <i>Contrabbassi</i> Matteo Liuzzi • Stefano Pratissoli • Massimo Frison Walter Garosi Ennio Dalla Ricca Giulio Parenzan Marco Petruzzi Denis Pozzan	<i>Ottavino</i> Franco Massaglia <i>Flauti</i> Angelo Moretti • Andrea Romani • Luca Clementi Fabrizio Mazzacua <i>Oboi</i> Rossana Calvi • Marco Gironi • Angela Cavallo Valter De Franceschi <i>Corno inglese</i> Renato Nason <i>Clarineti</i> Alessandro Fantini • Vincenzo Paci • Federico Ranzato Claudio Tassinari <i>Clarinetto basso</i> Salvatore Passalacqua <i>Fagotti</i> Roberto Giaccaglia • Marco Giani • Roberto Fardin Massimo Nalesso <i>Controfagotti</i> Fabio Grandesso	<i>Corni</i> Konstantin Becker • Andrea Corsini • Loris Antiga Adelia Colombo Stefano Fabris Guido Fuga <i>Trombe</i> Piergiuseppe Doldi • Fabiano Maniero • Mirko Bellucco Eleonora Zanella <i>Tromboni</i> Giuseppe Mendola • Federico Garato <i>Tromboni bassi</i> Athos Castellan Claudio Magnanini <i>Tube</i> Alessandro Ballarin Antonio Belluco ◊ <i>Timpani</i> Dimitri Fiorin • <i>Percussioni</i> Claudio Cavallini Gottardo Paganin Claudio Tomaselli ◊ Barbara Tomasin ◊ <i>Pianoforte</i> Carlo Rebeschini • <i>Arpa</i> Nabila Chajai • ◊
--	--	--	---

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

Nicoletta Andeliero
Cristina Baston
Lorena Belli
Anna Maria Braconi
Lucia Braga
Mercedes Cerrato
Emanuela Conti
Chiara Dal Bo'
Milena Ermacora
Susanna Grossi
Michiko Hayashi
Maria Antonietta Lago
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Caterina Casale ◇
Anna Malvasio ◇

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Roberta De Iuliiis
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi
Rita Celanzi ◇

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Carlo Mattiazzo
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Raffaele Pastore
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Giovanni Deriu ◇
Alberto Fraschina ◇
Safa Korkmaz ◇

Bassi

Giuseppe Accolla
Carlo Agostini
Giampaolo Baldin
Julio Cesar Bertollo
Antonio Casagrande
Antonio S. Dovigo
Salvatore Giacalone
Umberto Imbrenda
Massimiliano Liva
Gionata Marton
Nicola Nalesso
Emanuele Pedrini
Mauro Rui
Roberto Spanò
Franco Zanette
Enzo Borghetti ◇
Antonio Corsano ◇
Claudio Zancopè ◇

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

21 / 24 / 26 / 28 gennaio 2012

Lou Salomé

musica di **Giuseppe Sinopoli**

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Lou Salomé Ángeles Blancas Gulín

maestro concertatore e direttore

Lothar Zagrosek

regia, scene e costumi

**Facoltà di Design e Arti IUAV
di Venezia**

tutors: Luca Ronconi, Franco Ripa di Meana,
Margherita Palli, Vera Marzot

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nel 30° anniversario

della prima rappresentazione assoluta

e nel 10° anniversario

della morte di Giuseppe Sinopoli

Teatro Malibran

10 / 12 / 15 / 17 / 21 / 25 / 29 febbraio

2 / 4 marzo 2012

L'inganno felice

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Stefano Montanari

regia

Bepi Morassi

scene

Laboratorio Accademia di Belle

Arti di Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

Orchestra del Conservatorio

Benedetto Marcello di Venezia

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibran

nel bicentenario

della prima rappresentazione

Teatro La Fenice

16 / 19 / 21 / 24 / 26 / 28 febbraio

1 / 3 marzo 2012

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus**

Mozart

personaggi e interpreti principali

Fiordiligi Maria Bengtsson

Guglielmo Markus Werba / Alessio

Arduini

Ferrando Marlin Miller / Leonardo

Cortellazzi

Don Alfonso Andrea Concetti / Luca

Tittoto

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda / Stefano

Montanari

regia

Damiano Michieletto

scene

Paolo Fantin

costumi

Carla Teti

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

7 / 8 / 9 / 10 / 11 marzo 2012

L'opera da tre soldi

(Die Dreigroschenoper)

libretto di **Bertolt Brecht**

musica di **Kurt Weill**

personaggi e interpreti principali

Polly Peachum Gaia Aprea

Macheath Massimo Ranieri

Jenny delle spelonche Lina Sastrì

maestro concertatore e direttore

Francesco Lanzillotta

regia

Luca De Fusco

scene

Fabrizio Plessi

costumi

Maurizio Millenotti

coreografia

Alessandra Panzavolta

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Stabile di Napoli e
Napoli Teatro Festival

Teatro La Fenice

21 / 24 / 28 aprile

17 / 20 / 22 / 25 maggio 2012

La sonnambula

musica di **Vincenzo Bellini**

personaggi e interpreti principali

Il conte Rodolfo Giovanni Battista

Parodi

Amina Jessica Pratt

Elvino Shalva Mukeria

maestro concertatore e direttore

Gabriele Ferro

regia

Bepi Morassi

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

LIRICA 2012

Teatro Malibran

27 / 29 aprile
4 / 8 / 10 maggio 2012

Powder Her Face

musica di **Thomas Adès**

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

La duchessa **Olga Zhuravel**

Il direttore dell'hotel **Nicholas Isherwood**

La cameriera **Zuzana Marková**

maestro concertatore e direttore

Philip Walsh

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra del Teatro La Fenice

allestimento Teatro Rossini di Lugo di Romagna e Teatro Comunale di Bologna con il contributo della Fondazione Amici della Fenice

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 16 / 18 / 19 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 maggio 2012

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Rodolfo **Gianluca Terranova / Khachatur Badalian**

Marcello **Seung-Gi Jung**

Mimi **Kristin Lewis**

Musetta **Francesca Sassu**

maestro concertatore e direttore

Daniele Callegari

regia

Francesco Micheli

scene

Edoardo Sanchi

costumi

Silvia Aymonino

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30 giugno

1 / 7 / 10 / 12 luglio 2012

Carmen

musica di **Georges Bizet**

personaggi e interpreti principali

José **Stefano Secco / Luca Lombardo**

Carmen **Béatrice Uria Monzon / Katarina Giotas**

Micaëla **Alexia Voulgaridou / Virginia Wagner**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia

Calixto Bieito

scene

Alfons Flores

costumi

Mercè Paloma

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con Gran Teatre de Liceu di Barcellona, Fondazione Teatro Massimo di Palermo e Fondazione Teatro Regio di Torino

con il contributo del Circolo La Fenice

Teatro La Fenice

6 / 8 / 11 / 13 / 15 luglio 2012

L'elisir d'amore

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Adina **Desirée Rancatore**

Nemorino **Celso Albello**

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Gian Maurizio Fercioni

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

1 / 2 / 4 / 5 / 9 / 13 / 15 / 19 / 20 / 22 / 26 / 28 / 30 settembre 2012

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta **Valéry Patrizia Ciofi**

Alfredo **Germon Antonio Poli**

Giorgio **Germon Giovanni Meoni**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia

Robert Carsen

scene e costumi

Patrick Kinmonth

coreografia

Philippe Giraudeau

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA 2012

Teatro La Fenice

14 / 16 / 18 / 21 / 23 / 25 / 27 / 29
settembre 2012

Rigoletto

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Il duca di Mantova Celso Albello

Rigoletto Dimitri Platanias

Gilda Desirée Rancatore

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia

Daniele Abbado

scene e costumi

Alison Chitty

coreografia

Simona Bucci

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro Malibran

12 / 14 / 16 / 18 / 20 ottobre 2012

L'occasione fa il ladro

musica di **Gioachino Rossini**

maestro concertatore e direttore

Matteo Beltrami

regia

Betta Brusa

scene

**Laboratorio Accademia di Belle
Arti di Venezia**

Orchestra del Teatro La Fenice

**Orchestra del Conservatorio
Benedetto Marcello di Venezia**

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

nell'ambito del progetto

Atelier della Fenice al Teatro Malibran

nel bicentenario

della prima rappresentazione

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

16 / 20 / 22 / 24 / 27 / 29 / 30
novembre 2012

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
nel bicentenario della nascita
di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

18 / 23 / 25 / 28 novembre
1 dicembre 2012

Tristan und Isolde

(Tristano e Isotta)

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Tristan Ian Storey

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Paul Curran

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
nel bicentenario
della nascita di Richard Wagner

Teatro La Fenice

18 / 19 / 20 / 21 / 22 dicembre 2012

Eesti Rahvusballett

Lo schiaccianoci

coreografia di **Ben Stevenson**

musica di **Pëtr Il'č Čajkovskij**

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
del Balletto Nazionale Estone

ripresa della coreografia

Timothy O'Keefe

scene e costumi

Tom Boyd

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore

Jüri Alperen

Teatro La Fenice

20 / 22 / 24 / 26 / 29 gennaio 2013

I masnadieri

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Carlo Andeka Gorrotxategi

Francesco Artur Ruciński

Amalia Maria Agresta

maestro concertatore e direttore

Daniele Rustioni

regia

Gabriele Lavia

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con
Teatro di San Carlo di Napoli
nel bicentenario della nascita
di Giuseppe Verdi

Teatro Malibrán

25 / 27 gennaio

1 / 3 / 8 febbraio 2013

Il barbiere di Siviglia

musica di **Gioachino Rossini**

regia

Bepi Morassi

scene e costumi

Lauro Crisman

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

7 / 10 / 12 / 13 / 14 / 15 / 16 / 17
febbraio 2013

La bohème

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Mimi Maria Agresta

Marcello Artur Ruciński

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia

Francesco Micheli

scene

Edoardo Sanchi

costumi

Silvia Aymonino

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

15 / 17 / 19 / 21 / 23 marzo 2013

Věc Makropulos (L'affare Makropulos)

musica di **Leoš Janáček**

prima rappresentazione a Venezia

maestro concertatore e direttore

Juraj Valčuha

regia

Robert Carsen

scene

Radu Boruzescu

costumi

Miruna Boruzescu

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice
in coproduzione con Opéra National
du Rhin di Strasburgo e Staatstheater
di Norimberga

Teatro La Fenice

30 aprile - 1 giugno 2013

Progetto Mozart

interpreti principali

Markus Werba, Simone Alberghini,
Vito Priante, Marlin Miller, Leonardo
Cortellazzi, Maria Pia Piscitelli,
Caterina Di Tonno

maestro concertatore e direttore

Antonello Manacorda

regia

Damiano Michieletto

scene

Paolo Fantin

costumi

Carla Teti

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

30 aprile 4 / 10 / 14 / 17 / 21 / 24 / 28
/ 31 maggio 2013

Don Giovanni

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

5 / 11 / 15 / 18 / 22 / 25 / 29 maggio
1 giugno 2013

Le nozze di Figaro

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

12 / 16 / 19 / 23 / 26 / 30 maggio 2013

Così fan tutte

musica di **Wolfgang Amadeus
Mozart**

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

PROGETTO MOZART

LIRICA E BALLETO 2012-2013

Teatro La Fenice

21 / 22 / 23 / 25 / 26 / 27 / 28 / 29 / 30
giugno 2013

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Amarilli Nizza

F.B. Pinkerton Andeka Gorrotxategi

Sharpless Artur Ruciński

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

l'allestimento scenico sarà evento speciale
della 55. Esposizione Internazionale d'Arte
della Biennale di Venezia

con il contributo del Circolo La Fenice

Sede da definire

10 / 13 / 16 luglio 2013

Otello

musica di **Giuseppe Verdi**

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

regia

Francesco Micheli

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice
nel bicentenario della nascita
di Giuseppe Verdi

Teatro La Fenice

30 / 31 agosto

3 / 8 / 10 / 14 / 17 / 18 / 22 / 25

settembre 2013

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Jessica Nuccio / Jessica

Pratt

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia

Robert Carsen

scene e costumi

Patrick Kinmonth

coreografia

Philippe Giraudeau

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

13 / 15 / 20 / 21 / 26 / 29 settembre
2013

Carmen

musica di **Georges Bizet**

maestro concertatore e direttore

Diego Matheuz

regia

Calixto Bieito

scene

Alfons Flores

costumi

Mercè Paloma

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

coproduzione Gran Teatre de Liceu
di Barcellona, Teatro Massimo di Palermo,
Teatro Regio di Torino e Teatro La Fenice
di Venezia

Teatro La Fenice

11 / 12 / 13 / 15 / 16 / 17 / 18 / 19 / 20
ottobre 2013

Titolo contemporaneo

(da definire)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro La Fenice

19 novembre 2011 ore 20.00 turno S
20 novembre 2011 ore 17.00 turno U*

direttore

Marc Minkowski

Francis Poulenc

Gloria in sol maggiore FP 177
per soprano, coro misto e orchestra
soprano Ida Falk Winland

Anton Bruckner

Sinfonia n. 3 in re minore WAB 103
(versione 1873)

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

** in collaborazione con gli Amici della
Musica di Mestre*

Teatro La Fenice

27 gennaio 2012 ore 20.00 turno S
29 gennaio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Lothar Zagrosek

Anton Webern

Im Sommerwind (Nel vento d'estate)
idillio per grande orchestra

Bruno Maderna

Biogramma per grande orchestra

Filippo Perocco

Nuova commissione Progetto
contemporaneo

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 8 in fa maggiore op. 93

Richard Wagner

Parsifal: Incantesimo del venerdì santo

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibran

18 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
19 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Stefano Montanari

Georg Friedrich Händel

Water Music (Musica sull'acqua)
HWV 348-350

Pietro Antonio Locatelli

Concerto grosso

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 2 in si minore
BWV 1067

Antonio Vivaldi

Le quattro stagioni
concerti per violino, archi e continuo
op. 8 n. 1-4

violino Stefano Montanari

Orchestra del Teatro La Fenice

Basilica di San Marco

15 dicembre 2011 ore 20.00 solo per
invito

16 dicembre 2011 ore 20.00 turno S

direttore

Ottavio Dantone

Nicola Porpora

«Salve regina» in fa maggiore
per contralto, archi e continuo

contralto Josè Maria Lo Monaco

Johann Sebastian Bach

Concerto per oboe d'amore, archi e
continuo in la maggiore BWV 1055

oboe d'amore Rossana Calvi

Nicola Porpora

«In procella sine stella», mottetto in re
maggiore per contralto, archi e
continuo

contralto Josè Maria Lo Monaco

prima esecuzione in tempi moderni

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 3 in re maggiore
BWV 1068

Orchestra del Teatro La Fenice

*in collaborazione con la Procuratoria di San
Marco*

Teatro La Fenice

22 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
23 febbraio 2012 ore 20.00 f.a.

direttore

Antonello Manacorda

Paolo Marzocchi

Nuova commissione Progetto
contemporaneo

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 1 in do maggiore op. 21

Sinfonia n. 2 in re maggiore op. 36

Orchestra del Teatro La Fenice

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro Malibran

24 febbraio 2012 ore 20.00 turno S
26 febbraio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Gaetano d'Espinosa

Giovanni Mancuso

Nuova commissione Progetto contemporaneo

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 4 in re maggiore BWV 1069

Wolfgang Amadeus Mozart

Sinfonia n. 41 in do maggiore KV 551
Jupiter

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

2 marzo 2012 ore 20.00 turno S
4 marzo 2012 ore 17.00 f.a.

direttore

Emmanuel Villaume

Autore da definire

Brano da definire

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 4 in si bemolle maggiore op. 60

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

17 marzo 2012 ore 20.00 turno S
18 marzo 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Riccardo Chailly

Johann Sebastian Bach

Messa in si minore BWV 232 per soli, coro e orchestra

soprano Miah Persson

contralto Sara Mingardo

tenore Mark Padmore

basso Michele Pertusi

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Teatro La Fenice

23 marzo 2012 ore 20.00 turno S
24 marzo 2012 ore 20.00 f.a.

direttore

Mario Venzago

Johann Sebastian Bach

Suite per orchestra n. 1 in do maggiore BWV 1066

Preludio e fuga per organo in mi bemolle maggiore BWV 552, trascrizione per orchestra di Arnold Schoenberg

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 3 in mi bemolle maggiore op. 55 *Eroica*

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

30 marzo 2012 ore 20.00 riservato Ateneo Veneto

31 marzo 2012 ore 17.00 turno S

direttore

Michel Tabachnik

Michel Tabachnik

Prélude à la Légende

Johann Sebastian Bach

Ciaccona dalla Partita per violino solo n. 2

in re minore BWV 1004, trascrizione per orchestra di Joachim Raff

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 6 in fa maggiore op. 68
Pastorale

Orchestra del Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

STAGIONE SINFONICA 2011-2012

Teatro Malibrán

5 aprile 2012 ore 20.00 turno S

7 aprile 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Dmitrij Kitajenko

Sergej Rachmaninov

Concerto per pianoforte e orchestra n. 2
in do minore op. 18

pianoforte **Giuseppe Guarrera**

Pëtr Il'ič Čajkovskij

Manfred, sinfonia in si minore op. 58

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

5 maggio 2012 ore 20.00 turno S

6 maggio 2012 ore 17.00 turno U

direttore

Diego Matheuz

Anton Webern

Variazioni per orchestra op. 30

Johannes Brahms

Doppio concerto per violino, violoncello
e orchestra in la minore op. 102

violino **Roberto Baraldi**

violoncello **Emanuele Silvestri**

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 7 in la maggiore op. 92

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro Malibrán

8 giugno 2012 ore 20.00 turno S

9 giugno 2012 ore 17.00 f.a.

direttore

Omer Meir Wellber

Autore da definire

Brano da definire

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 5 in do minore op. 67

Orchestra del Teatro La Fenice

Teatro La Fenice

18 luglio 2012 ore 20.00 turno S

direttore

Myung-Whun Chung

Ludwig van Beethoven

Sinfonia n. 9 in re minore op. 125
per soli, coro e orchestra

**Orchestra e Coro
del Teatro La Fenice**

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2010 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *Manon Lescaut*, 1, 148 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Emanuele d'Angelo, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

HENRY PURCELL, *Dido and Aeneas*, 2, 130 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Attilio Cremonesi, Saburo Teshigawara, Stefano Piana, Emanuele Bonomi

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Don Giovanni*, 3, 170 pp. ess. mus.: saggi di David Rosen, Giovanna Gronda, Damiano Michieletto, Marco Gurrieri, Emanuele Bonomi

BENJAMIN BRITTEN, *The Turn of the Screw*, 4, 138 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Sergio Perosa, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Rigoletto*, 5, 162 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 6, 130 pp. ess. mus.: saggi di Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Giorgio Paganone, Emanuele Bonomi

CLAUDIO AMBROSINI, *Il killer di parole*, 7, 130 pp. ess. mus.: saggi di Claudio Ambrosini e Michele Girardi, Giordano Ferrari, Ingrid Pustijanac, Emanuele Bonomi

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2011 a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La bohème*, 1, 170 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Lucia di Lammermoor*, 2, 144 pp. ess. mus.: saggi di Federico Fornoni, Emanuele d'Angelo

RICHARD WAGNER, *Das Rheingold*, 3, 192 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Guido Paduano, Riccardo Pecci

WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Le nozze di Figaro*, 4, 186 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Carlo Vitali, Emanuele Bonomi

GIUSEPPE VERDI, *Il trovatore*, 5, 156 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Nicola Scaldaferrì, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

*Edizioni del Teatro La Fenice di Venezia
a cura dell'Ufficio stampa*

Supplemento a

La Fenice

Notiziario di informazione musicale culturale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di novembre 2011

da L'Artegrafica S.n.c. - Casale sul Sile (TV)

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Il Teatro La Fenice, nato nel 1792 dalle ceneri del vecchio Teatro San Benedetto per opera di Giannantonio Selva, appartiene al patrimonio culturale di Venezia e del mondo intero: come ha confermato l'ondata di universale commozione dopo l'incendio del gennaio 1996 e la spinta di affettuosa partecipazione che ha accompagnato la rinascita a nuova vita della Fenice, ancora una volta risorta dalle sue ceneri.

Imprese di questo impegno spirituale e materiale, nel quadro di una società moderna, hanno bisogno di essere appoggiate e incoraggiate dall'azione e dall'iniziativa di istituzioni e persone private: in tale prospettiva si è costituita nel 1979 l'Associazione «Amici della Fenice», con lo scopo di sostenere e affiancare il Teatro nelle sue molteplici attività e d'incrementare l'interesse attorno ai suoi allestimenti e ai suoi programmi. La Fondazione Amici della Fenice attende la risposta degli appassionati di musica e di chiunque abbia a cuore la storia teatrale e culturale di Venezia: da Voi, dalla Vostra partecipazione attiva, dipenderà in misura decisiva il successo del nostro progetto.

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

Associatevi dunque e fate conoscere le nostre iniziative a tutti gli amici della musica, dell'arte e della cultura.

Quote associative

Ordinario	€ 60	Benemerito	€ 250
Sostenitore	€ 120	Donatore	€ 500

I versamenti vanno effettuati su

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

intestati a

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

Presidente Barbara di Valmarana

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Revisori dei conti Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Contabilità Nicoletta di Colloredo

Segreteria organizzativa Maria Donata Grimani

Viaggi musicali Teresa De Bello

I soci hanno diritto a:

- Inviti a conferenze di presentazione delle opere in cartellone
- Partecipazione a viaggi musicali organizzati per i soci
- Inviti ad iniziative e manifestazioni musicali
- Inviti al «Premio Venezia», concorso pianistico
- Sconti al Fenice-bookshop
- Visite guidate al Teatro La Fenice
- Prelazione nell'acquisto di abbonamenti e biglietti fino ad esaurimento dei posti disponibili
- Invito alle prove aperte per i concerti e le opere

Le principali iniziative della Fondazione

- Restauro del Sipario Storico del Teatro La Fenice: olio su tela di 140 mq dipinto da Ermolao Paoletti nel 1878, restauro eseguito grazie al contributo di Save Venice Inc.
- Commissione di un'opera musicale a Marco Di Bari nell'occasione dei 200 anni del Teatro La Fenice
- Premio Venezia Concorso Pianistico
- Incontri con l'opera

INIZIATIVE PER IL TEATRO DOPO L'INCENDIO
EFFETTUATE GRAZIE AL CONTO «RICOSTRUZIONE»

Restauri

- Modellino ligneo settecentesco del Teatro La Fenice dell'architetto Giannantonio Selva, scala 1: 25
- Consolidamento di uno stucco delle Sale Apollinee
- Restauro del sipario del Teatro Malibran con un contributo di Yoko Nagae Ceschina

Donazioni

Sipario del Gran Teatro La Fenice offerto da Laura Biagiotti a ricordo del marito Gianni Cigna

Acquisti

- Due pianoforti a gran coda da concerto Steinway
- Due pianoforti da concerto Fazioli
- Due pianoforti verticali Steinway
- Un clavicembalo
- Un contrabbasso a 5 corde
- Un *Glockenspiel*
- Tube wagneriane
- Stazione multimediale per Ufficio Decentramento

PUBBLICAZIONI

Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);

Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;

Gran Teatro La Fenice, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;

L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;

Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;

Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;

Giuseppe e Pietro Bertola scenografi alla Fenice, 1840-1902, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;

Il concorso per la Fenice 1789-1790, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;

I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;

Teatro Malibran, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;

La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;

Il mito della fenice in Oriente e in Occidente, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;

Pier Luigi Pizzi alla Fenice, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;

A Pier Luigi Pizzi. 80, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

Built in 1792 by Gian Antonio Selva, Teatro La Fenice is part of the cultural heritage of not only Venice but also the whole world, as was shown so clearly by the universal emotion expressed after the fire in January 1996 and the moving participation that was behind the rebirth of La Fenice, which once again arose from the ashes.

In modern-day society, enterprises of spiritual and material commitment such as these need the support and encouragement of actions and initiatives by private institutions and figures. Hence, in 1979, the Association "Amici della Fenice" was founded with the aim of supporting and backing the Opera House in its multiple activities and increasing interest in its productions and programmes.

The new Fondazione Amici della Fenice [Friends of La Fenice Foundation] is awaiting an answer from music lovers or anyone who has the opera and cultural history of Venice at heart: the success of our project depends considerably on you, and your active participation.

Make yourself a living part of our Theatre!

Become a member and tell all your friends of music, art and culture about our initiatives.

Membership fee

Regular Friend	€ 60
Supporting Friend	€ 120
Honoray Friend	€ 250
Premium Friend	€ 500

To make a payment:

Iban: IT50Q0634502000100000007406

Cassa di Risparmio di Venezia,

Gruppo Intesa San Paolo

In the name of

Fondazione Amici della Fenice

Campo San Fantin 1897, San Marco

30124 Venezia

Tel and fax: +39 041 5227737

Board of Directors

Luciana Bellasich Malgara, Alfredo Bianchini, Carla Bonsembiante, Jaja Coin Masutti, Emilio Melli, Giovanni Morelli, Antonio Pagnan, Orsola Spinola, Paolo Trentinaglia de Daverio, Barbara di Valmarana

President Barbara di Valmarana

Treasurer Luciana Bellasich Malgara

Auditors Carlo Baroncini, Gianguidi Ca' Zorzi

Accounting Nicoletta di Colloredo

Organizational secretary Maria Donata Grimani

Music trips Teresa De Bello

Members have the right to:

- Invitations to conferences presenting performances in the season's programme
- Take part in music trips organized for the members
- Invitations to music initiatives and events
- Invitations to «Premio Venezia», piano competition
- Discounts at the Fenice-bookshop
- Guided tours of Teatro La Fenice
- First refusal in the purchase of season tickets and tickets as long as seats are available
- Invitation to rehearsals of concerts and operas open to the public

The main initiatives of the Foundation

- Restoration of the historic curtain of Teatro La Fenice: oil on canvas, 140 m2 painted by Ermolao Paoletti in 1878, restoration made possible thanks to the contribution by Save Venice Inc.
- Commissioned Marco Di Bari with an opera to mark the 200th anniversary of Teatro La Fenice
- Premio Venezia Piano Competition
- Meetings with opera

THE TEATRO'S INITIATIVES AFTER THE FIRE
MADE POSSIBLE THANKS TO THE «RECONSTRUCTION» BANK ACCOUNT

Restorations

- Eighteenth-century wooden model of Teatro La Fenice by the architect Giannantonio Selva, scale 1:25
- Restoration of one of the stuccos in the Sale Apollinee
- Restoration of the curtain in Teatro Malibran with a contribution from Yoko Nagae Ceschina

Donations

Curtain of Gran Teatro La Fenice donated by Laura Biagiotti in memory of her husband Gianni Cigna

Purchases

- Two Steinway concert grand pianos
- Two Fazioli concert pianos
- Two upright Steinway pianos
- One harpsichord
- A 5-string double bass
- A *Glockenspiel*
- Wagnerian tubas
- Multi-media station for Decentralised Office

PUBLICATIONS

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, by Manlio Brusatin and Giuseppe Pavanello, with the essay of Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (after the fire);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, by Franco Rossi and Michele Girardi, with the contribution of Yoko Nagae Ceschina, 2 volumes, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, ed. by Terisio Pignatti, with historical notes of Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocchi, Filippo Pedrocchi, Venezia, Marsilio, 1981 I, 1984 II, 1994 III;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, ed. by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, ed. by Maria Ida Biggi and Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, ed. by Maria Ida Biggi and Giorgio Mangini, with essays of Giovanni Morelli and Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, by Anna Laura Bellina and Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, ed. by Francesco Zambon and Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005;
- A Pier Luigi Pizzi. 80*, edited by Maria Ida Biggi, Venezia, Amici della Fenice, 2010.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Achilli

Fabio Cerchiai

Cristiano Chiarot

Francesco Panfilo

Luciano Pasotto

Vittorio Radice

Responsabile

Giusi Conti

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Giancarlo Giordano

Paolo Trevisanato

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Pubblicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com

PH. GUIDO MOCAFICO



800-018005 pomellato.com

Pomellato

ARABESQUE

CALLE LARGA XXII MARZO, 2031 VENEZIA · TEL. 041 5231909