

QUADERNI, 25

# VERDI E LE LETTERATURE EUROPEE

a cura di

GIORGIO PESTELLI



ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO  
2016

## VERDI E LE LETTERATURE EUROPEE

a cura di Giorgio Pestelli

<i>Premessa</i> , di Giorgio Pestelli .....	3
<i>Verdi e l'Europa attraverso la Francia</i> , di Daniela Goldin Folena .....	9
1. Premessa .....	9
2. Verdi lettore .....	10
3. «Hernani» in Verdi .....	11
4. Verdi e le Prefazioni di Hugo .....	17
5. Padre e Madre, padri e figlie .....	20
6. Verdi e la «Dame aux camélias» .....	24
7. Verdi e Madame de Staël .....	25
8. Considerazioni conclusive .....	26
<i>Lettere e letterature. Una ricognizione del canone e dell'estetica verdiani a partire dai carteggi editi</i> , di Edoardo Buroni .....	29
1. Introduzione: fonti e prospettive metodologiche .....	29
2. L'orizzonte e i punti fermi: novità, sintesi ed effetto .....	32
3. La fruizione letteraria: ascolto dal vivo e lettura privata .....	36
4. Tra scaffali e scrivania: la biblioteca di Verdi (e della Peppina) .....	42
5. Consonanze artistico-letterarie: gli autori più grandi e l'ultimo incontro .....	47
<i>Il romanticismo delle composizioni da camera di Verdi e il sentimentalismo nella letteratura europea fra Sette e Ottocento</i> , di Anselm Gerhard .....	53
1. Verdi e la cultura salottiera a Milano .....	53
2. Mode irlandesi (e nord-americane) .....	56
3. La letteratura «alemanna» fra Madame de Staël e Andrea Maffei .....	59
4. Il sentimentalismo, una «lunga durata» nel pensiero estetico di Verdi .....	62
Appendice .....	66

<i>Argomenti d'opere</i> , di Alberto Rizzuti .....	71
1. <u>Re Lear</u> . Sakespeare .....	77
2. <u>Amleto</u> . .....	80
3. <u>Tempesta</u> .....	82
4. <u>Caino</u> Byron .....	82
5. <u>Roi s'amuse</u> Victor Hugo .....	84
6. <u>Avola</u> Grillparzer .....	85
7. <u>Keate Kean</u> Dumas .....	87
8. <u>Fedra</u> Euripide – Racine .....	89
9. <u>Ad oltraggio segreto segreta vendetta</u> Calderon .....	91
10. <u>Attala</u> Chateaubriand .....	92
11. <u>Ines di Castro</u> Cammarano ? vecchio .....	94
12. <u>Buondelmonte</u> .....	95
13. <u>Maria Giovanna</u> Dennery .....	97
14. <u>Gusmano il Buono</u> dramma spagnolo .....	97
15. Giacomo di Valenza argomento da cavarsi dalla Storia Sismondi Capit XXX .....	99
16. Arria da cavarsi dagli annali di Tacito Libro IX .....	101
17. <u>Marion de L'orme</u> Victor Hugo .....	104
18. <u>Ruy Blas</u> [Victor Hugo] .....	105
19. <u>Elnava</u> .....	106
<i>Il trovatore di Verdi e Cammarano</i> , da García Gutiérrez, di Lorenzo Bianconi	109
1. Una vicenda inenarrabile .....	113
2. Dal dramma di parola al melodramma .....	121
3. Il 'divieto dei due tenori' .....	134
4. «Novità, libertà di forme» .....	142
<i>Don Karlos di Schiller secondo Verdi e Du Locle</i> , di Helga Lühning .....	153
Indice dei nomi .....	173

## ***Il trovatore* di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez**

LORENZO BIANCONI\*

*Il trovatore* di Giuseppe Verdi, creato a Roma nel gennaio 1853, è un melodramma scandaloso. Entusiasma e sconcerta; accende il fanatismo dei melomani e suscita la diffidenza dei critici, benevoli o scettici che siano. A buon diritto è considerata l'opera di Verdi più popolare, sia nel senso del successo folgorante e della vasta diffusione, sia per l'appello diretto, immediato che essa indirizza all'ascoltatore, allo spettatore.

La sua popolarità si può documentare statisticamente. Nella cronologia di Thomas G. Kaufman l'elenco delle 'prime' del *Trovatore* nei teatri del pianeta nell'Ottocento tiene 18 pagine; seguono *Un ballo in maschera* (16 pagine), *Rigoletto* e *La forza del destino* (15), *La traviata* (13). Non solo: in molti paesi, città e teatri *Il trovatore* è arrivato prima del *Rigoletto*, di due anni più anziano, ha dunque fatto da apripista<sup>1</sup>. Tra il serio e il faceto Verdi poté scrivere a un amico, da Londra il 2 maggio 1862: «Quando tu andrai nelle Indie e nell'interno dell'Africa sentirai il *Trovatore*»<sup>2</sup>. Ma la risonanza dell'opera si

---

\* *Alma Mater Studiorum* - Università di Bologna.

*Questa relazione figurava nel programma del convegno dell'Accademia delle Scienze di Torino del 22 ottobre 2013, ma non ebbe luogo per malattia del relatore. È stata poi presentata, in tedesco, alla Carl Friedrich von Siemens Stiftung di Monaco di Baviera, esattamente un anno più tardi, su cortese invito dei proff. Heinrich Meier e Manfred Hermann Schmid. Ho profitato in vari modi della gentilezza di parecchi colleghi: ringrazio in particolare José María Domínguez, Leo Izzo, Giorgio Pagannone, Elisabetta Pasquini, Sergio Ragni. La ricerca è stata svolta e vede la luce col contributo del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.*

<sup>1</sup> Per tenerci ai soli anni '50, fu il caso di Melbourne, Bruxelles, Rio de Janeiro, Montréal, Santiago, Bogotá, Parigi, Berlino, Breslavia, Darmstadt, Dresda, Karlsruhe, Praga, Liverpool, Manchester, Dublino, Riga, Amsterdam, Lima, Lugano, Zurigo, Costantinopoli, Boston, Philadelphia, St. Louis, San Francisco, Caracas. Cfr. Th. G. Kaufman, *Verdi and His Major Contemporaries: A Selected Chronology of Performances with Casts*, Garland, New York - London 1990, pp. 398-415 (*Il trovatore*) e pp. 382-397 (*Rigoletto*).

<sup>2</sup> *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, a cura di A. Alberti, A. Mondadori, [Milano], 1931, p. 17. Di fatto, l'opera fu davvero data a Bombay nel 1864 e due anni dopo a Calcutta, in ambo i casi prima del *Rigoletto*; per quanto concerne l'Africa, *Il trovatore* approdò in Egitto già nel 1855, a Città del Capo soltanto nel 1869. Kaufman (cfr. nota 1) non fornisce cronologie per l'Africa nera. Oggi, invero, la frequenza del *Trovatore*

misura anche su altri parametri. Risulta che gli editori italiani dell'Ottocento abbiano pubblicato la bellezza di 404 parafrasi su motivi del *Trovatore*, dalle riduzioni pianistiche facilitate per principianti sù sù fino alle artificiosissime fantasie da concerto di un Sigismond Thalberg (ca. 1862)<sup>3</sup>; *Rigoletto* segue con 375 pezzi, *La traviata* con 367. Tra i singoli 'numeri' spicca il cosiddetto «Miserere» del quart'atto con 15 parafrasi, sorpassato soltanto dal quartetto del *Rigoletto* (17)<sup>4</sup>.

Il «Miserere» – l'angosciata supplica di Leonora ai piedi del bastione carcerario, minacciosamente intersecata dal canto dei frati della buona morte, dal rintocco della campana funebre e dal romantico canto d'amore del prigioniero Manrico – assurse invero a quintessenza di quest'opera famosissima. Giuseppe Mazzini, che non stravedeva per Verdi, all'amica Emilie Ashurst Venturi il 31 maggio 1867, l'indomani di una serata all'opera, scrisse: «Again and again I found the *Trovatore* not to my taste»; eppure la scena del «Miserere» gli pareva «an astonishing-wonderful perfect inspiration, descended there I don't know how»<sup>5</sup>. Una testimonianza commovente del favore universale di cui godé questo pezzo lo dà la registrazione dei colloqui che, su incarico della Library of Congress, nel 1938 l'etnomusicologo statunitense Alan Lomax tenne con l'ingravescente Jelly Roll Morton (1890-1941), uno dei pionieri del jazz: appena il discorso cade sulle primissime esperienze musicali del decenne pianista nei bordelli di New Orleans, ecco che riaffiora il ricordo del melodramma italiano – e dalle dita di Morton fluiscono in scioltezza, con languide

---

nei teatri è un po' affievolita, se dobbiamo credere alle statistiche di *operabase.com* per gli anni 2009-2014: l'opera si piazza al diciottesimo posto della classifica planetaria, *La traviata* al primo; tra l'una e l'altro, *Rigoletto*, *Aida* e *Nabucco* (consultato il 10 gennaio 2016).

<sup>3</sup> La mirabile *Grande Fantaisie de concert sur l'opéra "Il Trovatore" de Verdi* di Thalberg, op. 77, Ricordi, [Milano] s.d. (n. di lastra 34155), è cucita nella stoffa evanescente delle immagini oniriche: attacca con l'evocazione trasognata (*Molto lento, pianissimo*) dell'invettiva di Manrico «Ha quest'infame» (n. 14), come se riaffiorasse dalle nebbie del passato; lo stesso tema ritorna poi con impeto muscolare in uno scrosciante *fortissimo*, in dissolvenza con «Condotta ell'era in ceppi» (n. 5), e poi ancora con «Ai nostri monti» (n. 14). Ma il vero *tour de force* combinatorio sta nella sovraimpressione in simultanea di «Stride la vampa» (n. 4; in minore) dapprima con «Ai nostri monti» (n. 14), indi con «Ah, che la morte ognora» (n. 12; entrambi in maggiore). La numerazione dei pezzi del *Trovatore* cui faccio riferimento in quest'articolo è quella dell'autografo, ripresa nell'edizione critica di David Lawton (University of Chicago Press - Ricordi, Chicago - Milano 1992).

<sup>4</sup> Cfr. P.P. De Martino, *Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003. Franz Liszt scelse appunto il «Miserere» per la sua parafrasi del *Trovatore*, e il quartetto del terz'atto per quella del *Rigoletto*, entrambe del 1859.

<sup>5</sup> G. Mazzini, *Epistolario*, LIII, Galcati, Imola 1940 («Edizione nazionale degli Scritti», LXXXV), p. 60.

screziature *blues*, i canti di Leonora e di Manrico<sup>6</sup>. La fortuna cinematografica del *Trovatore* non è da meno, dalla comica di Sam Wood *A Night at the Opera* con i fratelli Marx (1935)<sup>7</sup> a *Senso* di Luchino Visconti (1954), ambientato durante una recita dell'opera nella Fenice di Venezia (con vistoso anacronismo: nel carnevale 1866, alla vigilia della terza guerra d'indipendenza, il teatro veneziano restò chiuso)<sup>8</sup>.

Anche sul versante dell'industria discografica *Il trovatore* eccede la fama d'ogni altra opera italiana. La Discography of American Historical Recordings della University of California at Santa Barbara<sup>9</sup> registra per gli anni tra il 1896 e il 1928 ben 217 incisioni di pezzi dal *Trovatore*: del *Rigoletto* sono 177, della *Traviata* 117; questi importi vengono superati soltanto da *Carmen* (249) e dal *Faust* di Gounod (315). Tra di esse, le incisioni del «Miserere» sono una cinquantina, di cui una decina per banda, con la cornetta a pistoni e il trombone nelle parti di Leonora e Manrico. Fino a mezzo secolo fa capitava di assistere al «Miserere» eseguito in piazza S. Marco dalla banda municipale di Venezia, con la cornetta-Leonora sulla terrazza della basilica e il bombardino-Manrico sulla torre dei Mori.

L'ampiezza e la tenacia di tanta fortuna è autoaffermativa. Nessun capolavoro si manterrebbe così a lungo né si diffonderebbe così in largo, se fosse gravato da implicazioni 'problematiche': a maggior ragione nel caso di Verdi. Il musicista di Busseto non è certo un autore pronò al fascino delle sottili

<sup>6</sup> La registrazione è oggi disponibile in *Jelly Roll Morton: The Complete Library of Congress Recordings by Alan Lomax*, Rounder 11661-1898-2 (2005), tracce 6 e 7 del CD 1.

<sup>7</sup> La scena *clou* del film consiste nel «Miserere» intonato con gioioso tripudio dal fidanzatino della giovanissima primadonna, un tenore novellino mobilitato sul campo, essendosi il tenore titolare, vecchio e bolso, presentato tardi a indossare il costume di scena. Di fatto una parte dell'effetto comico, procurato dallo 'slittamento' della 'storia nella storia' – il tenore titolare, furibondo, sta all'improvvisato sostituito come Luna sta a Manrico –, risiede nella deliberata banalizzazione dello stupefacente concertato, trattato come se fosse un duetto d'amore cantato al verone dell'amante. La forzatura è evidente ma a sua volta istruttiva e illuminante: nel *Trovatore* un duetto d'amore in piena regola manca, e a ben vedere il «Miserere» – un duetto sghembo, perché Leonora sente Manrico ma non viceversa – ne fa le veci, sul ciglio dell'abisso. In un primo momento Verdi aveva bensì previsto un duetto del tenore col soprano, a conclusione della parte III (cfr. il «programma» del 9 aprile 1851, cit. qui a nota 34); ma poi d'intesa con Cammarano l'aveva soppresso. In quest'opera tutta agita e cantata col cuore in gola e il fuoco alle calcagna, senza mai requie, non c'era posto per l'indugio, neppure momentaneo, d'un vero duetto.

<sup>8</sup> La doppia presenza del *Trovatore* in *Senso* – col «Miserere» e con la «cabaletta della pira» – è un'invenzione filmica (geniale) del regista e dei suoi sceneggiatori: non compare nella novella di Camillo Boito.

<sup>9</sup> Nel sito <http://adp.library.ucsb.edu> (consultato il 20 ottobre 2014).

ambivalenze, agli sfuggenti *doubles entendres*, al rimuginio sui significati reconditi: ha per stella polare la chiarezza, la franchezza, la verità. La sua poetica – nutrita, c'è da credere, dalla lettura delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di Schlegel<sup>10</sup> – punta all'effetto immediato, alla nitidezza morale: quello garantisce l'energia teatrale nella rappresentazione dei conflitti drammatici, questa assicura valori sentimentali durevoli.

Eppure la comprensione critica di quest'opera per tanti versi così cristallina cozza contro due vistose contraddizioni. Da un lato, gli eventi che sottendono l'azione dell'opera – la spaventosa vendetta di una zingara ai danni di due giovani cavalieri ignari, sullo sfondo di un terrificante antefatto – sono generalmente considerati, alla lettera, inenarrabili: un caso limite di oscurità librettistica. Dall'altro lato, la provvista di modelli musicali con cui il compositore realizza l'azione – la sequela di arie, duetti, terzetti, cori e pezzi concertati dai contorni taglienti e netti – pare smentire in tronco quella «novità, libertà di forme» che Verdi si aspettava dal suo librettista (lettera a Cesare De Sanctis, 29 marzo 1851)<sup>11</sup>.

Queste due contraddizioni, e segnatamente la prima, voglio sondare qui, alla ricerca di spiegazioni plausibili. Chiarisco subito che mi occuperò qui della struttura drammatica dell'opera, non della qualità, invero peculiarissima, della sua musica: da sola, richiederebbe un altro saggio; ed è comunque un tema che non attiene in maniera diretta all'argomento di questo convegno, che verte su Verdi e la letteratura drammatica europea. Intendo inoltre prendere in parola Verdi, il librettista, la loro opera: non vado in cerca di sofismi arguti, di retroscena ermeneutici, di messaggi cifrati, bensì di fatti e dati, in quanto si lascino osservare, descrivere e ricostruire<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Nella traduzione di Giovanni Gherardini, il librettista dilettante della *Gazza ladra* di Rossini: cfr. A.W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* (Milano 1817), Il Melangolo, Genova 1977. Sull'importanza di Schlegel nella poetica verdiana e sulla categoria dell'«effetto teatrale», per ottenere il quale «bisogna operare sopra una moltitudine d'uomini radunati, svegliare la loro attenzione, eccitare il loro interessamento», cfr. F. Della Seta, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma 2008, pp. 149-170: 154-158.

<sup>11</sup> La lettera si legge in appendice al *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di C.M. Mossa, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 2001, p. 387. D'ora in poi il riferimento alle lettere intercorse tra Verdi, Salvatore Cammarano e Cesare De Sanctis (il fiduciario napoletano del musicista) vengono citate col solo rinvio alla data e alla pagina di quest'edizione.

<sup>12</sup> Non cale ripercorrere qui la bibliografia critica sul *Trovatore*, da Abramo Basevi e Nicola Marselli (1859) giù giù fino a Massimo Mila, Julian Budden, Fedele d'Amico (nella raccolta *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*, a cura di N. Badolato e L. Bianconi, Olschki, Firenze 2012, pp. 181-187) e Paolo Gallarati (che sta rifondendo la sua *Lettura del "Trovatore"* del 2002 in un saggio organico sulla cosiddetta 'trilogia verdiana' degli anni

## 1. Una vicenda inenarrabile

L'azione del *Trovatore* è oscura e confusa: a tutta prima, rasenta l'assurdo<sup>13</sup>. Una parte del problema sta nel nocciolo: non vi è forse nel repertorio corrente alcun'altra opera in cui l'antefatto abbia un peso simile e venga svelato così tardi. Dei quattro personaggi primari soltanto uno, la zingara Azucena, la madre adottiva dell'eroe eponimo, conosce l'intero antefatto; due altri personaggi, il soprano e il tenore, non ne sospettano nulla (*quasi* nulla, dovremmo forse dire per Manrico) e decedono prima di apprenderne alcunché; il quarto, il baritono, scopre tutta l'orrenda portata dell'antefatto esattamente 14 battute prima dell'accordo conclusivo: 25 secondi avanti la fine.

In senso generale, la gestione dell'antefatto, ossia la comunicazione di eventi accaduti prima che si apra il sipario, che perciò debbono venir portati a conoscenza dello spettatore mediante relazioni, indagini, relitti, indizi, è spesso problematica nel teatro d'opera: i racconti possono avere il loro fascino poetico (anche nella librettistica), ma la loro efficacia è inficiata dalla non cristallina percepibilità del testo nella recitazione cantata. Peraltro essi risultano refrattari a una drammaturgia – quella dell'opera italiana dell'Otto e del primo Novecento – che, per dirla con Carl Dahlhaus, punta sul «presente assoluto»<sup>14</sup>: ciò che importa, ciò cui la resa musicale per mezzo di moduli formali consuetudinari conferisce uno sbalzo teatrale plastico e afferrabile, è il sentimento momentaneo, *hic et nunc*, non il ragionare su eventi che appartengano al passato o su progetti che anticipino il futuro. È però vero per converso che rarissime sono le opere – e rarissimi i drammi di parola – che facciano a meno d'un brandello di antefatto: perfino nel dominio dell'opera *lato sensu* 'comica' intrecci come quelli di *Così fan tutte* o della *Bohème*, dove davvero

<sup>13</sup>50). Cito soltanto i più recenti: M. Chusid, *Verdi's "Il Trovatore": The Quintessential Italian Melodrama*, University of Rochester Press - Boydell & Brewer, Rochester, NY - Woodbridge 2012; e F. Della Seta, «Ma infine nella vita tutto è morte!». Cosa ci racconta "Il Trovatore"?, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di I. Bonomi, F. Cella e L. Martini, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 2014, pp. 57-89.

<sup>13</sup> Così dovette sembrare anche a Salvatore Cammarano, la prima volta che lesse la 'selva' che dal dramma spagnolo doveva aver ricavato Verdi; e Cesare De Sanctis doveva averlo lasciato trapelare. Soltanto così si spiega la replica piccata di Verdi del 29 marzo 1851 a De Sanctis (p. 387): «Egli [*scil.* Cammarano] non m'ha scritto una parola su questo Trovatore: gli piace o non gli piace? Non capisco cosa vogliate dire sulle difficoltà sì pel *buon senso* che pel teatro!!».

<sup>14</sup> Cfr. C. Dahlhaus, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 183-193: 186 s.; e Id., *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi, EDT, Torino 2005, pp. 7, 61-71 *et passim*. In ambo i saggi Dahlhaus esemplifica spesso sulla scorta del *Trovatore*.



tutto accade sotto gli occhi dello spettatore, sono casi limite. *Il trovatore* si colloca agli antipodi.

Ciò comporta che una parte dell'azione e dell'interesse del dramma consiste nello scoprire l'antefatto a pezzi e bocconi, sempre però in termini frammentari e da prospettive contrastanti – ciascun personaggio considerandosi vittima d'un altro – e sotto il velo di un terribile mistero. Più precisamente, l'enigma di fondo per lo spettatore risiede nelle ragioni che inducono l'antagonista onnisciente, Azucena, a tenere per sé il proprio segreto.

Che la vicenda del *Trovatore* non si lasci quasi ricapitolare è l'esperienza, banale, di chiunque – docente in classe o studente all'esame di profitto – abbia provato a riferirla. Il che è oggetto tipico d'ilarità. Abbondano gli esempi. Si deve all'attore e commediografo napoletano Pasquale Altavilla (1806-1875) una commedia dal titolo *Na famiglia ntusiasmata pe la bella museca de lo Trovatore* (1860). La burla si regge sul fatto che i convenuti, infervorati dallo spettacolo del San Carlo, si cimentano nel raccontare «il nerboruto argomento», antefatto incluso: ma i fraintendimenti sono esilaranti, i quiproquò catastrofici – Pulcinella finisce per accusare la protagonista Eleonora, una melomane sfegatata, di aver bruciato un bambino –, le conseguenze rovinose, si scompaginano patrimoni e matrimoni<sup>15</sup>. Ora, la commedia vera e propria è preceduta da un dialogo (un *trascurzo* di poetica) tra Antonio Petito (1822-1876) e l'Altavilla: i due famosi attori-autori, infatuati dalla bellezza del libretto di Cammarano («E lo libretto? – È no geleppo, nce stanno cierte posiziuone de scena che pe fforza s'avevano da sorchià na musica sopraffina»)<sup>16</sup>, si arrovellano su come possano cavarne una commedia; scartano varie ipotesi – imitare

<sup>15</sup> Ho visto l'edizione Napoli, Tipografia de' Gemelli, 1860. La locuzione «nerboruto argomento» compare nella scena I, IX (p. 34). Qualche passo della commedia è liberamente parafrasato in R. De Simone, *Il mito del San Carlo nel costume napoletano*, in *Il teatro di San Carlo*, I, Guida, Napoli 1987, pp. 411-441: 424-427. Nel dialogo anteposto al prim'atto si allude a «la vintidojesima vota» ch'è stato dato *Il trovatore* al S. Carlo. Stando alla *Cronologia 1737-1987*, a cura di C. Marinelli Roscioni (*ibid.*, vol. II), l'opera di Cammarano e Verdi avrebbe avuto 42 recite nel 1853, 21 nel 1854, 12 nel 1855, 13 nel 1857, 12 nel 1858 e 21 nel 1859. Un indizio ancor più basso della 'fortuna' dell'opera a Napoli lo fornisce la scheda linguistica di Antonio Vinciguerra su '*trovatore*', voce attestata proprio a partire dal 1853 per designare «i monelli che van cercando, specialmente di notte [...], avanzi di sigari ed altro», soprattutto davanti al S. Carlo (dove al momento d'entrare in teatro i fumatori gettavano via il mozzicone; «Lingua nostra», LXXVI, 2015, p. 27 s.).

<sup>16</sup> «PETITO: E il libretto? – ALTAVILLA: È un giulebbe, ci sono certe posiziuone di scena che per forza dovevano sorbire una musica sopraffina» (p. 5). Che il Cammarano sia un drammaturgo di primissima sfera e un poeta prelibato è comprovato, ad usura, dal saggio critico-letterario che ai suoi libretti ha dedicato Emanuele d'Angelo nella sua raccolta *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Aracne, Roma 2013, pp. 21-101 (*Lucia di Lammermoor, Piccola de' Tolomei, Luisa Miller, Il trovatore*).

un *vaudeville* francese? storpiare i versi dell'opera? far accapigliare il compositore col poeta? mettere una tarantella con le castagnette nella scena del veleno? – finché la molla dell'invenzione comica viene individuata proprio nella indecifrabilità del soggetto: «Potisse fegnere che uno spiega l'argomento de lo trovatore a n'auto, e cchisto po' confonne...»<sup>17</sup>, suggerisce Petito: al che l'altro corre via felice a impugnar la penna.

Un po' più sù si colloca l'allegro sarcasmo con cui il critico musicale e musicologo viennese Eduard Hanslick, che pure era di suo un verdiano per la pelle, liquida il lavoro di Cammarano (1877)<sup>18</sup>:

Il libretto, attinto dal teatro moderno spagnolo, tratta una vicenda non meno orrenda che oscura. [...] Da bel principio, su una melodia di mazurka, un anziano servo del castello canta una vecchia storia d'inusitata atrocità, nella quale è torvamente implicata una zingara insieme con alcuni bambini rapiti e bruciati. La vecchia Azucena – una traduzione zingaresca dell'insopportabile Fidès [nel *Prophète*] – apre a sua volta il second'atto con un analogo racconto, in tono di valzer triste, d'un bambino bruciato ma non certificato che lei non ha rapito, mentre un altro bambino, che lei ha rapito, non viene bruciato, o viceversa. Nel terz'atto ricompare il vecchio castellano con la sua formidabile memoria per le mazurke e per i bambini rapiti, e subito riconosce nella vecchia zingara una persona che gli sembra avere rapporti assai disdicevoli con bambini bruciati e rapiti. Costei viene dunque condannata al rogo, circostanza che per ragioni meramente musicali non ci sentiamo di biasimare. Quale però dei due cavalieri, se quello che canta da tenore o l'altro che canta da baritono, sia il bambino rapito e bruciato, non lo si verrà probabilmente mai a sapere.

Una scappatoia frequente da questa *impasse* critica – l'enigma di un'opera affascinante basata su un libretto imperscrutabile – consiste nel sostenere che la musica abbia per così dire 'assorbito' e vaporizzato il soggetto. È la

<sup>17</sup> «PETITO: Potresti fingere che uno [dei personaggi] spiega l'argomento del *Trovatore* a un altro, e questo poi confonde...» (p. 7).

<sup>18</sup> E. Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Hofmann, Berlin 1877, p. 231. Nel suo commento al *Trovatore* Hanslick se la prende anche con Verdi: «È ben concepita la scena nel carcere, Leonora spinge l'amato alla fuga, questi resiste vivacemente, e infine nell'appassionato diverbio s'insinua il tenero canto della zingara, "Ai nostri monti ritorneremo". Peccato che in Verdi tali spunti non si mantengano mai a lungo alla stessa altezza, anzi si traggan dietro con matematica certezza una frase perdutamente banale. E non è una caduta di livello per mera debolezza, come spesso capita in Bellini, bensì ricerca ed escogitazione intenzionale, dolosa, della banalità. La chiamerei malavoglia estetica» (p. 232).

i  
l  
-  
e  
e  
o  
  
er  
go  
he  
:ia  
?ia

mossa, per esempio, del critico Bruno Barilli: «Il *Trovatore* si fa tutto al disopra del libretto, per evaporazione lirica. Il canto scavalca il testo, lo espelle, lo distrugge: la musica fa il dramma da sé sola»<sup>19</sup>. Ed è anche quella dell'anglista melomane Gabriele Baldini, che nella sua monografia verdiana postuma, *Abitare la battaglia*, scrive<sup>20</sup>:

Verdi [...] si era scontrato finalmente con il libretto ideale per musica, e cioè un libretto che consentisse in pieno la vita musicale dei personaggi e quella sola, un libretto, in sostanza, fantasma, che venisse affatto inghiottito dalla musica e, di per sé, una volta completata l'opera, sparisse. E difatto il libretto del *Trovatore* è sparito e nessuno l'ha mai più rintracciato. Di nessun'altra opera di Verdi, com'è noto, si può dire come del *Trovatore* che il libretto non si riesce a raccontare, nel senso che, se anche ci si industria a ripercorrerne tutti gli accidenti, non si tosto si è pervenuti in fondo ci si accorge che la ricerca è a vuoto perché quelli si sono tutti candidamente annullati l'un l'altro, e la memoria non riesce a trattenerli.

Ben detto: ma indimostrabile. In un testo drammatico del teatro romantico un costruito logico ci deve pur essere. L'efficacia teatrale non potrà fondarsi su meri effetti scenici decontestualizzati. Sarà pur vero che si fa fatica a dipanare narrativamente l'intreccio del *Trovatore*, eppure ciascuno spettatore resta scosso dall'opera, più esattamente dall'opera intesa come dramma messo in musica. Il fatto è che l'azione del *Trovatore*, per quanti rompicapi provochi nel tentativo di ricostruirne mentalmente la *fabula*, viene immediatamente compresa da qualsiasi melomane in teatro<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Qui e nelle ultime pagine del presente scritto cito da B. Barilli, *Il paese del melodramma* (1930), Adelphi, Milano 2000, p. 118 s.

<sup>20</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di F. d'Amico, Garzanti, Milano 1970, p. 235. Sul saggio di Baldini, cfr. F. Della Seta, «...non senza pazzia» cit., pp. 227-238.

<sup>21</sup> Non occorre ribadire qui che *Il trovatore*, col fardello del suo ingombrantissimo antefatto e l'agnizione dilazionata all'estremo, rappresenta forse il caso limite di divaricazione tra l'intreccio (cioè il risultato della segmentazione del discorso in unità di contenuto) e la *fabula* (cioè il riordino e la selezione delle unità di contenuto secondo la successione temporale e causale degli eventi). La distinzione tra i due livelli di analisi dell'intreccio e della *fabula*, pressoché superflua in un'opera come *Così fan tutte*, è in realtà concettualmente sempre necessaria, e del tutto indispensabile se si voglia dipanare la matassa dell'azione in un dramma come quello di García Gutiérrez. (Prendo a prestito la definizione di 'intreccio' e 'fabula', molte volte argomentata da Cesare Segre, dal suo *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, p. 15 s.).

Tutto sommato, l'enigma si lascia facilmente risolvere se guardiamo alla costellazione dei personaggi<sup>22</sup>, la quale in un melodramma è sempre anche una costellazione dei ruoli vocali, e come tale è nitidamente percepibile ai sensi. Nel *Trovatore* la costellazione dei personaggi ricalca direttamente la fonte, il *drama caballeresco* di Antonio García Gutiérrez *El trovador*<sup>23</sup>. L'espedito del geniale esordiente spagnolo – era coetaneo di Verdi, aveva dunque 23 anni quando festeggiò il trionfo del suo primo dramma a Madrid il 1° marzo 1836 – consiste nell'aver predisposto due triangoli che combaciano in due vertici (cioè nei due personaggi maschili) e in un lato (cioè nella loro relazione di antagonismo): c'è un triangolo erotico, formato dai tre attori giovani, la nobile Doña Leonor de Sesé, dama della regina d'Aragona, corteggiata da Don Nuño de Artal conte di Luna e però innamorata del misterioso cavaliere Manrique; e c'è un triangolo parentale, al cui vertice sta la zingara Azucena, la madre di Manrique, che il conte di Luna perseguita e condanna per gelosia

<sup>22</sup> Il concetto di 'costellazione dei personaggi' – una metafora astronomica – è stato introdotto, ch'io sappia, dai teatrologi tedeschi: cfr. R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie*, Niemeyer, Halle a.d. Saale 1945 (cap. VII.6: "Die Gruppierung der Figuren", pp. 288-294); M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Fink, 1988 (capitolo 5.3.2: "Figurenkonstellation als dynamische Interaktionsstruktur", p. 232 ss.).

<sup>23</sup> Del *Trovador* di García Gutiérrez, giustamente considerato un capolavoro della letteratura nazionale contemporanea, si trovano in commercio svariate edizioni spagnole, spesso ben commentate ed annotate. *El Trovador (drama); Los hijos del Tío Tronera (sainete)*, a cura di J.-L. Picoche e del Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines du XIX<sup>e</sup> siècle, Université de Lille III, Madrid, Alhambra 1979, offre l'edizione critica sia della versione originale mista di prosa e versi (basata sulle *Obras escogidas* del 1866), sia di quella interamente versificata del 1851, e in più la parodia burlesca del *Trovador* dello stesso García Gutiérrez, del 1846. Una versione italiana si è fatta attendere fino al 2001 (*Il trovatore*, traduzione di M. Partesotti, prefazione di P. Menarini, Aletheia, Firenze 2001, con testo a fronte), ed è quasi introvabile: gran parte della tiratura bruciò nel rogo di un magazzino di libri a Firenze nei primi anni 2000, destino invero degno del soggetto di questo dramma. Esiste una versione in lingua inglese: *A Translation of Antonio García Gutiérrez's "El Trovador" (The Troubadour)*, a cura di R.G. Trimble, prefazione di J. Whiston, Mellen, Lewiston, NY 2004. C'è infine un'ottima versione francese, corredata di uno splendido saggio critico del curatore-traduttore, l'ispanista Georges Zaragoza: *El trovador / Le Trouvère*, Classiques Garnier, Paris 2011. Verdi dovette valersi dell'edizione spagnola (Repullés, Madrid 1837), presente nella sua biblioteca personale di Villa S. Agata, letta e tradotta anche coll'aiuto della donna assai colta che aveva al fianco (sappiamo che il 6 dicembre 1850 chiese a Ricordi di procurargli un dizionario italiano-spagnolo; cfr. *Carteggio* cit., p. 179). Una versione francese del dramma di García Gutiérrez fu approntata soltanto nel 1855 (cfr. l'edizione Zaragoza cit., p. 74), fu dunque un effetto e non già una concausa dell'opera verdiana, che a Parigi andò in scena con successo nel dicembre 1854 al Théâtre-Italien. Una trattazione d'insieme sulla drammaturgia spagnola del secolo: D.T. Gies, *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

o-  
lo  
i-  
a,

un  
su  
na-  
sta  
o in  
chi  
nte

ma

anti,  
cit.,

itto e  
itrec-  
ioè il  
degli  
uper-  
tutto  
iarcia  
ata da

QUADERNI, 25

# VERDI E LE LETTERATURE EUROPEE

a cura di

GIORGIO PESTELLI



ACCADEMIA DELLE SCIENZE DI TORINO  
2016

**VERDI  
E LE LETTERATURE EUROPEE**

a cura di Giorgio Pestelli

<i>Premessa</i> , di Giorgio Pestelli .....	3
<i>Verdi e l'Europa attraverso la Francia</i> , di Daniela Goldin Folena .....	9
1. Premessa .....	9
2. Verdi lettore .....	10
3. «Hernani» in Verdi .....	11
4. Verdi e le Prefazioni di Hugo .....	17
5. Padre e Madre, padri e figlie .....	20
6. Verdi e la «Dame aux camélias» .....	24
7. Verdi e Madame de Staël .....	25
8. Considerazioni conclusive .....	26
<i>Lettere e letterature. Una ricognizione del canone e dell'estetica verdiani a partire dai carteggi editi</i> , di Edoardo Buroni .....	29
1. Introduzione: fonti e prospettive metodologiche .....	29
2. L'orizzonte e i punti fermi: novità, sintesi ed effetto .....	32
3. La fruizione letteraria: ascolto dal vivo e lettura privata .....	36
4. Tra scaffali e scrivania: la biblioteca di Verdi (e della Peppina) .....	42
5. Consonanze artistico-letterarie: gli autori più grandi e l'ultimo incontro .....	47
<i>Il romanticismo delle composizioni da camera di Verdi e il sentimentalismo nella letteratura europea fra Sette e Ottocento</i> , di Anselm Gerhard .....	53
1. Verdi e la cultura salottiera a Milano .....	53
2. Mode irlandesi (e nord-americane) .....	56
3. La letteratura «alemanna» fra Madame de Staël e Andrea Maffei .....	59
4. Il sentimentalismo, una «lunga durata» nel pensiero estetico di Verdi .....	62
Appendice .....	66

<i>Argomenti d'opere</i> , di Alberto Rizzuti .....	71
1. <u>Re Lear</u> . Sakespeare .....	77
2. <u>Amleto</u> .....	80
3. <u>Tempesta</u> .....	82
4. <u>Caino</u> Byron .....	82
5. <u>Roi s'amuse</u> Victor Hugo .....	84
6. <u>Avola</u> Grillparzer .....	85
7. <u>Keate Kean</u> Dumas .....	87
8. <u>Fedra</u> Euripide – Racine .....	89
9. <u>Ad oltraggio segreto segreta vendetta</u> Calderon .....	91
10. <u>Attala</u> Chateaubriand .....	92
11. <u>Ines di Castro</u> Cammarano ? vecchio .....	94
12. <u>Buondelmonte</u> .....	95
13. <u>Maria Giovanna</u> Dennery .....	97
14. <u>Gusmano il Buono</u> dramma spagnolo .....	97
15. Giacomo di Valenza argomento da cavarsi dalla Storia Sismondi Capit XXX .....	99
16. Arria da cavarsi dagli annali di Tacito Libro IX .....	101
17. <u>Marion de L'orme</u> Victor Hugo .....	104
18. <u>Ruy Blas</u> [Victor Hugo] .....	105
19. <u>Elnava</u> .....	106
<i>Il trovatore di Verdi e Cammarano</i> , da García Gutiérrez, di Lorenzo Bianconi	109
1. Una vicenda inenarrabile .....	113
2. Dal dramma di parola al melodramma .....	121
3. Il 'divieto dei due tenori' .....	134
4. «Novità, libertà di forme» .....	142
<i>Don Karlos di Schiller secondo Verdi e Du Locle</i> , di Helga Lühning .....	153
Indice dei nomi .....	173

## ***Il trovatore* di Verdi e Cammarano, da García Gutiérrez**

LORENZO BIANCONI\*

*Il trovatore* di Giuseppe Verdi, creato a Roma nel gennaio 1853, è un melodramma scandaloso. Entusiasma e sconcerta; accende il fanatismo dei melomani e suscita la diffidenza dei critici, benevoli o scettici che siano. A buon diritto è considerata l'opera di Verdi più popolare, sia nel senso del successo folgorante e della vasta diffusione, sia per l'appello diretto, immediato che essa indirizza all'ascoltatore, allo spettatore.

La sua popolarità si può documentare statisticamente. Nella cronologia di Thomas G. Kaufman l'elenco delle 'prime' del *Trovatore* nei teatri del pianeta nell'Ottocento tiene 18 pagine; seguono *Un ballo in maschera* (16 pagine), *Rigoletto* e *La forza del destino* (15), *La traviata* (13). Non solo: in molti paesi, città e teatri *Il trovatore* è arrivato prima del *Rigoletto*, di due anni più anziano, ha dunque fatto da apripista<sup>1</sup>. Tra il serio e il faceto Verdi poté scrivere a un amico, da Londra il 2 maggio 1862: «Quando tu andrai nelle Indie e nell'interno dell'Africa sentirai il *Trovatore*»<sup>2</sup>. Ma la risonanza dell'opera si

---

\* *Alma Mater Studiorum* - Università di Bologna.

*Questa relazione figurava nel programma del convegno dell'Accademia delle Scienze di Torino del 22 ottobre 2013, ma non ebbe luogo per malattia del relatore. È stata poi presentata, in tedesco, alla Carl Friedrich von Siemens Stiftung di Monaco di Baviera, esattamente un anno più tardi, su cortese invito dei proff. Heinrich Meier e Manfred Hermann Schmid. Ho profitato in vari modi della gentilezza di parecchi colleghi: ringrazio in particolare José María Domínguez, Leo Izzo, Giorgio Pagannone, Elisabetta Pasquini, Sergio Ragni. La ricerca è stata svolta e vede la luce col contributo del Dipartimento delle Arti dell'Alma Mater Studiorum - Università di Bologna.*

<sup>1</sup> Per tenerci ai soli anni '50, fu il caso di Melbourne, Bruxelles, Rio de Janeiro, Montréal, Santiago, Bogotá, Parigi, Berlino, Breslavia, Darmstadt, Dresda, Karlsruhe, Praga, Liverpool, Manchester, Dublino, Riga, Amsterdam, Lima, Lugano, Zurigo, Costantinopoli, Boston, Philadelphia, St. Louis, San Francisco, Caracas. Cfr. Th. G. Kaufman, *Verdi and His Major Contemporaries: A Selected Chronology of Performances with Casts*, Garland, New York - London 1990, pp. 398-415 (*Il trovatore*) e pp. 382-397 (*Rigoletto*).

<sup>2</sup> *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene*, a cura di A. Alberti, A. Mondadori, [Milano], 1931, p. 17. Di fatto, l'opera fu davvero data a Bombay nel 1864 e due anni dopo a Calcutta, in ambo i casi prima del *Rigoletto*; per quanto concerne l'Africa, *Il trovatore* approdò in Egitto già nel 1855, a Città del Capo soltanto nel 1869. Kaufman (cfr. nota 1) non fornisce cronologie per l'Africa nera. Oggi, invero, la frequenza del *Trovatore*



misura anche su altri parametri. Risulta che gli editori italiani dell'Ottocento abbiano pubblicato la bellezza di 404 parafrasi su motivi del *Trovatore*, dalle riduzioni pianistiche facilitate per principianti sù sù fino alle artificiosissime fantasie da concerto di un Sigismond Thalberg (ca. 1862)<sup>3</sup>; *Rigoletto* segue con 375 pezzi, *La traviata* con 367. Tra i singoli 'numeri' spicca il cosiddetto «Miserere» del quart'atto con 15 parafrasi, sorpassato soltanto dal quartetto del *Rigoletto* (17)<sup>4</sup>.

Il «Miserere» – l'angosciata supplica di Leonora ai piedi del bastione carcerario, minacciosamente intersecata dal canto dei frati della buona morte, dal rintocco della campana funebre e dal romantico canto d'amore del prigioniero Manrico – assurde invero a quintessenza di quest'opera famosissima. Giuseppe Mazzini, che non stravedeva per Verdi, all'amica Emilie Ashurst Venturi il 31 maggio 1867, l'indomani di una serata all'opera, scrisse: «Again and again I found the *Trovatore* not to my taste»; eppure la scena del «Miserere» gli pareva «an astonishing-wonderful perfect inspiration, descended there I don't know how»<sup>5</sup>. Una testimonianza commovente del favore universale di cui godé questo pezzo lo dà la registrazione dei colloqui che, su incarico della Library of Congress, nel 1938 l'etnomusicologo statunitense Alan Lomax tenne con l'ingravescente Jelly Roll Morton (1890-1941), uno dei pionieri del jazz: appena il discorso cade sulle primissime esperienze musicali del decenne pianista nei bordelli di New Orleans, ecco che riaffiora il ricordo del melodramma italiano – e dalle dita di Morton fluiscono in scioltezza, con languide

---

nei teatri è un po' affievolita, se dobbiamo credere alle statistiche di *operabase.com* per gli anni 2009-2014: l'opera si piazza al diciottesimo posto della classifica planetaria. *La traviata* al primo; tra l'una e l'altro, *Rigoletto*, *Aida* e *Nabucco* (consultato il 10 gennaio 2016).

<sup>3</sup> La mirabile *Grande Fantaisie de concert sur l'opéra "Il Trovatore" de Verdi* di Thalberg, op. 77, Ricordi, [Milano] s.d. (n. di lastra 34155), è cucita nella stoffa evanescente delle immagini oniriche: attacca con l'evocazione trasognata (*Molto lento, pianissimo*) dell'invettiva di Manrico «Ha quest'infame» (n. 14), come se riaffiorasse dalle nebbie del passato; lo stesso tema ritorna poi con impeto muscolare in uno scrosciante *fortissimo*, in dissolvenza con «Condotta ell'era in ceppi» (n. 5), e poi ancora con «Ai nostri monti» (n. 14). Ma il vero *tour de force* combinatorio sta nella sovraimpressione in simultanea di «Stride la vampa» (n. 4; in minore) dapprima con «Ai nostri monti» (n. 14), indi con «Ah, che la morte ognora» (n. 12; entrambi in maggiore). La numerazione dei pezzi del *Trovatore* cui faccio riferimento in quest'articolo è quella dell'autografo, ripresa nell'edizione critica di David Lawton (University of Chicago Press - Ricordi, Chicago - Milano 1992).

<sup>4</sup> Cfr. P.P. De Martino, *Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003. Franz Liszt scelse appunto il «Miserere» per la sua parafrasi del *Trovatore*, e il quartetto del terz'atto per quella del *Rigoletto*, entrambe del 1859.

<sup>5</sup> G. Mazzini, *Epistolario*, LIII, Galeati, Imola 1940 («Edizione nazionale degli Scritti», LXXXV), p. 60.

screziature *blues*, i canti di Leonora e di Manrico<sup>6</sup>. La fortuna cinematografica del *Trovatore* non è da meno, dalla comica di Sam Wood *A Night at the Opera* con i fratelli Marx (1935)<sup>7</sup> a *Senso* di Luchino Visconti (1954), ambientato durante una recita dell'opera nella Fenice di Venezia (con vistoso anacronismo: nel carnevale 1866, alla vigilia della terza guerra d'indipendenza, il teatro veneziano restò chiuso)<sup>8</sup>.

Anche sul versante dell'industria discografica *Il trovatore* eccede la fama d'ogni altra opera italiana. La *Discography of American Historical Recordings* della University of California at Santa Barbara<sup>9</sup> registra per gli anni tra il 1896 e il 1928 ben 217 incisioni di pezzi dal *Trovatore*: del *Rigoletto* sono 177, della *Traviata* 117; questi importi vengono superati soltanto da *Carmen* (249) e dal *Faust* di Gounod (315). Tra di esse, le incisioni del «Miserere» sono una cinquantina, di cui una decina per banda, con la cornetta a pistoni e il trombone nelle parti di Leonora e Manrico. Fino a mezzo secolo fa capitava di assistere al «Miserere» eseguito in piazza S. Marco dalla banda municipale di Venezia, con la cornetta-Leonora sulla terrazza della basilica e il bombardino-Manrico sulla torre dei Mori.

L'ampiezza e la tenacia di tanta fortuna è autoaffermativa. Nessun capolavoro si manterrebbe così a lungo né si diffonderebbe così in largo, se fosse gravato da implicazioni 'problematiche': a maggior ragione nel caso di Verdi. Il musicista di Busseto non è certo un autore pronò al fascino delle sottili

<sup>6</sup> La registrazione è oggi disponibile in *Jelly Roll Morton: The Complete Library of Congress Recordings* by Alan Lomax, Rounder 11661-1898-2 (2005), tracce 6 e 7 del CD 1.

<sup>7</sup> La scena *clou* del film consiste nel «Miserere» intonato con gioioso tripudio dal fidanzatino della giovanissima primadonna, un tenore novellino mobilitato sul campo, essendosi il tenore titolare, vecchio e bolso, presentato tardi a indossare il costume di scena. Di fatto una parte dell'effetto comico, procurato dallo 'slittamento' della 'storia nella storia' – il tenore titolare, furibondo, sta all'improvvisato sostituito come Luna sta a Manrico –, risiede nella deliberata banalizzazione dello stupefacente concertato, trattato come se fosse un duetto d'amore cantato al verone dell'amante. La forzatura è evidente ma a sua volta istruttiva e illuminante: nel *Trovatore* un duetto d'amore in piena regola manca, e a ben vedere il «Miserere» – un duetto sghembo, perché Leonora sente Manrico ma non viceversa – ne fa le veci, sul ciglio dell'abisso. In un primo momento Verdi aveva bensì previsto un duetto del tenore col soprano, a conclusione della parte III (cfr. il «programma» del 9 aprile 1851, cit. qui a nota 34); ma poi d'intesa con Cammarano l'aveva soppresso. In quest'opera tutta agita e cantata col cuore in gola e il fuoco alle calcagna, senza mai requie, non c'era posto per l'indugio, neppure momentaneo, d'un vero duetto.

<sup>8</sup> La doppia presenza del *Trovatore* in *Senso* – col «Miserere» e con la «cabaletta della pira» – è un'invenzione filmica (geniale) del regista e dei suoi sceneggiatori: non compare nella novella di Camillo Boito.

<sup>9</sup> Nel sito <http://adp.library.ucsb.edu> (consultato il 20 ottobre 2014).

ambivalenze, agli sfuggenti *doubles entendres*, al rimuginio sui significati reconditi: ha per stella polare la chiarezza, la franchezza, la verità. La sua poetica – nutrita, c'è da credere, dalla lettura delle *Vorlesungen über dramatische Kunst und Literatur* di Schlegel<sup>10</sup> – punta all'effetto immediato, alla nitidezza morale: quello garantisce l'energia teatrale nella rappresentazione dei conflitti drammatici, questa assicura valori sentimentali durevoli.

Eppure la comprensione critica di quest'opera per tanti versi così cristallina cozza contro due vistose contraddizioni. Da un lato, gli eventi che sottono l'azione dell'opera – la spaventosa vendetta di una zingara ai danni di due giovani cavalieri ignari, sullo sfondo di un terrificante antefatto – sono generalmente considerati, alla lettera, inenarrabili: un caso limite di oscurità librettistica. Dall'altro lato, la provvista di modelli musicali con cui il compositore realizza l'azione – la sequela di arie, duetti, terzetti, cori e pezzi concertati dai contorni taglienti e netti – pare smentire in tronco quella «novità, libertà di forme» che Verdi si aspettava dal suo librettista (lettera a Cesare De Sanctis, 29 marzo 1851)<sup>11</sup>.

Queste due contraddizioni, e segnatamente la prima, voglio sondare qui, alla ricerca di spiegazioni plausibili. Chiarisco subito che mi occuperò qui della struttura drammatica dell'opera, non della qualità, invero peculiarissima, della sua musica: da sola, richiederebbe un altro saggio; ed è comunque un tema che non attiene in maniera diretta all'argomento di questo convegno, che verte su Verdi e la letteratura drammatica europea. Intendo inoltre prendere in parola Verdi, il librettista, la loro opera: non vado in cerca di sofismi arguti, di retroscena ermeneutici, di messaggi cifrati, bensì di fatti e dati, in quanto si lascino osservare, descrivere e ricostruire<sup>12</sup>.

<sup>10</sup> Nella traduzione di Giovanni Gherardini, il librettista dilettante della *Gazza ladra* di Rossini: cfr. A.W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* (Milano 1817), Il Melangolo, Genova 1977. Sull'importanza di Schlegel nella poetica verdiana e sulla categoria dell'«effetto teatrale», per ottenere il quale «bisogna operare sopra una moltitudine d'uomini radunati, svegliare la loro attenzione, eccitare il loro interessamento», cfr. F. Della Seta, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma 2008, pp. 149-170: 154-158.

<sup>11</sup> La lettera si legge in appendice al *Carteggio Verdi-Cammarano (1843-1852)*, a cura di C.M. Mossa, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 2001, p. 387. D'ora in poi il riferimento alle lettere intercorse tra Verdi, Salvatore Cammarano e Cesare De Sanctis (il fiduciario napoletano del musicista) vengono citate col solo rinvio alla data e alla pagina di quest'edizione.

<sup>12</sup> Non cale ripercorrere qui la bibliografia critica sul *Trovatore*, da Abramo Basevi e Nicola Marselli (1859) giù giù fino a Massimo Mila, Julian Budden, Fedele d'Amico (nella raccolta *Forma divina. Saggi sull'opera lirica e sul balletto*, a cura di N. Badolato e L. Bianconi, Olschki, Firenze 2012, pp. 181-187) e Paolo Gallarati (che sta rifondendo la sua *Lettura del "Trovatore"* del 2002 in un saggio organico sulla cosiddetta 'trilogia verdiana' degli anni

## 1. Una vicenda inenarrabile

L'azione del *Trovatore* è oscura e confusa: a tutta prima, rasenta l'assurdo<sup>13</sup>. Una parte del problema sta nel nocciolo: non vi è forse nel repertorio corrente alcun'altra opera in cui l'antefatto abbia un peso simile e venga svelato così tardi. Dei quattro personaggi primari soltanto uno, la zingara Azucena, la madre adottiva dell'eroe eponimo, conosce l'intero antefatto; due altri personaggi, il soprano e il tenore, non ne sospettano nulla (*quasi* nulla, dovremmo forse dire per Manrico) e decedono prima di apprenderne alcunché; il quarto, il baritono, scopre tutta l'orrenda portata dell'antefatto esattamente 14 battute prima dell'accordo conclusivo: 25 secondi avanti la fine.

In senso generale, la gestione dell'antefatto, ossia la comunicazione di eventi accaduti prima che si apra il sipario, che perciò debbono venir portati a conoscenza dello spettatore mediante relazioni, indagini, relitti, indizi, è spesso problematica nel teatro d'opera: i racconti possono avere il loro fascino poetico (anche nella librettistica), ma la loro efficacia è inficiata dalla non cristallina percepibilità del testo nella recitazione cantata. Peraltro essi risultano refrattari a una drammaturgia – quella dell'opera italiana dell'Otto e del primo Novecento – che, per dirla con Carl Dahlhaus, punta sul «presente assoluto»<sup>14</sup>: ciò che importa, ciò cui la resa musicale per mezzo di moduli formali consuetudinari conferisce uno sbalzo teatrale plastico e afferrabile, è il sentimento momentaneo, *hic et nunc*, non il ragionare su eventi che appartengano al passato o su progetti che anticipino il futuro. È però vero per converso che rarissime sono le opere – e rarissimi i drammi di parola – che facciano a meno d'un brandello di antefatto: perfino nel dominio dell'opera *lato sensu* 'comica' intrecci come quelli di *Così fan tutte* o della *Bohème*, dove davvero

<sup>13</sup>50). Cito soltanto i più recenti: M. Chusid, *Verdi's "Il Trovatore": The Quintessential Italian Melodrama*, University of Rochester Press - Boydell & Brewer, Rochester, NY - Woodbridge 2012; e F. Della Seta, «Ma infine nella vita tutto è morte!». Cosa ci racconta "Il Trovatore"?, in *Un duplice anniversario: Giuseppe Verdi e Richard Wagner*, a cura di I. Bonomi, F. Cella e L. Martini, Istituto Lombardo di Scienze e Lettere, Milano 2014, pp. 57-89.

<sup>13</sup> Così dovette sembrare anche a Salvatore Cammarano, la prima volta che lesse la 'selva' che dal dramma spagnolo doveva aver ricavato Verdi; e Cesare De Sanctis doveva averlo lasciato trapelare. Soltanto così si spiega la replica piccata di Verdi del 29 marzo 1851 a De Sanctis (p. 387): «Egli [scil. Cammarano] non m'ha scritto una parola su questo Trovatore: gli piace o non gli piace? Non capisco cosa vogliate dire sulle difficoltà sì pel *buon senso* che pel teatro!!».

<sup>14</sup> Cfr. C. Dahlhaus, *Le strutture temporali nel teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 183-193: 186 s.; e Id., *Drammaturgia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi, EDT, Torino 2005, pp. 7, 61-71 *et passim*. In ambo i saggi Dahlhaus esemplifica spesso sulla scorta del *Trovatore*.

tutto accade sotto gli occhi dello spettatore, sono casi limite. *Il trovatore* si colloca agli antipodi.

Ciò comporta che una parte dell'azione e dell'interesse del dramma consiste nello scoprire l'antefatto a pezzi e bocconi, sempre però in termini frammentari e da prospettive contrastanti – ciascun personaggio considerandosi vittima d'un altro – e sotto il velo di un terribile mistero. Più precisamente, l'enigma di fondo per lo spettatore risiede nelle ragioni che inducono l'antagonista onnisciente, Azucena, a tenere per sé il proprio segreto.

Che la vicenda del *Trovatore* non si lasci quasi ricapitolare è l'esperienza, banale, di chiunque – docente in classe o studente all'esame di profitto – abbia provato a riferirla. Il che è oggetto tipico d'ilarità. Abbondano gli esempi. Si deve all'attore e commediografo napoletano Pasquale Altavilla (1806-1875) una commedia dal titolo *Na famiglia ntusiasmata pe la bella museca de lo Trovatore* (1860). La burla si regge sul fatto che i convenuti, infervorati dallo spettacolo del San Carlo, si cimentano nel raccontare «il nerboruto argomento», antefatto incluso: ma i fraintendimenti sono esilaranti, i quiproquò catastrofici – Pulcinella finisce per accusare la protagonista Eleonora, una melomane sfegatata, di aver bruciato un bambino –, le conseguenze rovinose, si scompaginano patrimoni e matrimoni<sup>15</sup>. Ora, la commedia vera e propria è preceduta da un dialogo (un *trascurzo* di poetica) tra Antonio Petito (1822-1876) e l'Altavilla: i due famosi attori-autori, infatuati dalla bellezza del libretto di Cammarano («E lo libretto? – È no geleppo, nce stanno cierte posizione de scena che pe fforza s'avevano da sorchià na musica sopraffina»)<sup>16</sup>, si arrovelano su come possano cavarne una commedia; scartano varie ipotesi – imitare

<sup>15</sup> Ho visto l'edizione Napoli, Tipografia de' Gemelli, 1860. La locuzione «nerboruto argomento» compare nella scena I, IX (p. 34). Qualche passo della commedia è liberamente parafrasato in R. De Simone, *Il mito del San Carlo nel costume napoletano*, in *Il teatro di San Carlo*, I, Guida, Napoli 1987, pp. 411-441: 424-427. Nel dialogo anteposto al prim'atto si allude a «la vintidojesima vota» ch'è stato dato *Il trovatore* al S. Carlo. Stando alla *Cronologia 1737-1987*, a cura di C. Marinelli Roscioni (*ibid.*, vol. II), l'opera di Cammarano e Verdi avrebbe avuto 42 recite nel 1853, 21 nel 1854, 12 nel 1855, 13 nel 1857, 12 nel 1858 e 21 nel 1859. Un indizio ancor più basso della 'fortuna' dell'opera a Napoli lo fornisce la scheda linguistica di Antonio Vinciguerra su '*trovatore*', voce attestata proprio a partire dal 1853 per designare «i monelli che van cercando, specialmente di notte [...], avanzi di sigari ed altro», soprattutto davanti al S. Carlo (dove al momento d'entrare in teatro i fumatori gettavano via il mozzicone; «Lingua nostra», LXXVI, 2015, p. 27 s.).

<sup>16</sup> «PETITO: E il libretto? – ALTAVILLA: È un giulebbe, ci sono certe posizioni di scena che per forza dovevano sorbire una musica sopraffina» (p. 5). Che il Cammarano sia un drammaturgo di primissima sfera e un poeta prelibato è comprovato, ad usura, dal saggio critico-letterario che ai suoi libretti ha dedicato Emanuele d'Angelo nella sua raccolta *Leggendo libretti. Da "Lucia di Lammermoor" a "Turandot"*, Aracne, Roma 2013, pp. 21-101 (*Lucia di Lammermoor, Pia de' Tolomei, Luisa Miller, Il trovatore*).

un *vaudeville* francese? storpiare i versi dell'opera? far accapigliare il compositore col poeta? mettere una tarantella con le castagnette nella scena del veleno? – finché la molla dell'invenzione comica viene individuata proprio nella indecifrabilità del soggetto: «Potisse fegnere che uno spiega l'argomento de lo trovatore a n'auto, e cchisto po' confonne...»<sup>17</sup>, suggerisce Petito: al che l'altro corre via felice a impugnar la penna.

Un po' più sù si colloca l'allegro sarcasmo con cui il critico musicale e musicologo viennese Eduard Hanslick, che pure era di suo un verdiano per la pelle, liquida il lavoro di Cammarano (1877)<sup>18</sup>:

Il libretto, attinto dal teatro moderno spagnolo, tratta una vicenda non meno orrenda che oscura. [...] Da bel principio, su una melodia di mazurka, un anziano servo del castello canta una vecchia storia d'inusitata atrocità, nella quale è torvamente implicata una zingara insieme con alcuni bambini rapiti e bruciati. La vecchia Azucena – una traduzione zingaresca dell'insopportabile Fidès [nel *Prophète*] – apre a sua volta il second'atto con un analogo racconto, in tono di valzer triste, d'un bambino bruciato ma non certificato che lei non ha rapito, mentre un altro bambino, che lei ha rapito, non viene bruciato, o viceversa. Nel terz'atto ricompare il vecchio castellano con la sua formidabile memoria per le mazurke e per i bambini rapiti, e subito riconosce nella vecchia zingara una persona che gli sembra avere rapporti assai disdicevoli con bambini bruciati e rapiti. Costei viene dunque condannata al rogo, circostanza che per ragioni meramente musicali non ci sentiamo di biasimare. Quale però dei due cavalieri, se quello che canta da tenore o l'altro che canta da baritono, sia il bambino rapito e bruciato, non lo si verrà probabilmente mai a sapere.

Una scappatoia frequente da questa *impasse* critica – l'enigma di un'opera affascinante basata su un libretto imperscrutabile – consiste nel sostenere che la musica abbia per così dire 'assorbito' e vaporizzato il soggetto. È la

<sup>17</sup> «PETITO: Potresti fingere che uno [dei personaggi] spiega l'argomento del *Trovatore* a un altro, e questo poi confonde...» (p. 7).

<sup>18</sup> E. Hanslick, *Die moderne Oper. Kritiken und Studien*, Hofmann, Berlin 1877, p. 231. Nel suo commento al *Trovatore* Hanslick se la prende anche con Verdi: «È ben concepita la scena nel carcere, Leonora spinge l'amato alla fuga, questi resiste vivacemente, e infine nell'appassionato diverbio s'insinua il tenero canto della zingara, "Ai nostri monti ritorneremo". Peccato che in Verdi tali spunti non si mantengano mai a lungo alla stessa altezza, anzi si traggan dietro con matematica certezza una frase perdutamente banale. E non è una caduta di livello per mera debolezza, come spesso capita in Bellini, bensì ricerca ed escogitazione intenzionale, dolosa, della banalità. La chiamerei malavoglia estetica» (p. 232).

i  
l  
-  
e  
c  
o  
  
er  
go  
he  
ia  
ia

mossa, per esempio, del critico Bruno Barilli: «Il *Trovatore* si fa tutto al disopra del libretto, per evaporazione lirica. Il canto scavalca il testo, lo espelle, lo distrugge: la musica fa il dramma da sé sola»<sup>19</sup>. Ed è anche quella dell'anglista melomane Gabriele Baldini, che nella sua monografia verdiana postuma, *Abitare la battaglia*, scrive<sup>20</sup>:

Verdi [...] si era scontrato finalmente con il libretto ideale per musica, e cioè un libretto che consentisse in pieno la vita musicale dei personaggi e quella sola, un libretto, in sostanza, fantasma, che venisse affatto inghiottito dalla musica e, di per sé, una volta completata l'opera, sparisse. E difatto il libretto del *Trovatore* è sparito e nessuno l'ha mai più rintracciato. Di nessun'altra opera di Verdi, com'è noto, si può dire come del *Trovatore* che il libretto non si riesce a raccontare, nel senso che, se anche ci si industria a ripercorrerne tutti gli accidenti, non si tosto si è pervenuti in fondo ci si accorge che la ricerca è a vuoto perché quelli si sono tutti candidamente annullati l'un l'altro, e la memoria non riesce a trattenerli.

Ben detto: ma indimostrabile. In un testo drammatico del teatro romantico un costruito logico ci deve pur essere. L'efficacia teatrale non potrà fondarsi su meri effetti scenici decontestualizzati. Sarà pur vero che si fa fatica a dipanare narrativamente l'intreccio del *Trovatore*, eppure ciascuno spettatore resta scosso dall'opera, più esattamente dall'opera intesa come dramma messo in musica. Il fatto è che l'azione del *Trovatore*, per quanti rompicapi provochi nel tentativo di ricostruirne mentalmente la *fabula*, viene immediatamente compresa da qualsiasi melomane in teatro<sup>21</sup>.

<sup>19</sup> Qui e nelle ultime pagine del presente scritto cito da B. Barilli, *Il paese del melodramma* (1930), Adelphi, Milano 2000, p. 118 s.

<sup>20</sup> G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di F. d'Amico, Garzanti, Milano 1970, p. 235. Sul saggio di Baldini, cfr. F. Della Seta, «...non senza pazzia» cit., pp. 227-238.

<sup>21</sup> Non occorre ribadire qui che *Il trovatore*, col fardello del suo ingombrantissimo antefatto e l'agnizione dilazionata all'estremo, rappresenta forse il caso limite di divaricazione tra l'intreccio (cioè il risultato della segmentazione del discorso in unità di contenuto) e la *fabula* (cioè il riordino e la selezione delle unità di contenuto secondo la successione temporale e causale degli eventi). La distinzione tra i due livelli di analisi dell'intreccio e della *fabula*, pressoché superflua in un'opera come *Così fan tutte*, è in realtà concettualmente sempre necessaria, e del tutto indispensabile se si voglia dipanare la matassa dell'azione in un dramma come quello di García Gutiérrez. (Prendo a prestito la definizione di 'intreccio' e 'fabula', molte volte argomentata da Cesare Segre, dal suo *Teatro e romanzo*, Einaudi, Torino 1984, p. 15 s.).

Tutto sommato, l'enigma si lascia facilmente risolvere se guardiamo alla costellazione dei personaggi<sup>22</sup>, la quale in un melodramma è sempre anche una costellazione dei ruoli vocali, e come tale è nitidamente percepibile ai sensi. Nel *Trovatore* la costellazione dei personaggi ricalca direttamente la fonte, il *drama caballeresco* di Antonio García Gutiérrez *El trovador*<sup>23</sup>. L'espedito del geniale esordiente spagnolo – era coetaneo di Verdi, aveva dunque 23 anni quando festeggiò il trionfo del suo primo dramma a Madrid il 1° marzo 1836 – consiste nell'aver predisposto due triangoli che combaciano in due vertici (cioè nei due personaggi maschili) e in un lato (cioè nella loro relazione di antagonismo): c'è un triangolo erotico, formato dai tre attori giovani, la nobile Doña Leonor de Sesé, dama della regina d'Aragona, corteggiata da Don Nuño de Artal conte di Luna e però innamorata del misterioso cavaliere Manrique; e c'è un triangolo parentale, al cui vertice sta la zingara Azucena, la madre di Manrique, che il conte di Luna perseguita e condanna per gelosia

<sup>22</sup> Il concetto di 'costellazione dei personaggi' – una metafora astronomica – è stato introdotto, ch'io sappia, dai teatralisti tedeschi; cfr. R. Petsch, *Wesen und Formen des Dramas. Allgemeine Dramaturgie*, Niemeyer, Halle a.d. Saale 1945 (cap. VII.6: "Die Gruppierung der Figuren", pp. 288-294); M. Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Fink, 1988 (capitolo 5.3.2: "Figurenkonstellation als dynamische Interaktionsstruktur", p. 232 ss.).

<sup>23</sup> Del *Trovador* di García Gutiérrez, giustamente considerato un capolavoro della letteratura nazionale contemporanea, si trovano in commercio svariate edizioni spagnole, spesso ben commentate ed annotate. *El Trovador (drama); Los hijos del Tío Tronera (sainete)*, a cura di J.-L. Picoche e del Centre d'Études Ibériques et Ibéro-Américaines du XIX<sup>e</sup> siècle, Université de Lille III, Madrid, Alhambra 1979, offre l'edizione critica sia della versione originale mista di prosa e versi (basata sulle *Obras escogidas* del 1866), sia di quella interamente versificata del 1851, e in più la parodia burlesca del *Trovador* dello stesso García Gutiérrez, del 1846. Una versione italiana si è fatta attendere fino al 2001 (*Il trovatore*, traduzione di M. Partesotti, prefazione di P. Menarini, Aletheia, Firenze 2001, con testo a fronte), ed è quasi introvabile: gran parte della tiratura bruciò nel rogo di un magazzino di libri a Firenze nei primi anni 2000, destino invero degno del soggetto di questo dramma. Esiste una versione in lingua inglese: *A Translation of Antonio García Gutiérrez's "El Trovador" (The Troubadour)*, a cura di R.G. Trimble, prefazione di J. Whiston, Mellen, Lewiston, NY 2004. C'è infine un'ottima versione francese, corredata di uno splendido saggio critico del curatore-traduttore, l'ispanista Georges Zaragoza: *El trovador / Le Trouvère*, Classiques Garnier, Paris 2011. Verdi dovette valersi dell'edizione spagnola (Repullés, Madrid 1837), presente nella sua biblioteca personale di Villa S. Agata, letta e tradotta anche coll'aiuto della donna assai colta che aveva al fianco (sappiamo che il 6 dicembre 1850 chiese a Ricordi di procurargli un dizionario italiano-spagnolo; cfr. *Carteggio* cit., p. 179). Una versione francese del dramma di García Gutiérrez fu approntata soltanto nel 1855 (cfr. l'edizione Zaragoza cit., p. 74), fu dunque un effetto e non già una concausa dell'opera verdiana, che a Parigi andò in scena con successo nel dicembre 1854 al Théâtre-Italien. Una trattazione d'insieme sulla drammaturgia spagnola del secolo: D.T. Gies, *The Theatre in Nineteenth-Century Spain*, Cambridge University Press, Cambridge 1994.

o-  
lo  
i-  
a,

un  
su  
na-  
sta  
) in  
chi  
nte

mma

:anti,  
cit.,

itto e  
itrec-  
ioè il  
degli  
uper-  
tutto  
iarcia  
ata da



del rivale e per vendicare il remoto rapimento d'un fratello (cfr. lo schema della costellazione, qui a p. 124)<sup>24</sup>. Solo all'ultimo minuto Luna apprende da Azucena la notizia, spaventosa, che il rivale da lui testé mandato al patibolo era il suo fratello carnale, da lei rapito tant'anni prima per vendicare l'ingiusta condanna al rogo della madre, e però da lei curato, cresciuto e amato come un figlio proprio, dopo che in preda a uno smarrimento delirante aveva bruciato il *proprio* figlioletto.

Il primo triangolo brilla di luce propria. Coincide in termini addirittura cubitali col modello di base dell'opera romantica italiana come lapidariamente lo descrisse un critico musicale fiorentino nel 1852, lamentando i «meschini argomenti» dei nostri melodrammi, «ove il tenore ama un soprano, di cui il basso è geloso»<sup>25</sup>. Lo sfondo storico-politico che García Gutiérrez ha dato a questo triangolo – la lotta che decise la successione di Martino il Vecchio re d'Aragona, morto nel 1410 senza discendenti, e condusse all'insediamento sul trono d'Aragona di Ferdinando di Trastámara, suo nipote per parte femminile, a Saragozza intorno al 1412; immagine a sua volta della guerra civile spagnola che dal 1833 oppose il pretendente Don Carlos, cadetto del defunto Ferdinando VII, all'erede diretta Isabella II di Borbone – sbiadisce fin quasi a sparire del tutto in Verdi e Cammarano, e lascia solo qualche sporadico riflesso sul linguaggio musicale della partitura (p.es. nel coro dei Soldati che apre il terz'atto, n. 9).

Ma è evidente che a suscitare l'interesse di Verdi non fu soltanto questo triangolo erotico bensì la sua combinazione con l'altro, quello dell'ignota fratellanza dei due giovani rivali. Più precisamente: ciò che deve aver attratto Verdi è la relazione dialettica tra i due triangoli soprano-tenore-baritono. Una struttura come quella del *Trovador/Trovatore*, che comporta *due* ruoli di primadonna equivalenti, esalta parossisticamente la tensione del costruito drammatico. Se volessimo esaminare il dramma sul metro delle unità pseudo-aristoteliche – operazione che in un soggetto romantico può tutt'al più valere come sfida euristica –, apparirebbe chiaro che una struttura siffatta rinsalda la costituzionale duplicità dell'azione in una paradossale, rapinosa unità.

I due triangoli *non* sono però equivalenti. Il primo è palese, flagrante; l'altro è umbratile, tenebroso. Soltanto Azucena conosce la consanguineità

<sup>24</sup> Lo schema è ovvio e lampante. Me l'ero tracciato per conto mio, salvo poi ritrovarlo pressoché identico nella prefazione di Carlos Ruiz Silva alla sua edizione del *Trovador* di García Gutiérrez, Cátedra, Madrid 1985, rist. 2000, p. 70.

<sup>25</sup> Il passo è riportato in un importante saggio di Fabrizio Della Seta sulla recezione di Meyerbeer in Italia (cfr. F. Della Seta, «... non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale* cit., pp. 171-190: 189).

di Manrique e Luna. Non solo. Il triangolo erotico è un caso da manuale di «presente assoluto»: verte sul possesso, qui e ora, di una dama bella e fiera, e sulla strenua energia che costei pone nel respingere un pretendente impetuoso ch'ella disprezza (il baritono) e nel votarsi a un romantico bandito cui ella anela (il tenore). Il triangolo parentale va invece a rovistare in un cupo passato, in eventi raccapriccianti – la condanna al rogo di una zingara sospettata di stregoneria – che hanno lasciato una scia di dolore irredimibile; un passato che non passa, che grava opprimente e minaccioso sul presente. Nel primo triangolo fiammeggia la foga dell'amore e dei duelli; nel secondo, balenano i bagliori infausti d'un cumulo di braci inestinte, sotto di cui cova un astio sordo e inesorabile.

I due triangoli s'intrecciano catastroficamente. Manrique/Manrico e Luna, come Leonor/Leonora, sono posseduti anima e corpo dall'impulso dell'amore. Ma nell'istante in cui il Conte (nel quart'atto del dramma, nel terzo dell'opera) intuisce che da dietro il triangolo erotico occhieggia il triangolo parentale, che cioè la zingara catturata col sospetto d'aver rapito tanto tempo fa il fanciullino è la madre di Manrique/Manrico, egli si lascia traviare da un proposito di vendetta immaginato come distruzione totale: con un sol colpo, arrogandosi un potere giudiziario che non ha, si vendicherà di Manrique/Manrico come rivale in amore (e in politica) e di Azucena come delinquente, e con tanta maggior ferocia in quanto dà per disperatamente perduta Leonor/Leonora. Sarà l'esecuzione di questo criminoso proposito di rivalsa a far scattare infine la molla dell'oggettiva vendetta di Azucena: senza ch'ella muova un dito, anzi *contro* la di lei volontà, Luna uccide senza saperlo il figlio del vecchio Conte, il fratello disperso da tempo immemorabile, e in tal modo, di riflesso, 'vendica' l'orrenda morte patita dalla madre di Azucena ingiustamente condannata al rogo dallo stesso vecchio Conte.

Il tema di fondo, arcioromantico, è lampante. Il tema del *Trovador/Trovatore* è per l'appunto l'abominio della vendetta: che conduce alla rovina, distrugge la vita, devasta ciò che l'umanità possiede di più prezioso, l'amore, la sola passione che sia dotata di un'energia contraria altrettanto vigorosa, ma benefica<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> Lo riconobbe lucidamente il critico Mariano José de Larra (1809-1837), tre giorni dopo la 'prima' del *Trovador*, nella recensione apparsa il 4 e 5 marzo 1836 sul periodico *El Español*: «Sin embargo, no es la pasión dominante el amor; otra pasión, si menos tierna no menos terrible y poderosa, oscurece aquélla: la venganza. [...] en *El Trovador* [esas dos pasiones] constituyen verdaderamente dos acciones principales, que en todas las partes del drama se revelan a nuestra vista rivalizando una con otra. Así es que hay dos exposiciones: una, enterándonos del lance concerniente a la gitana, que constituye ella por sí sola una acción dramática; y otra, poniéndonos al corriente del amor de Manrique, contrarrestado por el del conde, que constituye otra. Y dos desenlaces: uno, que termina con la muerte de Leonor la parte en que domina el

I crimini che ci si è illusi di vendicare traggono con sé una scia crescente di altri crimini, che ricadono sui vendicatori come sulle loro vittime. S'intuisce l'entusiasmo di Verdi per il soggetto spagnolo. Dopo l'*Ernani* e il *Rigoletto* (tratti da Victor Hugo), *El trovador* gli offriva un inaudito potenziamento di questo tema così centrale nel suo teatro, e lo offriva mettendo in gioco due figure femminili in cui l'amore assume una statura colossale, totalizzante, cosmica: l'amor di donna in Leonora, l'amor di madre in Azucena. Per lo stesso uomo, eroe ignaro e impavido<sup>27</sup>. Anzi, il *menu* della vendetta viene da Verdi e Cammarano addirittura arricchito rispetto a García Gutiérrez<sup>28</sup>.

Il triangolo tenebroso si fonda beninteso su eventi di un passato assai remoto: ma non per questo si sottrae alla legge melodrammatica del «presente assoluto». Per quanto l'ascoltatore fatichi a tener dietro al racconto di Ferrando al prim'atto, a quello di Azucena al secondo, e all'interrogatorio della zingara al terz'atto, sotto il profilo del sentimento tutti e tre gli episodi appartengono paurosamente al presente, in quanto espressioni immediate vuoi della superstizione (i servi, angosciati dal racconto di Ferrando, sussultano terrorizzati al rintocco della mezzanotte), vuoi della mania di persecuzione (l'implacato incitamento alla vendetta della madre morta perseguita Azucena

---

amor; otro, che da fin con la muerte de Manrique a la venganza de la gitana. Estas dos acciones dramáticas, no menos interesante, no menos terrible una que otra, se hallan, a pesar de la duplicidad, tan perfectamente enclavijadas, tan dependientes entre sí, que fuera difícil separarlas sin recíproco perjuicio». Cito da M.J. de Larra, *Artículos de crítica literaria y artística*, a cura di J.R. Lomba y Pedraja, Espasa-Calpe, Madrid 1923, rist. 1975, pp. 190-209: 199, che ha il pregio di riportare anche i passi dell'articolo di giornale espunti dall'edizione letteraria (completata dopo il suicidio dell'autore), *Colección de artículos dramáticos, literarios, políticos y de costumbres*, Repullés, Madrid 1835-1837.

<sup>27</sup> Va detto che a questo riconoscimento Verdi giunse soltanto cammin facendo. Nell'accennare per la prima volta l'argomento del *Trovador* a Cammarano (1° gennaio 1851; p. 180) scrisse: «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». La realtà dell'opera compiuta dimostra che a conti fatti il ruolo di Leonora come prima primissima donna fu da Verdi pienamente riconosciuto.

<sup>28</sup> Cammarano a Verdi il 26 aprile 1851 (p. 196 s.): «Voi dite che Azucena è il contrasto dell'amor filiale e dell'amor materno, dell'affetto per Manrico e della feroce sete di vendetta: e pure ho lette e rilette le sue scene, né trovo sillaba che a ciò [scil. alla brama di vendetta] si riferisca. [...] ella [scil. l'Azucena del *Trovador*] non pensa più alla vendetta. [...] Invece la mia Azucena nudre ancora lo spirito della vendetta [...] per straziare il cuore del figliuolo di chi le avea fatto morire la madre. [...] La mia Azucena (come ho notato sopra) ha il ticchio della vendetta, e non potendo meglio, vuol godere del martirio di De Luna, rammentadogli l'orrenda morte del fratello» (p. 196 s.). E a cose fatte, il 1° gennaio 1853, a proposito dei tagli da lui medesimo inflitti alla verseggiatura dell'ultima scena, Verdi scrive a De Sanctis (p. 401): «la più gran parte del dramma [...] si racchiude [...] in una parola... vendetta!».

come un'ossessione inestinguibile), vuoi dell'inquisizione prepotente e violenta. Nel finale ultimo il compimento della vendetta – la vendetta soggettiva di Luna ai danni di Manrique/Manrico e di Azucena, quella oggettiva di Azucena, o per meglio dire della madre morta, ai danni di Luna – altro non è che un terrificante *replay* del passato.

Peraltro il meccanismo della 'presentificazione' (*Vergegenwärtigung*) è saldamente radicato nel procedimento retorico dell'ipotiposi, ossia della rappresentazione al vivo dell'oggetto evocato, come se lo spettatore l'avesse davanti agli occhi. L'espedito più rudimentale ed efficace dell'ipotiposi, in poesia, sta nel passaggio repentino dal tempo verbale passato al tempo verbale presente<sup>29</sup>, proprio come accade nel racconto di Ferrando («ed ecco, in meno che il labbro il dice, ...»; n. 1), nel racconto di Manrico («... ei già tocco il suolo *avea*: [...] quando *arresta* un moto arcano...»; n. 6), e con maiuscola evidenza nel racconto di Azucena (n. 5): «Condotta ell'*era* in ceppi [...] Quand'*ecco* agli egri spirti come in un sogno *apparve*, [...] il noto grido *ascolto*: | Mi vendica! La mano convulsa *tendo, stringo* | la vittima... [...] e innanzi a me *vegg'io* | dell'empio Conte il figlio... [...] Mio figlio *avea* bruciato!»; dove lo spasmo dell'ipotiposi si accascia tanto più sconsolatamente nella prostrazione del tempo preterito. A questo procedimento corrisponde in partitura, esattamente, lo sconquasso nel metro e nel melos e nella forma, passando dall'*Andante mosso* in  $\frac{6}{8}$  e dall'*Allegretto* in  $\frac{3}{8}$  della reminiscenza di «Stride la vampa» (il «valzer triste» di Hanslick) allo scatafascio dell'*Allegro agitato* in  $\frac{6}{8}$ .

## 2. Dal dramma di parola al melodramma

Dato per scontato che nel ridurre il dramma spagnolo al formato di un melodramma italiano Verdi e Cammarano ne abbiano dovuto sfrondare più d'un ramo, hanno però mantenuto intatta la struttura di base, i due triangoli. Le hanno conferito musicale realizzazione. La legge di base del teatro d'opera – esattamente all'opposto del motto di Figaro nel *Barbier de Séville*, «ce

<sup>29</sup> Esempi da manuale dell'ipotiposi nella poesia drammatica moderna sono il racconto del sacco di Troia nell'*Andromaque* (III, VIII) e, spinto a un grado supremo di virtuosismo, il *récit* di Thérémène nella *Phèdre* di Racine (V, VI). La figura retorica piaceva ai librettisti romantici: ipotiposi famosissime sono nel sogno di Pollione (*Norma*, I, II: «Meco all'altar di Venere | *era* Adalgisa in Roma | [...] | Quando fra noi terribile | *viene* a locarsi un'ombra...») e nel racconto alla fontana di Lucia (*Lucia di Lammermoor*, parte I, IV: «*Regnava* nel silenzio | alta la notte e bruna... | [...] | Ed *ecco* su quel margine | l'ombra *mostrarsi* a me...»), regolarmente attuate col passaggio repentino dal maggiore al minore o viceversa.

qui ne vaut pas la peine d'être dit on le chante» – è infatti che ciò che importa dev'essere cantato. Se osserviamo la distribuzione dei quattordici 'numeri' della partitura del *Trovatore* sui quattro personaggi principali, e dunque sui due triangoli, vediamo che per tutte le relazioni interpersonali è previsto almeno un 'numero' *ad hoc* (cfr. congiuntamente l'ossatura dei pezzi, qui a p. 125, e lo schema della costellazione arricchito, a p. 124). Con una eccezione, che conferma la regola: Leonora e Azucena onninamente si ignorano nel dramma spagnolo e onninamente si ignorano nell'opera; in un solo 'numero' compaiono entrambe in scena, il finale quarto (quinto nel dramma), ma – moribonda l'una per il veleno, l'altra per lo sfinimento – si ignorano.

Verdi e Cammarano hanno dovuto comprimere o spuntare parecchie cose nel dramma di García Gutiérrez (cfr. la sinossi del dramma e del libretto alle pp. 148-151). Si tratta in parte di ovvi adattamenti alle dimensioni di un libretto d'opera, ottocento versi circa; in García Gutiérrez, che nella prima redazione del dramma (quella nota a Verdi) mescola la prosa ai versi, sono più del doppio<sup>30</sup>. Il narratore Ferrando – la 'memoria storica' in casa degli Artal – cumula tre figure di servitori, Guzmán, Jimeno e Ferrando, che nell'originale si spartiscono le tre distinte narrazioni, quella del rogo della vecchia zingara, quella delle scorribande notturne della sua anima, e quella del tormentato corteggiamento di Leonor da parte del giovane Luna. Cade Don Lope de Urrea, il confidente di Don Nuño, una mera 'spalla', accessorio sempre necessario in un dramma di parola, spesso superfluo in un melodramma. Cade il personaggio, essenzialmente ridicolo, del fratello di Leonor, Don Guillén de Sesé, che nel dramma impersona l'orgoglio nobile della famiglia – alla stregua del ben più temibile Enrico Ashton, il fratello di Lucia di Lammermoor – in opposizione alla sfrenata passione della sorella per l'ignoto bandito.

Altri tagli, altre attenuazioni si devono alla necessità di prevenire i divieti della censura: mai e poi mai, nell'Italia di metà Ottocento, e perdipiù a Roma, sarebbe stata consentita la messinscena di un dramma in cui una giovane, credendosi vedova dell'uomo amato, decide di prendere i voti per sottrarsi a un matrimonio aborrito ma getta il saio alle ortiche appena l'amante ricompare, e si lascia da lui rapire: in García Gutiérrez è la materia centrale della seconda e della terza *jornada*. Perciò, con scaltra autocensura preventiva, Verdi e Cammarano hanno cumulato le due scene del convento di clausura – la comparsa del trovatore in parlatorio; l'assalto di Luna al convento, sventato dalle

<sup>30</sup> Come s'è già detto (cfr. nota 23), García Gutiérrez nel 1851 pubblicò una versione del *Trovador* integralmente versificata, che conta 2273 versi; ma evidentemente dovette considerare la prima versione, mista di prosa e versi alla maniera di Shakespeare, come versione preminente, se la adottò per le sue *Obras escogidas* del 1866.

milizie di Manrique – in un unico Finale II (n. 8), dove la giovine, un attimo *prima* di pronunciare i voti, sul sagrato di un non meglio precisato «antico edificio»<sup>31</sup>, viene sottratta dal trovatore («dal ciel disceso») alle sgrinfie del nobile che la voleva rapire<sup>32</sup>. Talché, paradossalmente, dall'attenuazione deriva un potenziamento dell'impatto spettacolare<sup>33</sup>.

Alcuni tagli furono determinati dalla diversa economia che governa i due sistemi estetici, dramma di parola e melodramma. È questo il caso in particolare della seconda sequenza di scene nell'atto IV del *Trovador*, corrispondente al secondo quadro della parte III nell'opera. Nella scena IV, v García Gutiérrez ha disposto un angosciato monologo di Leonor: barricata con Manrique nella rocca di Castellar sotto assedio, tormentata dalle colpe di cui s'è gravata fuggendo dal chiostro con l'amante e vivendo con lui in contumacia, atterrisce all'idea della maledizione divina che li travolgerà: «¿Esposa yo de Dios? No puedo serlo; | jamás, nunca lo fui... [...] | Ya con eternos vínculos el crimen | a su suerte [*scil.* di Manrique] me unió... nudo funesto, | nudo de maldición que allá en su trono | enojado maldice un Dios terrible». Nella scena successiva, IV, vi, c'è poi una pagina di altissima poesia, nevralgica nel costruito sentimentale del dramma cavalleresco: il sogno di Manrique. Il trovatore si risveglia da un incubo angoscioso, «un sueño, una ilusión, pero horrorosa», «una imagen atroz» che come spettro lo perseguita dal di del racconto di Azucena. Sognava di starsene sulle sponde della laguna ai piedi della rocca, cantando sul liuto a Leonor, quando un lampo sinistro venne a colpire la fronte della donna amata: uno spettro «como ilusión fantástica vagaba | con paso misterioso | y un quejido lanzando

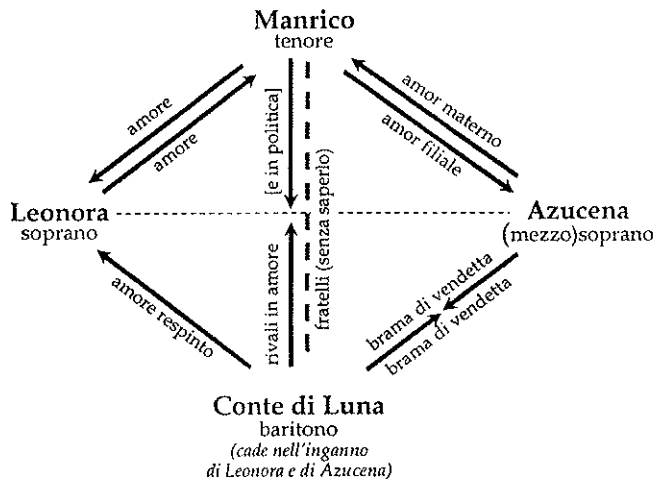
<sup>31</sup> Così la didascalia per la 'prima' al Teatro Apollo di Roma, gennaio 1853. Altra variante eufemistica: «Atrio interno di un luogo di ritiro» (Milano, Scala, autunno 1853; Napoli, 1857). Poi sempre più spesso, dai libretti Ricordi per Padova e Bergamo 1853 in avanti: «Chiostro d'un cenobio». Le correzioni pretese dalla censura romana sono compendiate nel *Carteggio* cit., alle pp. 409-413 (a p. 410: «Vestibulo interno di un Cenobio» diventa «Vestibulo interno di un antico edificio»).

<sup>32</sup> Cfr. le lettere di Verdi del 4 aprile 1851 (p. 188: «La scena della Monacazione bisogna lasciarla [...] ed anzi bisogna cavarne tutto il partito, tutti gli effetti possibili. Se non volete che la Monaca fugga volontariamente, fate che il Trovatore (con molti seguaci) la rapisca svenuta»); di Cammarano del 26 del mese (p. 195 s.: «Soppressa per fatto di Censura la scena della fuga dal Monistero (lo che ha recato vantaggio, parmi, a quella del tentato ratto, specialmente sotto la veduta melodrammatica, [...])»); e di Vincenzo Jacovacci, impresario del Teatro Apollo di Roma, del 18 novembre a Cammarano (p. 230, a proposito delle cautele da adottare nei confronti dei censori romani: «Nel Vestibulo si avvanzerà Leonora per entrare nel chiostro. Senza nominar Chiesa, Convento, e voti»).

<sup>33</sup> È questa la scena prescelta dall'editore Ricordi per la vignetta sul frontespizio dello spartito oblungo pubblicato nel 1853, nn. di lastra 24842-24863 (1853; la si vede in *Carteggi* cit., tav. XVI).

**VICENDA EROTICA**

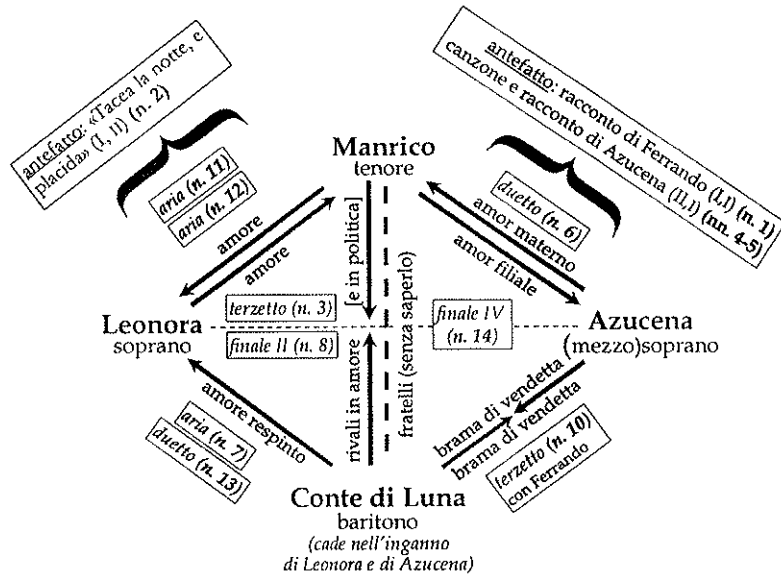
**VICENDA PARENTALE**



Costellazione dei personaggi principali del *Trovatore*.

**VICENDA EROTICA**

**VICENDA PARENTALE**



Costellazione dei personaggi col riferimento ai numeri chiusi.

*Il trovatore*, dramma in quattro parti  
di Salvatore Cammarano e Giuseppe Verdi (Roma 1853)

*Atrio nel palazzo dell'Aljaferia [a Saragozza]*

I,1 n. 1 **Introduzione** [FERRANDO, Coro di servi]

*Giardini del palazzo ... marmorea scalinata, ... La notte è inoltrata; dense nubi ... luna.*

I,2 n. 2 **Cavatina** [LEONORA]

I,3-5 n. 3 **Scena, Romanza e Terzetto** [LEONORA, MANRICO, LUNA]

*Un diruto abituro sulle falde di un monte ... Nel fondo ... arde un gran fuoco. I primi albori.*

II,1 n. 4 **Coro di Zingari e Canzone** [AZUCENA]

n. 5 **Racconto** [AZUCENA]

II,2 n. 6 **Scena e Duetto** [AZUCENA, MANRICO]

*Chiostro d'un cenobio ... È notte.*

II,3 n. 7 **Scena ed Aria** [LUNA]

II,4-5 n. 8 **Finale II** [LEONORA, MANRICO, LUNA, FERRANDO, ...]

*Accampamento ... Da lungi torreggia Castellor.*

III,1 n. 9 **Coro** [Soldati]

III,2-4 n. 10 **Scena e Terzetto** [AZUCENA, LUNA, FERRANDO]

*Sala adiacente alla cappella in Castellor.*

III,5-6 n. 11 **Aria** [MANRICO]

*Un'ala del palazzo dell'Aljaferia. All'angolo una torre ... Notte oscurissima.*

IV,1 n. 12 **Scena ed Aria** [col «Miserere»] [LEONORA, con MANRICO]

IV,2 n. 13 **Scena e Duetto** [LEONORA, LUNA]

*Orrido carcere ... smorto fanale ...*

IV,3-4 n. 14 **Finale ultimo** [AZUCENA, MANRICO, poi LEONORA, LUNA]

L'ossatura del *Trovatore*: i quattordici numeri chiusi della partitura.



lastimoso | que el nocturno silencio interrumpía; | [...] y envuelta en humo la feroz fantasma | huyó, los brazos hacia mí tendiendo: | “¡Véngame!” dijo, y se lanzó a las nubes: | “¡Véngame!” por los aires repitiendo». Ed ecco che, vòltosi verso la donna amata, «sólo hallé a mi lado | un esqueleto, y al tocarlo osado | en polvo se deshizo, que violento | llevóse al punto retronando el viento». L'ossessione di Azucena ha contagiato il figlio adottivo.

Verdi non volle un monologo di Leonora nella parte III: dopo vari tentennamenti aveva dato ascolto a Cammarano e attribuito alla primadonna la regolamentare Cavatina di sortita al prim'atto (n. 2); il che non fu soltanto un ossequio alle «convenienze teatrali», bensì una necessità lapalissiana di drammaturgia musicale, essendo Leonora il fulcro del triangolo erotico, che in quel punto – un attimo prima del duello tra i due maschi in amore – importava infiammare<sup>34</sup>. Verdi pretendeva d'altro canto l'aria di Leonora nella quarta parte, insieme con la scena del «Miserere» (n. 12), là dove García Gutiérrez (V, II) aveva comunque piazzato un monologo della protagonista, il terzo, dopo il monologo nel convento (II, VI) e quello appunto nella rocca di Castellar (IV, V)<sup>35</sup>. Dall'orrido sogno del trovatore, nell'ossatura del melodramma che Verdi propose a Cammarano il 9 aprile 1851, sarebbe invece dovuta derivare la grand'aria del tenore, seguita poi dal regolamentare duetto d'amore col soprano, inframmezzato dall'arrivo di Ruiz con la notizia della cattura della gitana e infine la corsa del trovatore al salvataggio della madre<sup>36</sup>. Ma infine i due autori decisero che quest'altro 'racconto' – un racconto di secondo grado, oltretutto – sarebbe stato di troppo in un'opera già onusta di narrazioni, tutte peraltro incentrate sul rogo infausto; e decisero altresì di sacrificare il duetto, surrogandolo nell'aria di Manrico n. 11, che nel suo Tempo di mezzo assorbe «l'onda dei suoni mistici» dell'imminente (e mancato) matrimonio, salvo poi disbrigare in poche parole *à côté* (nel 'ponte'

<sup>34</sup> La curiosa riluttanza di Verdi a concedere la Cavatina iniziale a Leonora, regolarmente prevista da Cammarano nel suo «programma» dei primi d'aprile 1851 (p. 184), è documentata nelle lettere del 4 e 9 aprile (pp. 188 e 190), e coincide col già citato pregiudizio – non saprei come definirlo altrimenti – che fin dall'inizio lo aveva indotto a concepire Leonora come una «comprimaria» rispetto al «carattere singolare» della gitana (cfr. nota 27): salvo poi ricredersene nei fatti.

<sup>35</sup> Lettera del 9 aprile 1851, p. 190 s.: «Desidererei che lasciaste la grand'Aria!! Se temete di dare troppa parte ad Eleonora lasciate la Cavatina» (il n. 2); e nel suo «programma»: «10. Grand'Aria – Leonora, intercalata col canto dei moribondi e Canzone del Trovatore» (n. 12).

<sup>36</sup> «8. Rec. Leonora. Rec. e racconto del sogno di Manrique seguito da | 9. Duetto fra Lui e Leonora. Scopre alla fidanzata che è figlio d'una Zingara. Ruiz annunzia che sua madre è prigioniera fugge salvarla... et...» (p. 191).

della cabaletta della «pira») la rivelazione della discendenza da una gitana<sup>37</sup>.

In qualche altro caso – e qui il discorso sulle tecniche drammatiche si fa più interessante – Verdi o Cammarano hanno ritoccato la sequenza e la presentazione degli eventi in vista dell'efficacia drammaturgico-musicale. L'equivoco dell'incontro notturno – Leonora sente il canto di Manrico e si precipita in giardino per abbracciarlo ma nella tenebra scambia il Conte per l'amante – appartiene in García Gutiérrez all'antefatto immediato dell'azione, viene riferito da uno dei tre servitori nell'esposizione come incidente occorso la notte prima (I, I), e viene poi fatto oggetto di narrazione in due scene consecutive di Leonor, dapprima con la confidente, Jimena, alla quale esprime il proprio trambusto per il quiproquò (I, III), indi con Manrique, che in un ampio diverbio gliene chiede conto e ragione (I, IV). Leonor gli ribadisce la propria devozione, al che egli sbotta nella solenne dichiarazione: «Me amas, ¿es verdad?, lo creo, | porque creerte deseo | para amarte y existir». (L'amore, la volontà e la necessità dell'amore, sono per l'eroe romantico inesorabile destino.) Indi Leonor, al sopraggiungere di Nuño, si allontana: e i due giovani rivali si affrontano a tu per tu, in assenza della donna; talché manca, in García Gutiérrez, l'effetto formidabile dell'unisono – sentimentale non meno che canoro – di Manrico con Leonora. La decisione di Verdi di spostare queste scene chiave dagli appartamenti di Leonor per collocarli sotto il faro della «luna che mostrasi dai nugoli» nel giardino del palazzo – ossia dal dibattito su un turbamento recente alla flagranza di un evento in atto – ha fornito la miccia per l'esplosivo terzetto (n. 3), che nel Finale primo dà folgorante corpo sonoro al triangolo amoroso.

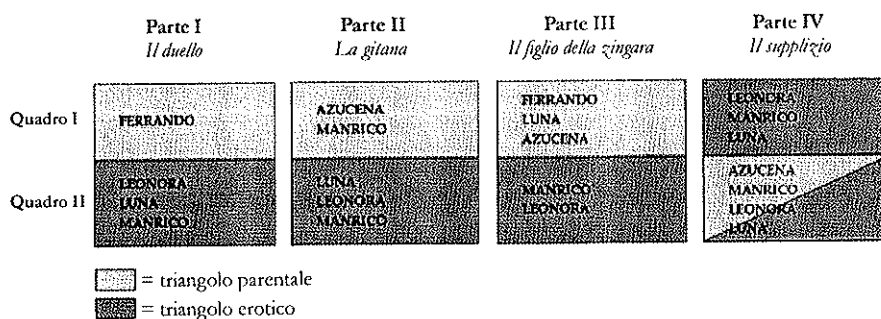
Del pari, all'ultim'atto Verdi e Cammarano riducono le tre mutazioni sceniche – davanti alla prigione; poi nel palazzo del Conte; infine dentro il carcere – a due soltanto: il convulso diverbio del Conte con Leonor, che nell'opera diventa un infuocato duetto (n. 13), viene dibattuto sotto «un'ala del palazzo dell'Aljafería», ossia sulla pubblica via, in dispregio di ogni verosimiglianza scenica, ma con tanto più bruciante impellenza. Nella stessa sequenza di scene i due autori intervengono anche su un punto minuscolo ma cruciale, quello che concerne l'assunzione del veleno procurato da Ruiz a Leonor. Nessuno in teatro noterebbe la minuscola fiala, se in un macabro dialoghetto il servitore non riferisse per filo e per segno alla dama quanto cara

<sup>37</sup> Cammarano a Verdi il 26 aprile 1851 (p. 196): «Ho tolto il racconto del sogno di Manrique perché superfluo, e perché abbiám già i racconti di Ferrando e di Azucena». Nel suo «programma» del 9 aprile Verdi aveva mantenuto il sogno di Manrico (cfr. la nota precedente). E infatti, sempre nella lettera del 26 aprile (*ibid.*), Cammarano era disposto a transigere sul sogno: «Che Manrique narri il sogno; lo narri pure: può venirvi un buon brano di musica, e quando piacerà, nessuno dirà ch'è soverchio».

gliel'abbia venduta l'esoso mercante ebreo (V, 1); caduto il dialoghetto, nell'opera nessuno noterebbe la presenza del veleno, racchiuso com'è nel castone dell'anello di Leonora – pretende davvero troppo dalla sagacia dello spettatore l'evasiva didascalia di Cammarano: «I suoi occhi [*scil.* di Leonora] figgonsi ad una gemma che le fregia la mano destra»<sup>38</sup> –, non fosse che la torva figura cromatica dei bassi su una cadenza plagale minore nel *tremolo* degli altri archi focalizza l'attenzione dell'ascoltatore su quello sguardo intento (nel recitativo che precede il n. 12). Ora, nel dramma spagnolo, dove la presenza della fiala è resa ben manifesta dal summenzionato dialoghetto, Leonor sorbisce il veleno al termine della scena V, II, cioè *subito dopo* il canto d'addio alla vita del trovatore, intersecato dal rintocco funereo della campana e dalla nenia del frate della buona morte («Hagan bien por hacer bien | por el alma de este hombre»), e *subito prima* che ella penetri nel palazzo per incontrare Luna: talché il breve monologo dell'addio al trovatore, e la decisione di offrirsi al despota in un (simulato) turpe mercato ch'è al tempo stesso suprema salvaguardia, appaiono come una pianificata determinazione preventiva, còpiti quel che còpiti. Non così nell'opera: mettendo al massimo frutto le leggi non scritte della morfologia operistica, Verdi e Cammarano dilazionano l'assunzione del tossico fin *dopo* il patteggiamento col Conte e *dopo* lo spergiuro di Leonora, e la collocano *dentro* il Tempo di mezzo del duetto (n. 13), ossia nel preciso segmento della «solita forma» istituzionalmente destinato ad accogliere la necessaria peripezia – interiore o esteriore, poco importa – che dall'Adagio conduce alla Cabaletta<sup>39</sup>. Leonora (come dice la didascalia) «sugge il veleno chiuso nell'anello» là dove culmina la tensione sonora accumulata nel duetto, su quella splendente nona di dominante di Fa maggiore che dal colmo del Re<sub>3</sub> tenuto per più di due battute a piena orchestra precipita a zigzag fino ad accasciarsi su un tetro, terreo Re<sub>3</sub>,

<sup>38</sup> D'altra parte questa evasività era obbligata: la censura non avrebbe ammesso la rappresentazione esplicita e inequivocabile di un suicidio in scena; cfr. la citata lettera dell'impresario Jacovacci a Cammarano, del 18 novembre 1851 (p. 230): «Leonora non dovrà fare vedere al Pubblico di prendere il veleno, perché non si permettono i suicidj».

<sup>39</sup> Per Cammarano (26 aprile 1851, in risposta alle obiezioni di Verdi del 9) è essenzialmente una questione di verosimiglianza: «Sembra più verisimile avvelenarsi allorché ha guadagnato De Luna, e per non cadere in poter suo dopo la fuga [da lei programmata] di Manrique» (p. 196). La locuzione «solita forma» è desunta da un passo dello *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* di Abramo Basevi (Tofani, Firenze 1859, p. 191) che allude al duetto Rigoletto/Sparafucile: il quale, osserva il critico, si allontana «dalla solita forma de' duetti, cioè quella che vuole un tempo d'attacco, l'adagio, il tempo di mezzo, e la Cabaletta». Il sintagma, che nello *Studio* di Basevi è buttato lì con gergale disinvoltura, è divenuto da una trentina d'anni la chiave d'accesso primaria alla morfologia musicale del melodramma italiano del primo Ottocento, grazie all'acuta esegesi che ne ha fatto Harold Powers in un articolo fondativo: «La solita forma» and «The Uses of Convention», in «Acta Musicologica», LIX, 1987, pp. 65-90.



Distribuzione della materia drammatica nelle parti e nei quadri del *Trovatore*.

tenuto anch'esso per due battute: e li scandisce – sottovoce, ma da tutti udibile – la 'parola scenica' «(M'avrai, ma fredda, esanime | spoglia)»<sup>40</sup> che, col «Costui vivrà!» di Luna, catapulta i due contendenti nella tripudiante cabaletta; talché la finale determinazione suicida di Leonora ci appare corroborata e magnificata non soltanto dalla tumultuosa esaltazione che il «Miserere» ha scatenato nel suo animo – e nell'animo degli spettatori, Mazzini compreso – ma anche dallo strenuo 'corpo a corpo', vocale ed istrionico, che l'ha opposta al Conte nel più frenetico e ansiogeno Adagio di tutta la storia del duetto melodrammatico<sup>41</sup>.

Più in generale, Verdi e Cammarano hanno distribuito la storia truculenta del *Trovatore* in modo da facilitarne al massimo la comprensione teatrale. Ciascuna delle quattro «parti» dell'opera – in García Gutiérrez sono cinque *jornadas* – è divisa in due metà, per un totale di otto quadri (cfr. lo schema sopra). Nelle prime tre parti, il primo quadro appartiene al triangolo parentale, dunque al mondo cinereo di Azucena, il secondo quadro al triangolo erotico, dunque al mondo *flamboyant* di Leonora. Nell'ultim'atto, dove Leonora intraprende i

<sup>40</sup> È noto che nei carteggi verdiani il sintagma 'parola scenica', divenuto poi un talismano tuttofare nella critica verdiana, compare rarissime volte, assai tardivamente (1870), e sempre a proposito di punti molto specifici: cfr. F. Della Seta, «...non senza pazzia» cit., pp. 203-225. Beninteso il procedimento, che consiste nello 'scolpire' un passo saliente, una battuta cruciale nel dialogo, e nel conferirgli il massimo risalto aprendo all'improvviso uno squarcio nel discorso orchestrale al colmo d'una frase eccitata e in prossimità della cadenza, preesiste all'*Aida*. Ne ha di recente ripercorso la storia A. Gerhard, *Zugespitzte Situationen. Gestische Verständlichkeit und "parola scenica" in der französischen und italienischen Oper nach 1820*, in *Sänger als Schauspieler. Zur Opernpraxis des 19. Jahrhunderts in Text, Bild und Musik*, a cura di A. Schaffer, Argus, Schliengen 2014, pp. 111-123.

<sup>41</sup> Frenesia ed ansia di cui andrà riconosciuto il merito anche al librettista, che il 23 agosto 1851 aveva scritto a Verdi (p. 215): «In riguardo al Duetto accluso di Leonora e il Conte [...] le due prime strofe vorrei che fossero due *a solo*, o pure, se vi conviene intrecciarle, che il tempo fosse concitato, e non quale di un consueto adagio. Anche la cabaletta l'ho immaginata veloce; mi pare che dovrebbe adattarsi una frase sincopata, quasi a rimbalzi».

passi decisivi e fatali che dovrebbero arrecare la salvezza del trovatore e portano invece al precipizio di tutti i personaggi, la sequenza si ribalta: il primo quadro si concentra sul monologo dell'eroica giovine ai piedi del bastione e sul suo concitato duetto col Conte; mentre la conclusione nel carcere raduna per la prima e ultima volta, sul ciglio della fossa, le due donne tra cui è stata sballottata la breve vita del trovatore, senza che peraltro esse se ne rendano conto: il sinistro effetto di ironia drammatica ricalca direttamente l'originale spagnolo. Qui infine riuniti, i due triangoli collassano, si annullano nella morte.

Questa distribuzione degli otto quadri in Cammarano-Verdi assicura la coerenza temporale dell'azione. Se tra una parte e l'altra ci sono ampi stacchi temporali, al loro interno i quadri sono concatenati in stringente contiguità. Squilla la mezzanotte al termine del racconto di Ferrando nell'«atrio del palazzo dell'Aljaferia» (n. 1); e subito lo sguardo passa dentro i giardini del palazzo, davanti agli appartamenti di Leonora: lì, sotto una coltre di «dense nubi», Leonora si scontra coi due pretendenti, proprio mentre la luna squarcia le tenebre e illumina il rovinoso equivoco che innesca il duello tra i due giovani e accende l'odio irriducibile del conte contro il trovatore (nn. 2-3). Passano mesi<sup>42</sup>. Nel primo quadro della parte seconda Manrico, convalescente dalle ferite subite in un agguato delle schiere del Conte, giace ai piedi di Azucena, che gli narra la triste storia dell'ava (n. 5); ma il trovatore, avvertito da un messo (n. 6), pianta in asso la madre e corre ad impedire che Leonora prenda i voti (n. 8): e in tal modo sventa il rapimento tramato dal Conte (n. 7)<sup>43</sup>. Passano settimane. Il primo quadro della parte terza, in cui Azucena viene fermata e interrogata (n. 10), è collocato in un «accampamento» ai piedi delle montagne, in vista della fortezza di Castellor (Castellar in García Gutiérrez) dove sono asserragliati i due amanti fuggiaschi<sup>44</sup>; in un'ora suppergiù un messo a cavallo può dunque avvisare Manrico della cattura della madre: al che il trovatore abbandona la sposa e si precipita in soccorso della genitrice (n. 11).

<sup>42</sup> In García tra la prima e la seconda *jornada* trascorre un anno intero: nell'atto II, i Don Nuño allude alla ferita patita nel duello con Manrique: «Un año hará | que la recibí, por Cristo».

<sup>43</sup> Il primo quadro della parte II si svolge ai «primi albori» (didascalia iniziale; e al v. 245: «Compagni, avanza il giorno»); il secondo di notte (didascalia della scena III). Dal «diruto abituro» di Azucena il «cenobio» delle religiose dista dunque una giornata al galoppo.

<sup>44</sup> La scena disegnata da Giuseppe e Pietro Bertoja per il primo quadro della parte III alla Fenice di Venezia nel carnevale 1854 lo dimostra assai bene: in primo piano l'«accampamento» del Conte di Luna, mentre «da lungi torreggia Castellor». Cfr. M.T. Muraro - M.I. Biggi, *L'immagine e la scena. Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice 1840-1902*, Marsilio, Venezia 1998, pp. 120 e 123.

Passano giorni. Nella parte quarta è davvero una faccenda di pochi minuti tra l'assunzione del veleno nel duetto – l'inganno di Leonora ai danni del Conte (n. 13) – e l'effetto intossicante, che si manifesta più presto del previsto: appena è penetrata nella cella, Leonora spira (n. 14).

Questa astuta distribuzione dei quadri frutta un particolare tratto di dinamismo: i tre personaggi giovani del *Trovatore* – e più d'ogni altro Manrico, il tenore, nella sua esistenza calamitata tra le due donne (nel sistema melodrammatico: due *prime* donne) – ci appaiono sospinti dalla furia dell'amore, del desiderio, dell'odio, della gelosia, del sacrificio; inseguono smaniosi la salvezza e corrono a testa bassa verso la catastrofe. A far loro da contraltare c'è il disperato, passivo anelito di liberazione della zingara: liberazione dalla condanna di un passato insopportabile, allucinante, ossessivamente ricorrente.

Il meccanismo è efficiente. Lo spettatore, che assiste costernato al concatenarsi fatale di eventi pur non pienamente perscrutabili, non fatica a cogliere in termini assai plastici la relazione sentimentale che intercorre tra i due triangoli, senza per ciò doversi preoccupare di seguire nei dettagli la *consecutio* della vicenda 'storica'. Il va e viene tra i quadri – tra le inquadrature, per dirla con un termine cinematografico – che alternativamente illuminano Azucena o Leonora fornisce un vigoroso ausilio alla scansione (e dunque alla comprensione) dell'intreccio; a patto beninteso che scenografo e regista si curino di banalità come i cambi di scena, l'illuminazione diurna o notturna, la distribuzione degli intervalli nello spettacolo: cosa sempre più rara, nell'era del teatro di regia.

Giova evocare qui un artificio che Verdi deve aver utilizzato di proposito. È stato osservato da molti critici che le scene con Azucena s'incentrano di preferenza su tonalità vuoi lugubri vuoi sinistre, correlate a Mi minore (nn. 1, 4, 10) e La minore (nn. 1, 5); mentre Leonora e i suoi spasimanti si crogiolano nelle sonorità opulente del La<sub>2</sub> maggiore e affini (nn. 2, 3, 7, 8, 11, 12, 13). La circostanza è suggestiva. Questa distribuzione dello spettro tonale è stata spesso interpretata come un espediente deliberato, inteso a caratterizzare vuoi i personaggi vuoi le passioni che li agitano<sup>45</sup>. Può darsi che sia così. Non credo tuttavia che Verdi puntasse con ciò a creare dei nessi logici di lunga gittata, a tessere – per dir così – un sistema segnaletico di tonalità apparentate in funzione analettica o prolettica che abbracciasse l'intero dramma<sup>46</sup>. Credo piuttosto

<sup>45</sup> Il riferimento obbligato è all'articolo di Pierluigi Petrobelli, *Per un'esegesi della struttura drammatica del "Trovatore"* (1972), in P. Petrobelli, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino 1998, pp. 107-120; e a P. Petrobelli, W. Drabkin, R. Parker, *Verdi's "Il Trovatore": A Symposium*, «Music Analysis», I, 1982, pp. 29-35.

<sup>46</sup> Nella diatriba sulle relazioni tonali come fattore fondante della drammaturgia verdiana, accesi negli anni '70 a proposito di *Un ballo in maschera*, sto dalla parte degli scettici radica-

che qui operi un principio topologico, che cioè l'applicazione differenziale delle tonalità punti a connotare e a contrastare in termini 'locali', immediatamente sensibili, la «tinta» sonora che prevale rispettivamente nel primo e nel secondo quadro di ciascuna parte. L'orecchio dello spettatore può ben percepire lo stacco da La minore a La $\flat$ , per dire, nell'attrito diretto tra i due quadri della parte prima; mentre è improbabile ch'egli, salvo l'orecchio assoluto, possa davvero riconoscere la stessa tonalità (p.es. La $\flat$  minore/maggiore) in brani che, come il n. 2 e il n. 12, distano suppergiù un'ora di musica l'uno dall'altro. Vi è peraltro un ostacolo inaggirabile alla tesi della caratteristica delle tonalità: l'opera termina nel dominio delle tonalità dai molti bemolli, Mi $\flat$  maggiore/minore, ossia nella sfera sonora di Leonora; laddove l'ultima parola spetta però ad Azucena, e non a Leonora, che a quell'ora è già cadavere<sup>47</sup>.

Osservo piuttosto che la pianificata scelta delle tonalità consente a Verdi, per esempio, un gioco assai spericolato e penetrante con gli acuti della parte di Azucena, ossia della seconda primadonna, quella il cui profilo vocale va necessariamente individuato *per contrasto* col profilo vocale della prima primadonna. Gli acuti, in ragione dello sforzo corporeo ch'essi esigono ed esibiscono, sono 'segnali' teatrali poderosi: anche l'ascoltatore che 'non sa la musica' li coglie e, inconsciamente e intuitivamente, li sa riconoscere. Nelle sue ultimissime parole Azucena prorompe in un disperato Si $\flat_4$  acuto («Sei vendicata, o madre!»), ch'è l'ultima dominante della partitura, la dominante che con la sua tonica Mi $\flat$  minore suggella la sgomentevole catastrofe. Lo stesso acuto, un Si $\flat_4$ , Azucena aveva urlato già un'altra volta nell'opera, cioè al colmo del raccapricciante racconto dell'infanticidio al second'atto (n. 5: «mio figlio avea bruciato! Ah...!»). Senonché in questo caso il Si $\flat_4$  corrisponde alla sesta napoletana di La minore, dunque a una lancinante sonorità 'sghemba', che introduce una martellante serie di none di dominante (Fa $_4$  sopra il Mi dei bassi: «il figlio mio!... il figlio mio avea bruciato») prima di accasciarsi fino a

---

li e del loro capofila, il compianto Joseph Kerman (cfr. «19th-Century Music», II, 1978/79, pp. 186-191).

<sup>47</sup> In virtù del doppio intreccio e del doppio scioglimento (morte di Leonora per il triangolo erotico, morte di Manrico e Azucena per il triangolo parentale), Verdi ha dovuto modificare, o per meglio dire adattare, la procedura standard che all'altezza del 1853 egli aveva ampiamente collaudato per la conclusione funesta dei suoi melodrammi: sulla cadenza dell'ultima *lyric form* (in Mi $\flat$  maggiore, accordo di Mi $\flat$  minore) spira il soprano; lì si innesta la sezione conclusiva, un'ampia cadenza in Mi $\flat$  minore di 39 battute, che sul giro di nove accordi in tutto arreca il supplizio del tenore, l'orrenda agnizione del baritono e la morte del mezzosoprano. Cfr. D. Rosen, *How Verdi's Serious Operas End*, in *Atti del XIV Congresso della Società internazionale di Musicologia. Trasmissione e ricezione delle forme di cultura musicale*, a cura di A. Pompilio e altri, EDT, Torino 1990, III, pp. 443-450.

sprofondare per quattro volte sulla nota più grave della tessitura di Azucena, il La<sub>2</sub> sotto il rigo. Non si potrebbero immaginare due cornici tonali più anti-tetiche – una sul versante dei bemolli, l'altra sul versante opposto – per dare il massimo risalto allo stesso stessissimo acuto: sono le due facce sonore d'una stessa medaglia, strette peraltro in un nesso di contenuto evidente, fisicamente concretato nella tensione della voce di mezzosoprano.

Osservo ancora di sfuggita che anche sul piano vocale lo status di primadonna assoluta compete nel *Trovatore*, senza alcun dubbio, a Leonora, in barba all'idea divulgata – e in apparenza suffragata dal proposito verdiano della prim'ora di dare al melodramma il titolo *La gitana* – che il personaggio cardine dell'opera sia Azucena<sup>48</sup>. Sebbene le esecuzioni correnti, affidate di norma a soprani lirico-drammatici, lo mettano in ombra, l'ambito vocale della Leonora della partitura non soltanto eccede di una terza minore all'insù quello di Azucena (attinge il Re<sub>5</sub> nelle fioriture dell'aria «D'amor sull'ali rosee», n. 12), ma all'estremo opposto lo supera di una seconda minore all'ingìù (La<sub>2</sub>): nella volata finale della cabaletta «Di tale amor che dirsi» (n. 2) addirittura Leonora percorre a rotta di collo tutte e diciassette le corde dal Do<sub>5</sub> al La<sub>2</sub> su «morirò»: effetto di cui perlopiù i soprani d'oggi ci derubano optando per l'*ossia*, la soluzione di ripiego che approda all'ottava sopra, La<sub>3</sub>. Questo dato di 'metrica canora' si aggiunge all'altro, ovvio, delle 'convenienze teatrali': Leonora canta in cinque quadri dell'opera, Azucena in tre; Leonora canta in sei numeri della partitura, Azucena in cinque.

La straordinarietà della costellazione dei personaggi nel *Trovatore* risiede in buona misura nella perfetta fatidica simmetria dei due triangoli in conflitto; e un tal meccanismo presuppone, va da sé, la presenza di due prime donne di egual peso. Ora, la portata di Azucena deriva, è vero, dal suo «carattere singolare» (come dice Verdi nella lettera del 1° gennaio 1851), dalla sua

<sup>48</sup> Cfr. qui la nota 27. Non mi ha mai convinto la tesi di chi vede in Azucena la protagonista assoluta dell'opera, tesi dichiarata fin dal titolo d'un saggio di Wolfgang Osthoff, "Il trovatore". *Seine dramatisch-musikalische Einheit und seine tragische Hauptgestalt: Azucena*, in *Studi verdiani*, 19, Istituto nazionale di Studi verdiani, Parma 2005, pp. 58-106; *expressis verbis* a p. 90 s.: «Selbst hier [scil. nel Finale IV] bleibt Leonora die "comprimaria". Wirklich dramatisches Profil gewinnt sie im Lauf der Oper ja erst allmählich. [...] Diese Cabaletten [scil. quelle dei nn. 2, 12 e addirittura 13!] beeinträchtigen den Eindruck der vorangehenden Cavatinen oder cavatinenartigen langsamen Abschnitte. Azucena dagegen – der "charaktere singolare" – bleibt ohne Cabaletta [...]». Che le due prime donne del *Trovatore* (come del *Trovador*) si definiscano contrastivamente l'una rispetto all'altra, è un'ovvietà: ma non la si può certo risolvere nel senso di una gradazione estetica (Azucena straordinaria vs Leonora convenzionale; Azucena emancipata dalle cabalette vs Leonora impaniata nelle cabalette), bensì per l'antitetica funzione che assegna loro la costellazione drammatica, un'antitesi che per potersi reggere comporta di necessità in ambo le donne un tasso di energia comparabile ancorché eterogenea.



collocazione sociale eccentrica, e dal fardello di dolore di cui è portatrice. Per converso, la portata di Leonora è affidata, oltre che alla sua netta preminenza nei termini delle 'convenienze teatrali', soprattutto all'intensità del suo eroismo morale<sup>49</sup>: qualità tutt'altro che secondaria, della quale giova ricercare il fondamento logico e strutturale. Il che però ci impone – e non sembri un diver-sivo – di occuparci ora per un po' dei due antagonisti maschili.

### 3. Il 'divieto dei due tenori'

Fin qui abbiamo potuto osservare quanto Verdi e Cammarano si tengano stretti, in linea di principio, al modello di García Gutiérrez; per molti tratti pressoché alla lettera. C'è tuttavia un curioso punto di discordanza oggettiva sul quale, senza averne l'aria, i due intrecci si separano nettamente: una discordanza che, per quanto ne so, finora è passata quasi inosservata – solo pochi musicologi hanno letto senza prevenzione l'originale spagnolo – e che però ha conseguenze incisive sul costruito drammatico delle due *pièces*. Questa discordanza riguarda l'anagrafe dei due maschi.

In García Gutiérrez, il figlio primogenito del vecchio Conte di Luna è Manrique, mentre nell'opera Manrico è il cadetto. In entrambi i drammi il dettaglio viene comunicato con la massima chiarezza ed evidenza allo spettatore sulla soglia dell'esposizione. In García Gutiérrez dice Ferrando che il vecchio Conte di Luna «tenía dos niños: el uno que es don Nuño, [...] y contaba entonces seis meses poco más o menos, y el *mayor* que tendría dos años, llamado don Juan» (I, 1); ed è questi a venir rapito dalla vecchia zingara. In Cammarano invece – lo ricordiamo tutti – all'inizio del racconto (n. 1)

<sup>49</sup> Per quanto concerne García Gutiérrez, lo ha messo bene in luce James Whiston nella prefazione alla citata edizione inglese del dramma spagnolo (cfr. nota 23), p. v s.: «[...] the star of the show, in the dramatist's broad conception of her character, is undoubtedly Leonor. Here is a character who throws over all the social conventions for the sake of love. [...] If "Hell hath no fury like a woman scorned", in García Gutiérrez's conception of his romantic heroine [...] Heaven and Earth are too limited to contain Leonor, his woman in love. [...] Gutiérrez drives Leonor beyond the boundaries of the traditional heroine-in-love, in a remorseless, tragic pursuit of her romantic dream. [...] she is the only one who is prepared to go to the dark extremes of self-sacrifice, and reject all conventions for the sake of love. [...] If we view Leonor's life in ruins, with sacrilege and suicide to her account, there still remains the value of her soaring, extreme passion counterposed with the failed *Realpolitik* of statecraft and military victory». Nel melodramma, certo, la forzata rinuncia alla scena nel convento (la *jornada* II di García Gutiérrez) ha mitigato un aspetto del personaggio: ma la veemenza del suo sentimento amoroso è trascinante, della stessa stoffa dell'Elvira di *Ernani* o, *mutatis mutandis*, di Violetta.

Ferrando allude alla «fida nutrice del *secondo* nato», che «dormia presso la cuna» del bimbo ammalato. Che senso avrà mai questo ritocco, a tutta prima così marginale?

Sospetto che il cambio di età abbia a che fare con una legge non scritta ma ferrea: la chiamerei il 'divieto dei due tenori'. Un melodramma italiano dell'Ottocento può avere due parti di primadonna: accanto al *Trovatore* vengono subito in mente *Aida*, o la *Maria Stuarda* di Donizetti. Un melodramma ha sempre almeno un altro ruolo di basso, oltre il baritono, e magari due (come nel *Rigoletto* e nel *Simon Boccanegra*). Ma nessun melodramma del repertorio corrente ha due tenori. C'è un'eccezione, che conferma la regola: nel Finale I della *Lucia di Lammermoor* fa la sua sortita il fidanzato ufficiale dell'eroina eponima, Sir Arturo Bucklaw, un tenore di grazia; saluta la compagnia con un'elegante apostrofe, «Per poco fra le tenebre | spari la vostra stella», sedici battute squisitamente tornite, una *lyric form* da galateo; partecipa à côté al Largo concertato scatenato dall'arrivo di Edgardo, il vero fidanzato di Lucia («Chi mi frena in tal momento»); e nella prima notte di nozze – fuori scena – viene trucidato dalla sposa assassina, preda d'un raptus paranoide. Una breve carriera. Un tenore di troppo, in tutti i sensi.

La legge non scritta dell'obbligo d'un solo tenore – non intendo qui indagare le ragioni, siano esse musicali o antropologiche – ha di riflesso un'implicazione anagrafica. I ruoli del tenore e del basso-baritono sono differenziati non soltanto quanto alla funzionalità drammatica (protagonista vs antagonista): sono anche assegnati sulla base dell'età. Il tenore, che ostenta un registro innaturalmente spinto verso l'acuto, *deve* essere più giovane del baritono: quanto cresce l'età, tanto s'aggrava il registro. Ora, nella vicenda del *Trovatore* e del Conte di Luna la differenza d'età tra i due giovani – due ragazzi poco men che imberbi – è d'una virgola appena. García Gutiérrez lo dice chiaramente: Manrique ha circa 23-24 anni, il fratello Nuño un anno e mezzo di meno<sup>50</sup>. In Cammarano sono ancor più giovani: Manrico ha 16-17 anni, Luna ne ha 18-19<sup>51</sup>. Ma in forza dei ruoli fissi spettanti al tenore e al baritono, per Verdi non c'era alternativa: per un verso il trovatore, ossia

<sup>50</sup> *El trovador*, I, I: la vicenda narrata da Jimeno «pasó por los años de 1390»; e Don Nuño «contaba entonces seis meses poco más o menos», mentre il primogenito «tendría dos años». Siccome l'azione del dramma, dalla seconda alla quinta *jornada*, si colloca all'epoca dell'assassinio dell'arcivescovo di Saragozza (Don Guillén lo riferisce a Don Nuño ad apertura dell'atto II), avvenuto nel 1411, il conto è presto fatto.

<sup>51</sup> *Il trovatore*, III, IV: «Rammenteresti | un fanciul, prole di conti, | involato al suo castello, | *son tre lustri*, e tratto quivi?». Il fanciullo rapito – il secondogenito – ha dunque poco più di 15 anni, e il fratello maggiore ne avrà un paio in più.

l'amante ricambiato ma soccombente, non poteva che essere il tenore, e il suo antagonista, che prevale ma perde la donna della vita, non poteva che essere il baritono. Pari pari il tenore, in quanto tenore, non poteva non essere più giovane dell'oppositore baritono: dunque Luna *doveva* essere il fratello maggiore, e Manrico il minore.

Un dato irrilevante, si direbbe. Ma non è così. Manipolando l'anagrafe dei due rampolli, Verdi e Cammarano vanno a scompaginare un fattore nevralgico in García Gutiérrez. La ferrea logica interna che governa il dramma spagnolo – la spietata macchina d'un destino imperscrutato e però inesorabile – riposa alla fin fine sul fatto che la nobile Leonor, *senza saperlo*, con istinto infallibile s'innamora del *vero* conte, Manrique, il quale porterebbe il titolo comitale se il mondo sapesse ch'egli, il primogenito, è vivo: ma il mondo non lo sa; e altrettanto infallibilmente Leonor detesta il *falso* conte, il quale a sua volta – senza saperlo, senza volerlo – oggettivamente usurpa un titolo che spetterebbe al fratello, se non fosse morto. Per feroce ironia drammatica, Nuño può infine diventare il legittimo detentore del titolo comitale soltanto sopprimendo il fratello: come per l'appunto, senza volerlo, senza saperlo, fa. Questo meccanismo atroce ha un doppio, formidabile risvolto antropologico-culturale. Se per un verso Nuño rinnovella inconsciamente il mito di Caino,<sup>52</sup> il mostruoso scandalo di Leonora – come può una dama della nobiltà di corte anteporre, a un conte che appartiene alla cerchia ristretta del sovrano, un trovatore vagabondo di oscura origine? – si colloca in una cornice ideologica bruciante per la Spagna dell'età moderna: il codice dell'onore. È una cornice storicamente assai concreta e reale, una 'realtà' – così fittizia eppur così urticante<sup>53</sup> – che da sola 'giustifica' i comportamenti di *tutti* i personaggi del *Trovador*.

<sup>52</sup> Cfr. la prefazione di Georges Zaragoza alla sua edizione del *Trovador* (cfr. nota 23), p. 57: «Cette soif de destruction que les deux frères (même s'ils ignorent qu'ils le sont) éprouvent à l'égard l'un de l'autre inscrit la pièce [...] dans la lignée des œuvres fondées sur le schéma des Frères ennemis» (Caino e Abele, Eteocle e Polinice; e noi aggiungeremmo almeno ancora Siroe e Medarse). Cammarano aveva ben colto questo motivo: nella lettera a Verdi del 26 aprile 1851 precisa che «principalissimo interesse di questo Dramma si è che un fratello uccide l'altro» (p. 197); salvo poi argomentare in lungo e in largo che il tema è meglio sviluppato nel suo libretto che nel dramma spagnolo.

<sup>53</sup> Sull'ideologia dell'onore nella cultura spagnola, e sui traumi storici in cui essa fonda le radici (la sconfitta di Roderico per mano dei musulmani nel 711, la nascita dell'emirato, poi califfato di Córdoba nel 756, la lunga e travagliata *reconquista* cristiana, culminata nel 1492 con la conquista di Granada e l'espulsione degli ebrei), mi limito a rimandare al saggio intramontabile di Américo Castro, *De la edad conflictiva. Crisis de la cultura española en el siglo XVII* (1961), 3ª ed., Madrid, Taurus, 1972 (con particolare riferimento al capitolo I, «El drama de la honra en la literatura dramática» e al paragrafo su «Honra y limpieza de sangre»).

Anche Azucena, dal canto suo, ha infatti rapito – e avrebbe voluto bruciare – il vero erede del vecchio Conte che le aveva mandato al rogo la madre. Ma dopo l'orrendo scambio dei due bambini, Azucena, madre infanticida schiacciata da sensi di colpa insopportabili, ha poi cresciuto ed educato e coccolato il piccolo Juan/Manrique come un figlio proprio, un figlio vicario: il figlio rapito del Conte essendo tutto ciò che la vita, il destino – dopo la perdita della madre e del proprio figlio – le avevano lasciato. Nel dramma di García Gutiérrez la zingara ha smesso da un bel po' di nutrire sentimenti di vendetta: l'invocazione di vendetta che la madre morente le aveva gridato dietro a mo' d'una tremenda investitura morale («¡Véngame! ¡Véngame!»; III, 1, cui fa eco, lo abbiamo visto, il sogno di Manrique nella scena IV, VI) è ormai una mera ossessione, un'immagine gravida di colpa, un'allucinazione persecutoria cui ella si vorrebbe infine sottrarre – ma non può. La personale 'vendetta' di Azucena consiste nel fatto ch'ella ha potuto tenere appresso di sé, *per sé*, il 'vero' Conte: almeno fino al giorno in cui Leonor non è venuta a incrociare la vita del giovane cavaliere. Che il 'falso' Conte faccia decapitare il figlio di Azucena, ossia il 'vero' conte, è – una volta di più si osserva la feroce ironia drammatica – la vendetta della madre arsa viva ai danni della figlia che non ha saputo condurre a esecuzione il mandato. Nell'ultima riga del dramma spagnolo, subito dopo l'orrenda agnizione, Nuño scaraventa a terra la zingara: e lei, con amarezza (*con un gesto de amargura*), balbetta soltanto ancora «¡Ya estás vengada!» (che vale «ora sì che sei vendicata!»); ed è un sordo rimprovero contro una maledizione che le ha avvelenato e devastato la vita, per una vita intera. E muore. Figura grandiosa, «carattere singolare».

Diverso il caso in Verdi e Cammarano. Nel *Trovatore* il secondogenito del Conte, Manrico, diventa lo *strumento* di una vendetta che Azucena, con quindici anni di ritardo («son tre lustri»), vuole comunque consumare ai danni del conte in carica. Nel duetto del second'atto (n. 6), Manrico – anch'egli ricorrendo all'effetto dell'ipotiposi – le racconta che nel trambusto della battaglia il nemico «già tocco il suolo *avea*»: ed ecco «un grido *vien* dal cielo | che mi dice: non ferir!». Azucena, di rimando, lo incita invece a cogliere l'occasione del prossimo scontro perché «di vendetta giusta brama | sorga, accenda il tuo furor...»; e gli dà in proposito istruzioni marziali precise: «Sino all'elsa questa lama | vibra, immergi all'empio in cor». Non soltanto: con sarcasmo rinfaccia al figlio che, diversamente da lui, «nell'alma dell'ingrato» antagonista «non parlò del cielo il detto!» (e lei sa bene che Luna è il fratello carnale di Manrico). Nulla di ciò in García Gutiérrez<sup>54</sup>. Verdi e Cammarano, venuta

<sup>54</sup> Cammarano l'aveva osservato e lo dice chiaro, nella già citata lettera del 26 aprile (p. 196): «ho lette e rilette le sue scene [*scil.* di Azucena], né trovo sillaba che a ciò si riferisca» (ossia

lor meno la molla recondita ma potentissima della primogenitura di Manrique, non hanno miglior risorsa che di ricorrere alla 'voce del sangue': vetusto arnese drammaturgico che tanta importanza ha nella tragedia classica, dall'*Ifigenia in Tauride* di Euripide in giù<sup>55</sup>.

La determinazione vendicativa di Azucena è palese, nel *Trovatore* italiano. Soltanto nella scena finale nel carcere (n. 14) abbiamo infine la tardiva percezione che la zingara, reclusa, spossata, soffocata nel lezzo sordido della gattabuia, ha depresso il proposito di vendicare sempre ancora l'ingiusta morte della madre: pensa ormai soltanto a predisporre a una morte che la liberi dalle angustie di un'esistenza infelice; e lo fa, poeticissimamente, vagheggiando l'impossibile ritorno «ai nostri monti», per sé e per il figlio putativo.

Con ciò, nella Azucena di Cammarano il 'tradimento' del mandato vendicativo affidatole dalla madre morente non è meno grave, e gravido di gravose conseguenze, che in García Gutiérrez. Ma una volta ribaltata l'età dei figli del vecchio Conte, per un verso il principio dell'amore incondizionato della nobile Leonora per il trovatore viene sublimato al rango d'un fenomeno assoluto, celestiale, e un po' generico. E per l'altro verso, come s'è visto, la bramosia d'una vendetta da consumare a tutti i costi viene fortemente sbalzato in primo piano. Da qui discende l'immagine corrente nei nostri teatri – e però poco coerente con l'assunto del dramma e col carattere della musica di Verdi – di una Azucena demoniaca, malefica e malvagia, che all'ultimo istante prorompe nell'urlo «Sei vendicata, o madre!» (quel Si<sub>4</sub>!) come fosse un gesto di trionfo, il suggello di una missione efferata finalmente compiuta, con diabolica astuzia, quando ormai la si dava per fallita<sup>56</sup>. Ma *non* questa è la vendetta che

---

alla sua inestinguibile «feroce sete di vendetta»): l'idea della 'vendetta' è tutta racchiusa nell'immagine, essa si indelebile, della madre morente. E il «ticchio della vendetta» (p. 197) gliel'ha messo lui, Cammarano, per far quadrare le somme di un conto che, invertita l'anagrafe dei due figli del vecchio Conte, non tornava più.

<sup>55</sup> Alla 'voce del sangue' spetta beninteso – è superfluo ricordarlo – un ruolo cruciale nel buon funzionamento di quell'altro potentissimo congegno del patetico che è, *teste* Aristotele, l'agnizione. Una trattazione intelligente di questo tema di poetica drammatica, riferita al teatro di Mozart (non si dimentichi la messa in burla della 'voce del sangue' da parte di Figaro nelle *Nozze*, nell'immortale scambio di battute della scena III, IV: «BARTOLO: Ecco tua madre. – FIGARO: Balia... – BARTOLO: No, tua madre. | CURZIO /IL CONTE: Sua madre! – FIGARO: Cosa sento! – MARCELLINA: Ecco tuo padre»), è in J. Waldoff, *Recognition in Mozart's Operas*, New York, Oxford University Press, 2006. È altrettanto ovvio che *El trovador / Il trovatore* rappresenta un caso limite di agnizione nella storia del teatro di parola e d'opera: un'agnizione *in extremis*, che cala come una mannaia (è il caso di dirlo) sui due antagonisti primari.

<sup>56</sup> Si veda, per istruttivo contrasto con l'immagine ahimè corrente dell'Azucena scarmigliata e sciamannata, cavemicola d'aspetto come cavernosa di voce, il bel ritratto litografico di Plácida Corvetti, «Prima Donna Mezzo Soprano assoluta nel *Trovatore* alla Riapertura del

l'Azucena verdiana aveva accarezzato al second'atto, nel duetto con Manrico (n. 6), e alla quale, nell'estrema nostalgia per l'aria montana dei Pirenei, aveva infine rinunciato (n. 14): *non* la vendetta riparatrice di cui era rimasta in debito con la madre arsa viva, facendo del fratello incognito del Conte di Luna lo strumento di una rivalse ancor più orrenda. Tutt'all'opposto (e proprio qui si racchiude il senso dell'opera), Azucena ha custodito così a lungo il suo terribile segreto perché Manrico era ormai per lei un figlio vicario, l'unica ragione di vita cui aggrapparsi in un mondo isterilito nella superstizione e nella ferocia. La morte di Manrico – la morte del figlio adottato da Azucena più che non la morte del figlio del vecchio Conte – è la vendetta della madre defunta rimasta invendicata che si ritorce contro la figlia fedifraga, e schianta lei non meno che l'ignaro 'vendicatore', Luna<sup>57</sup>.

Delle due spiegazioni la seconda – la più straziante – senz'altro prevale in García Gutiérrez, e credo che prevalga anche nel melodramma: l'Azucena di Verdi non è una «abbietta zingara, fosca vegliarda» (come Ferrando ha dipinto in apertura la sua genitrice), è la vittima umiliata di un'esecrabile ignoranza e ingiustizia. Vittima non incolpevole, certo: vittima di una vendetta che lei stessa tant'anni prima aveva voluto consumare, e che per il terribile abbaglio degli infanti scambiati l'ha spaventosamente consumata.

Lo stravolgimento dell'anagrafe dei fratelli – dovuto, banalmente, al divieto dei due tenori – incide, e non potrebbe essere diversamente, anche su un altro punto cruciale nell'intreccio, ossia sulla giustificazione del lapsus che nello smarrimento del racconto (n. 5) Azucena si lascia sfuggire, aver cioè ella bruciato per errore il proprio figlio e non quello del Conte: rivelazione indispensabile per lo spettatore, ma compromettente per il mantenimento del segreto nei confronti di Manrique/Manrico. García Gutiérrez ha buon gioco nell'insinuare, per bocca di Azucena, un'eloquente ironia drammatica: interrogata da Manrique, la zingara prontamente gli obietta che, nel fargli balenare per un attimo ch'egli potesse essere figlio degli odiati Luna, intendeva farsi beffe della sua smania di ostentare una nobiltà, un piglio aristocratico, che a

---

Teatro Comunale di Imola. Estate 1856», di proprietà di Sergio Ragni a Napoli (riprodotta in S. Rutherford, *Verdi, Opera, Women*, Cambridge, Cambridge University Press, 2013, p. 171): bella donna sui trenta-trentacinque, lineamenti nobili, ricca capigliatura nera sobriamente spartita ai lati del volto e infine raccolta in una treccia, corsetto atillato su una semplice ampia blusa bianca, atteggiamento meditativo, rinchiusa in sé, sguardo fondo e severo distaccato dall'osservatore, come di chi abbia molto sofferto e molto ancora si appresti a stoicamente soffrire, senza verun tratto grottesco né pittoresco.

<sup>57</sup> Per dirla con una battuta sintetica, è una questione di complementi di specificazione: la vendetta della madre è intesa come genitivo soggettivo e non genitivo oggettivo; è la madre morta a vendicarsi sulla figlia che non l'ha vendicata, non già la figlia a vendicare la morte della madre.

lui, figlio d'una zingara, proprio non pertiene («he querido burlarme de tu ambición...»; III, 1). E quand'egli le confessa che sì, egli «ambiciona un nombre, un nombre que me falta», e nomina casate illustri, gli Urrea, i Lanuza, lei lo stuzzica nella vanità insinuandogli che vorrebbe magari essere «un Artal...» (la famiglia dei Luna): al che Manrique con ripugnanza respinge l'idea, e addirittura dà dei marrani alla stirpe dell'antagonista (cioè, ma lui non può saperlo, alla propria), lo chiama «el hijo de un confeso»<sup>58</sup>.

Cammarano al second'atto deve invece giocoforza ripiegare su una spiegazione banalizzante, pigiando su un pedale assai più debole sotto il profilo della logica drammatica: il pedale dell'istinto materno, del senso di genitoriale protezione che lei, Azucena, non ha mai lesinato a Manrico, anche ora che l'ha amorevolmente curato delle ferite riportate nello scontro guerresco con Luna. Il dramma spagnolo *delucida* il lapsus con una spiegazione volutamente artata, e lo fa toccando un nervo scoperto della natura di Manrique – e della Spagna moderna tutt'intera –, ossia l'istintiva, ossessiva ricerca dell'onore e della *limpieza de sangre*; il melodramma italiano *dissimula* il lapsus, lo minimizza, lo svia ricorrendo, *faute de mieux*, al topos (molto italico) dell'amor di mamma, ivi compreso il ricatto sentimentale che l'amor materno, nella specie *homo sapiens sapiens*, naturalmente si porta appresso.

Non posso dimostrare se in Verdi e Cammarano questa curvatura del modello spagnolo, dall'ideologia storicamente condizionata dell'onore e della purezza di sangue verso una generica mitologia della 'voce del sangue' (in Manrico), dell'amore assoluto' (in Leonora) e dell'amor di mamma (in Azucena) sia stata la risultante accidentale e necessaria del divieto dei due tenori, che ha comportato l'obbligatorio ribaltamento dell'età dei due fratelli, o

<sup>58</sup> Cfr. il citato saggio di Castro (qui alla nota 53) circa l'ossessione spagnola per la purezza del sangue e di rimando circa il disprezzo per gli ebrei convertiti. In questo punto García Gutiérrez si sente in dovere di dare allo spettatore una chiave esplicativa espressa della razionalizzazione di Azucena, nella brevissima scena assolo III, III: «Se ha ido sin decirme nada, sin mirarme siquiera. ¡Ingrato! No parece si no que conoce mi secreto... ¡ah! que no sepa nunca... Si yo le dijera: "Tú no eres mi hijo, tú familia lleva un nombre esclarecido, no me pertenesces..." me despreciaría, y me dejaría abandonada en la vejez. Estuvo en poco que no se lo descubriera... ¡ah! no, no lo sabrá nunca... ¿Por qué le perdoné la vida sino para que fuera mi hijo?». L'aggancio è funzionale alla prosecuzione dell'intreccio: la (sospetta) maternità di Azucena emerge negli stessi termini nell'inchiesta condotta da Nuño e Guzman (il Ferrando di Cammarano) all'atto IV, III: «Un hijo solo tenía, | y me dejó abandonada: | voy por el mundo a buscarle, | que no tengo otra esperanza. | Y ¡le quiero tanto! él es | el consuelo de mi alma, | señor, y el único apoyo | de mi vejez desdichada». Verdi, come sappiamo, ha potentemente realizzato questo aggancio mediante la ripresa quasi letterale della melodia di «Ei distruggeasi in pianto» (nel racconto n. 5) nell'Adagio del terzetto al terz'atto («di quel figlio che al mio core | pene orribili costò!...»; n. 10).

se si sia trattato di una deliberata modifica dell'asse concettuale del dramma, verso una rappresentazione enfaticizzata dell'ideale (negativo) della vendetta, da cui sarebbe discesa di rimando la scelta dei ruoli vocali. Non possiamo escludere che il tema così spiccatamente ispanocentrico dell'ideologia nobiliare e del codice d'onore esercitasse sui due autori italiani un'attrattiva meno irresistibile e totalizzante. Certo è che in un melodramma italiano Manrico non poteva essere il baritono e dunque non poteva essere il primogenito. Considero questo aspetto del *Trovatore* una non trascurabile attenuazione dell'audace nodo inventato da García Gutiérrez, un'attenuazione che incrina, pur senza disassarla del tutto, la ferrea coerenza drammatica dell'originale.

Per finire, e comunque, andrà pur detto che la musica di Verdi preserva, miracolosamente intatto, l'alone aristocratico che compete all'ideale primogenitura di Manrico, ed anzi lo riflette moltiplicato nella luce tersissima del canto di Leonora. Distesa sotto il cielo d'Aragona, la doppia immensa arcata melodica di «Tacea la notte, e placida» (n. 2) è la panica espressione dello stupore che il canto arcano del trovatore ha fatto risuonare nella giovine dama: non certo lo stupore classista di chi, nobile di sangue, riconosca una impreveduta nobiltà d'accenti là dove non se la sarebbe aspettata, bensì il rapimento estatico di un'intima ineffabile concordanza del sentimento, di un'armonia cosmica tra gli animi<sup>59</sup>. E il canto del trovatore, che subito dopo spunta dal folto del

---

<sup>59</sup> Non posso nascondere il mio rispettoso dissenso rispetto all'interpretazione che del racconto di Leonora offre J. Hepokoski, "Ottocento" *Opera as Cultural Drama: Generic Mixtures in "Il trovatore"*, in *Verdi's Middle Period, 1849-1859: Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di M. Chusid, University of Chicago Press, Chicago - London, 1997, pp. 147-196. Lo studioso individua nel modello formale della ballata strofica un carattere intrinsecamente 'demotico', un avvicinamento deliberato - da parte di Verdi come da parte del personaggio - al tono della musica di estrazione popolare, quasi che la giovane aristocratica intonando una 'ballata' si 'abbassi' al livello dell'uomo ch'ella adora: «Whatever the sentiment or degree of mixture with other styles, by being conceptualized as a *romance* a song invited its audience to attend to its relative "naturalness", to hear it not as an upper-class pose but as a piece whose claims of unpretentiousness pierced through more grand or decorous conventions to strike a bond with the sentiments of a new, increasingly powerful class. [...] When a *romance* was sung by an aristocrat, that character, momentarily unmasked, revealed that he or she was "one of us", at least in spirit» (p. 179). E adduce a titolo di paragone altre arie di sortita strofiche famose, la *romance* di Mathilde nel *Guillaume Tell*, «Sombre forêt, desert triste et sauvage», o il racconto alla fontana di Lucia: «Leonora's "Tacea la notte, e placida" [...] is a classic instance of an unlabeled solo piece in dialogue with the two-stanza "first glimpse" *romance*-type. [...] Like her predecessor, Lucia di Lammermoor, she [*scil.* Leonora] is no longer assimilable into the old-world court and its hierarchy of set poses. This unwillingness to accept the dictates of pre-established propriety lies at the heart of Leonora as a nineteenth-century symbol» (p. 181). Osservazione acuta, ma dissonante rispetto al meccanismo drammatico del modello spagnolo e dunque alla genesi del dramma di Cammarano e Verdi qui ricostruita.



giardino a freddare sul labbro del Conte l'abbrivo della cavatina d'ordinanza del baritono in amore (n. 3), convalida l'esatta percezione uditiva di Leonora: è un canto dell'altro mondo, semplice e radioso, di una sovrana libertà, di una sublime limpidezza. Limpidezza dell'accento, immagine sonora affascinante della limpidezza del sangue, il fantasma agognato e illusorio dell'ideologia spagnola moderna.

#### 4. «Novità, libertà di forme»

Giunto sin qui, ho consumato tutto lo spazio concessomi solo per dipanare qualche groppo nella matassa che lega *Il trovatore* a *El trovador*. Non posso dunque affrontare l'altra sfida primaria che quest'opera verdiana pone, più che allo spettatore-ascoltatore, al critico e all'analista: la crassa contraddizione tra la «novità, libertà di forme» che Verdi invoca nella lettera del 29 marzo 1851 a Cesare <sup>(de Sanctis)</sup> e il dato inoppugnabile di un'opera a 'numeri' che ci si presenta come una parata di forme chiuse. Per dirla con Bruno Barilli:

Quest'opera è divisa, con magistrale rigore, in quadri, in scene, in atti isolati e contrastanti – staccati e definiti in modo irreparabile –, ognuna di queste parti, organismo bloccato, fa corpo totale, ermeticamente chiuso in suoni, voci, movimenti e portentosi silenzi.

Per sviscerare questa contraddizione occorrerebbe un saggio apposito, o un libro intero. Qui mi contenterò di poche considerazioni conclusive, alla superficie dei fenomeni.

L'intenzione dichiarata da Verdi va presa sul serio. Il 4 aprile 1851, quando la collaborazione (epistolare) col librettista entrò nel vivo, Verdi sbandierò un proclama di poetica melodrammatica a dir poco stupefacente (p. 188):

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 (starei per dire) un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto.

Ma nel *Trovatore* di Cammarano e Verdi le cavatine, i duetti, i terzetti, i cori, i finali ecc. ecc. ci sono eccome.

La spiegazione corrente è questa: Cammarano, un poeta teatrale di talento, non sarebbe stato in grado di (o sarebbe stato restio a) seguire Verdi su questa strada e gli avrebbe perciò fornito forme chiuse, null'altro che forme chiuse, ma di una levatura tale che Verdi se le fece piacere. Ci sarà del vero. E però la storiella non quadra con la personalità artistica di Verdi: il quale tiranneggiava i suoi librettisti, ed era capacissimo di estorcer loro esattamente ciò ch'egli aveva in mente. La spiegazione non spiega.

Se tuttavia esaminiamo da vicino le convenzioni della morfologia operistica di questi anni constatiamo che la quota di «novità, libertà di forme» nel libretto del *Trovatore* è molto elevata. Solo che non si tratta di quel genere di novità e di libertà che si aspetterebbero i melomani esperti della storia dell'opera di metà Ottocento, quelli in particolare che – in prospettiva wagneriana – la concepiscono come un processo di inesorabile sgretolamento delle «forme chiuse» e di progressivo avvicinamento alla forma aperta del «dramma musicale» e alla «melodia infinita». Il Verdi del 1853 non avrebbe voluto né potuto rinunciare all'armamentario delle «solite forme» delle arie, dei duetti, dei pezzi concertati: la sua drammaturgia si fonda – e si fonderà fino alla fine, fino al *Falstaff* – sulla combinatoria di singoli 'tempi' che, per ottenere l'effetto drammatico desiderato, debbono venire accortamente e acconciamente distribuiti tra i personaggi dell'azione, lungo il filo dell'intreccio, e messi in forte risalto e contrasto l'uno rispetto all'altro. Voleva però rinnovare queste forme adattandole a nuovi effetti teatrali. Ed è ciò che nel *Trovatore* egli ha potuto fare non a dispetto di un cattivo libretto bensì grazie al lavoro di un librettista fuoriclasse<sup>60</sup>. Menzionerò soltanto due aspetti, in breve.

L'estensione delle strofe, nelle sezioni in 'versi lirici', eccede in molti punti la misura consueta. Spesso non sono di sei o di otto bensì di dieci, dodici versi l'una, forniscono dunque altrettante occasioni propizie all'abbrivo di quelle «melodie lunghe, lunghe, lunghe» che Verdi ammirava in Vincenzo Bellini<sup>61</sup> e ricercava con le proprie; e comunque a forme più dilatate della *lyric form* 'normale' di 16 battute. Sono dieci per strofa i versi nell'Adagio della cavatina di Leonora («Tacea la notte, e placida», n. 2), nel primo tempo del duetto Manrico/Azucena («Mal reggendo all'aspro assalto», n. 6), nell'Adagio dell'aria di Leonora («D'amor sull'ali rosee», n. 12); sono dodici nelle due strofe di Ferrando («Abbietta zingara, fosca vegliarda», n. 1), nella stretta

<sup>60</sup> Non tratto qui la qualità letteraria del libretto del *Trovatore*, invero sopraffina. Oltre al saggio di Emanuele d'Angelo (cfr. nota 16), basti il rinvio a I. Bonomi, *Lingua e drammaturgia nei libretti verdiani*, in *Un duplice anniversario* cit. (nota 12), pp. 133-164: 151-153.

<sup>61</sup> Così nella famosa lettera del 2 maggio 1898 a Camille Bellaigue, in *Carteggi verdiani*, a cura di A. Luzio, II, Reale Accademia d'Italia, Roma 1935, p. 312.

dell'introduzione («Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!», n. 1), nell'Adagio dell'aria di Manrico («Ah sì, ben mio, coll'essere», n. 11). Il caso limite è il racconto di Azucena al second'atto, il nucleo incandescente del triangolo parentale. Qui abbiamo dapprima una strofa regolare di otto versi, indi una 'coda' sesquipedale di 16 versi, dunque in totale 24. Siccome però si tratta di versi doppi, e nella fattispecie di doppi settenari, ossia d'una misura che nella librettistica – per quanto ne so – compare qui per la prima volta, questi 24 versi importano il doppio: sono, a conti fatti, 48 settenari. Un costrutto mostruoso<sup>62</sup>.

Il corrispettivo musicale di queste strutture metriche è un'inusitata slogatura interna delle arcate melodiche, che, persistendo in orchestra la pulsazione metrica febbrile dell'accompagnamento, suscita l'impressione irresistibile di una crescente inquietudine. La *lyric form* di «Condotta ell'era in ceppi» (n. 5), corrispondente ai primi otto versi doppi del racconto, si estende per la bellezza di 31 battute, contro le 16 regolamentari. Ma anche nelle strutture più canoniche la dilatazione delle frasi raggiunge dimensioni sorprendenti. Nella furibonda Stretta del terzetto nel prim'atto («Di geloso amor sprezzato», n. 3) la 'mossa' di Luna – otto versi – colma una *lyric form* di 40 battute che sembra non finire mai, dal tanto ch'egli è esulcerato. Per gli otto versi delle due strofe di Leonora e Luna nella cabaletta del duetto («Vivrà!... Contende il giubilo», n. 13) le sedici battute virtuali della *lyric form* sono distese addirittura su 46 battute, e vengono distribuite in modo tale da abbracciare sia gli otto versi di lei sia gli otto di lui; è una frase così esorbitante che l'attacco della seconda cabaletta, innestato a incastro sulla battuta finale della prima (dunque senza il rituale 'ponte' intermedio), dopo sole otto battute si butta a testa sotto nella 'coda' *a due* del *poco più mosso*.

Proprio in questo punto – nel salto a piè pari del 'ponte' che di norma distacca e collega la prima con la seconda cabaletta, e nel tuffo a capofitto dentro la 'coda'<sup>63</sup> – possiamo osservare come una così esagerata *dilatazione* dei moduli melodici vada di pari passo con la veemente *contrazione* delle strutture formali consuete che li accolgono. Esempi elementari sono l'omessa ripetizione della cabaletta alla fine sia del primo quadro (n. 1) sia del terzo (n. 6), là dove urge transitare al volo dall'uno all'altro triangolo del dramma; o viceversa la giuntura tra il coro dei soldati con Ferrando e la cabaletta

<sup>62</sup> Si noti anche che dai versi 'a cadenza regolare' della strofa iniziale, ossia spartiti distico per distico, si passa (dal nono verso) ai versi fratti nel dialogo in sticomitia con Manrico, indi (dal tredicesimo) a un discorso spasmodicamente irto di *enjambements* e convulsivamente squassato dalle reticenze (cfr. sopra, p. 121).

<sup>63</sup> Anche la Stretta del Terzetto n. 3 fa a meno del ponte tra le due cabalette.

nell'aria del Conte («Ardire!... Andiam... celiamoci») / «Ora per me fatale», n. 7), che Verdi sfrutta per un altro effetto inaudito, l'accostamento tra due diverse tonalità (La<sub>b</sub> vs Re<sub>b</sub>); per non dire dell'omissione del rituale coro d'apertura dell'opera, da Verdi pretesa sempre nella lettera del 4 aprile 1851 (p. 188): «se si potesse evitare nel principio di quest'opera il coro (tutte le opere cominciano con coro) [...] sarebbe bene». E infatti il libretto attacca con i versi sciolti. Esempi più complessi offre la frequente omissione di interi 'tempi' della «solita forma»: così il salto dal Tempo d'attacco alla Stretta nel terzetto del prim'atto (n. 3); la soppressione della Stretta nel Finale II (n. 8); la crasi di Tempo d'attacco e Adagio nel duetto Manrico/Azucena (n. 6)<sup>64</sup>. Sono procedimenti che l'ascoltatore odierno non nota, se non al costo di un'analisi, storicamente avvertita, da condurre sul libretto e sulla partitura. La ricostruzione dell'orizzonte d'attesa del 1853 compete beninteso *in primis* ai musicologi. Ma l'osservazione analitica delle forme non potrà non porre al centro dell'esame la titanica dialettica che nel *Trovatore* s'instaura tra queste due forze contrarie, la spinta a spasmodicamente dilatare le frasi melodiche e la contropinta a bruscamente contrarre gli snodi formali. E questo è un effetto che ogni ascoltatore, anche l'ascoltatore ingenuo, risente in presa diretta.

E vengo alla seconda e ultima osservazione. Ancora una volta è Bruno Barilli ad assisterci nel prendere coscienza di un procedimento che Verdi nel *Trovatore* mostra di usare con spavalderia. Dice Barilli:

Ogni parte del *Trovatore* è un quadro senza cornice, nella sua luce di rogo, o di luna, o di fucina, o di crepuscolo, o di prigione. Visione fonda improvvisa, e d'una evidenza surreale.

Quel che qui il critico evoca in termini letterari è il procedimento che consiste nell'«attaccare» e concatenare a caldo<sup>65</sup> i tempi della «solita forma», con svolte nette e mosse brusche, senza preavvisi: come se la musica avesse assorbi-

<sup>64</sup> Non mancano certo gli esempi nelle opere anteriori di Verdi: p.es. la soppressione della Stretta del Finale compare già nel prim'atto della *Luisa Miller* (cfr. *Carteggio Verdi-Cammarano* cit., p. 112, lettera del 17 maggio 1849); il salto dal Tempo d'attacco alla Cabaletta (come nel terzetto n. 3) è stato egregiamente descritto sull'esempio del Duetto n. 4 (Finale I) nella *Battaglia di Legnano* da H. Powers, *Verdi's Monometric "Cabaletta"-Driven Duets: A Study in Rhythmic Texture and Generic Design*, in «Il Saggiatore musicale», VII, 2000, pp. 281-323. Ma nel *Trovatore* salta all'occhio la numerosità e l'esemplarità dei casi.

<sup>65</sup> Certo, 'a caldo'. Avevo scritto 'a freddo': ma *Il trovatore* non è opera che conosca freddure.

to qualcosa della furia che bracca i personaggi, l'impeto di un'azione senza tregue e senza esitazioni:

Opera dove tutto è diretto al fine immediato dell'effetto: senza preparazioni, preludi, introduzioni, interludi, senza ricorsi tematici, o commenti orchestrali, [...] Il teatro dei suoni in atto: la musica pirotta e si proietta in fatti. Fatti sonori: [...]

Anche qui, basterà uno sguardo cursorio alla partitura. Si contano in meno di due mani i brani in cui un preludio sia pur breve conceda al personaggio-cantante l'agio di mettersi in posa, e sono i rari attimi in cui l'attore s'illude, ingannandosi, di poter dar sfogo alla piena del sentimento: l'adagio nella cavatina di Leonora («Tacea la notte, e placida», n. 2), con la successiva cabaletta; la canzone e il racconto di Azucena («Stride la vampa», n. 4; «Condotta ell'era in ceppi», n. 5); l'aria del Conte («Il balen del suo sorriso», n. 7); l'adagio nell'aria di Leonora («D'amor sull'ali rosee», n. 12); il canto di Azucena nel carcere («Sì, la stanchezza m'opprime, o figlio...», n. 14). Abbondano invece i pezzi che scattano di punto in bianco, senza preambolo, senza accelerazione iniziale, a velocità di crociera: il racconto di Ferrando («Di due figli vivea padre beato») e la stretta dell'introduzione («Sull'orlo dei tetti alcun l'ha veduta», n. 1); la stretta del terzetto («Di geloso amor sprezzato», n. 3); il racconto di Manrico («Mal reggendo all'aspro assalto») e la cabaletta nello stesso duetto («Perigliarti ancor languente», n. 6); la cabaletta del Conte col coro («Per me, ora fatale», n. 7); il coro interno delle religiose («Ah, se l'error t'ingombra») e poi il largo concertato («E deggio e posso crederlo?») nel Finale II (n. 8); l'adagio nel terzetto con Azucena («Giorni poveri vivea», n. 10); l'adagio nell'aria di Manrico («Ah sì, ben mio, coll'essere») e la successiva cabaletta («Di quella pira», n. 11); il «Miserere» con la doppia strofa di Leonora («Quel suon, quelle preci») e la doppia strofa di Manrico («Ah, che la morte ognora», n. 12); la cabaletta di Leonora («Tu vedrai che amore in terra», n. 12); l'adagio nel duetto Leonora/Luna («Mira, di acerbe lagrime», n. 13); l'affronto di Manrico («Parlar non vuoi?... Balen tremendo!...») e la straziante 'cabaletta lenta' di Leonora moribonda nel Finale IV («Prima che d'altri vivere», n. 14).

Non mancano gli innesti a sbalzo, il trasalimento del Conte spiazzato dagli arpeggi del liuto («Deserto sulla terra», n. 3), l'incastro a coda di rondine tra la coda dell'aria del Conte (n. 7) e il coro delle Religiose (n. 8), il tuffo al cuore di Leonora al rintocco della campana a morto nel «Miserere» (n. 12). E spiccano su tutti, vertiginosi, i pezzi lanciati con ardimento spavaldo, tuffi senza rete, fulminei proiettili sonori: il terzetto del prim'atto («Infida!

– Qual voce!», n. 3); la stretta dell'altro terzetto («Deh, rallentate, o barbari», n. 10); il tempo d'attacco nel duetto Leonora/Luna («... A te dinante. – Qual voce!... come!... tu donna?», n. 13); la cabaletta nello stesso duetto («Vivrà!... Contende il giubilo»); e infine l'insulto di Manrico («Ha quest'infame l'amor venduto», n. 14). Attimi di repentaglio e fulgore per cantanti temerari e direttori impavidi.

Questo doveva intendere Verdi, quando, abbacinato dai notturni bagliori d'onice e di piropo che sprigiona il capolavoro romantico di García Gutiérrez, esprimeva a Cammarano – e prima ancora a sé stesso – il desiderio oscuro e scandaloso di un'opera in cui «non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali etc. etc.», un'opera intera che fosse «(starei per dire) un solo pezzo». Per dare forma scenica e sonora allo sconquasso rovinoso dei due fatali triangoli nel *Trovador* – all'urto dei tre giovani che in preda a una veemenza irrefrenabile, nella furiosa rincorsa per il possesso o per la prevaricazione amorosa, vengono infine assorti nella cupa inerzia vitale della zingara e nel gorgo della vendetta che in essa cova – Verdi voleva un'opera che non indugiasse in preamboli, in preparativi, in transizioni, in connessioni, in collegamenti; che esibisse i quadri «senza cornice», senza contorni, senza tappezzerie, senza suture, senza pose, senza sussieghi, di slancio, alla brava. E la fece.

Sinossi del *Trovador* di García Gutiérrez e del *Trovatore* di Cammarano e Verdi

Nella colonna di destra i numeri riquadrati da [1] a [14] rinviano ai numeri della partitura (cfr. qui a p. 125)

A. GARCÍA GUTIÉRREZ, <i>El trovador</i> , drama caballeresco	S. CAMMARANO, <i>Il trovatore</i> , dramma in quattro parti
[1] DON NUÑO DE ARTAL conte di Luna	IL CONTE DI LUNA [= 1]
[2] DON MANRIQUE	LEONORA [= 5]
[3] DON GUILLÉN DE SESE	AZUCENA [= 7]
[4] DON LOPE DE URREA	MANRICO [= 2]
[5] DOÑA LEONOR DE SESE	FERRANDO [= 8+9+10]
[6] DOÑA JIMENA	INES [= 6]
[7] AZUCENA	RUIZ [= 11]
[8] GUZMÁN servo del conte di Luna	Un vecchio zingaro
[9] JIMENO servo del conte di Luna	Un messo
[10] FERRANDO servo del conte di Luna	Compagne di Leonora
[11] RUIZ servo di don Manrique	Familiari del Conte
Un soldato	Uomini d'arme
Soldati	Zingari e zingare
Sacerdoti	
Religiose	
<i>Aragona, secolo XV [antefatto ~1390; atto I ~1411; II-V' ~1412]</i>	<i>L'avvenimento ha luogo parte in Biscaglia, parte in Aragona ... ... il principio del secolo XV.</i>

Jornada I: <i>El duelo</i>	Parte I: <i>Il duello</i>
<i>Saragozza: saletta nel palazzo dell'Aljaferia</i>	<i>Atrio nel palazzo dell'Aljaferia</i>
I,1 (prosa) – GUZMÁN, JIMENO, FERRANDO, <i>seduti</i> Tre racconti bisbigliati a vicenda in aura di mistero: – circa il 1390, a due anni d'età, il primogenito del vecchio conte di Luna era stato stregato da una zingara, poi catturata e condannata al rogo; per vendetta, la figlia di costei aveva rapito il bambino: uno scheletrino carbonizzato era stato rinvenuto sul sito del rogo, ma la zingara non si trovò mai; – tuttora, sotto forma di civetta del malaugurio, l'anima della vecchia zingara bruciata semina nottetempo il terrore; – la notte precedente, il giovane conte di Luna, Nuño, penetrato per amore negli appartamenti di Leonor, è stato sorpreso nel buio dal trovatore Manrique, suo rivale in amore e in politica (sostengono due diversi pretendenti al trono d'Aragona); nel duello, Nuño stava per soccombere.	I,1 – FERRANDO, <i>molti famigliari del Conte, uomini d'arme</i> [1] I famigliari attendono il giovane conte di Luna, che passa le notti sotto i veroni della sua donna ed è geloso del trovatore che la corteggia [scena]. Per passatempo, Ferrando narra la storia dei due figli del vecchio conte: una zingara aveva stregato il secondogenito ed era stata condannata al rogo; per vendetta, la figlia di costei aveva rapito il bambino: uno scheletrino carbonizzato era stato rinvenuto sul sito del rogo [racconto]. Ma la zingara non si trovò mai. È credenza che sotto forma di upupa o civetta del malaugurio l'anima della vecchia zingara bruciata semini nottetempo il terrore [stretta]. In quella, suona la mezzanotte.
<i>Stanza di Leonor, nel palazzo</i>	<i>Giardini nel palazzo ... marmora scolpita che mette negli appartamenti ... dense nubi coprono la luna</i>
I,II (versi) – LEONOR, JIMENA, D. GUILLÉN Guillén rimprovera la sorella, dama di corte della regina, perché, innamorata d'un trovatore di basso lignaggio, rifiuta un partito altolocato come Nuño. Ma pur di non sposare costui, Leonor è disposta a monacarsi.	I,II – LEONORA, INES [2] Leonora s'è invaghita di uno sconosciuto trovatore [scena]. Narra com'egli abbia conquistato il suo cuore con un estatico canto notturno [adagio]. La confidente, Ines, reprime a stento l'inquietudine per un innamoramento così peniglioso [tempo di mezzo]. Ma Leonora proclama il proprio amore fatale [abaletta]. Le due donne si ritirano.
I,III (versi) – LEONOR, JIMENA Leonor narra angosciata alla confidente l'equivoco della notte prima: attratta dal canto del trovatore, nel buio aveva preso Nuño per l'amante; ora Manrique si crederà tradito.	I,III-IV – IL CONTE, [la voce del trovatore], indi LEONORA [3] Ebbro d'amore, Luna sta per ascendere agli appartamenti di Leonora: ma da fuori scena la voce del trovatore gli tronca il canto sul labbro [romanza]. Leonor corre verso il Conte: nel buio, crede d'abbracciare il trovatore. Un raggio di luna illumina la scena e svela l'equivoco.
I,IV (versi) – LEONOR, MANRIQUE <i>col volto coperto</i> Manrique compare negli appartamenti di Leonor: sdegnato per la presunta infedeltà di Leonor, promette d'uccidere Nuño. Nondimeno cede alle veementi proteste di discolpa della donna: per il trovatore, l'amore di Leonor è una necessità vitale («Desidero crederci, per amarci ed esistere; al tuo disdegno preferirei la morte»).	I,IV-V – MANRICO <i>col volto coperto</i> , LEONORA, IL CONTE [3 cont.] Manrico, sbucato dal fogliame, accusa d'infedeltà Leonora: ella gli si getta tra le braccia protestando l'inganno in cui l'ha tratta la tenebra. Manrico solleva la visiera; Luna riconosce e insulta il rivale [tempo d'attacco], sfidandolo a duello [stretta].
I,V (versi) – MANRIQUE, D. NUÑO Sopraggiunge Nuño; Manrique si scopre, lo sfida e lo umilia: gli strappa la spada; Nuño lo rincorre per duellare seco.	

Jornada II: <i>El convento</i>	
<i>Camera di D. Nuño</i>	
II, I (versi) – D. NUÑO, D. GUILLÉN È passato un anno da quando il trovatore in duello ha ferito Nuño, ch'è ora governatore d'Aragona. Il conte smania tuttora d'amore per Leonor; ma la donna, appreso che Manrique è caduto in battaglia, sta per monacarsi: Nuño, incurante dell'onore di Guillén, la vuol rapire dal convento.	
II, II (versi; prosa) – D. NUÑO, poi GUZMÁN Ordina che Guzmán e Ferrando rapiscano Leonor.	
II, III-V (prosa) – D. NUÑO, GUZMÁN, D. LOPE Si apprende che i ribelli hanno espugnato Castellar, a quattro leghe da Saragozza; con loro c'è il trovatore creduto morto.	
<i>La grata del parlatorio di un convento. Tre porte. ... Alcune religiose... sacerdoti</i>	
II, VI (versi) – LEONOR, JIMENA, sacerdoti, religiose Leonor, affranta per la presunta morte di Manrique, s'accinge a prendere i voti: ma l'amore, non sopito, l'agita e l'attanaglia («sto per offendere Dio col mio perfido giuramento»); si ritira a pregare nella cappella, accompagnata da suore e preti.	
II, VII (versi) – MANRIQUE col volto coperto, RUIZ Manrique, con la visiera calata, penetra nel parlatorio: spasima di rivedere un'ultima volta Leonor.	
II, VIII (versi) – MANRIQUE, poi GUZMÁN, FERRANDO, infine LEONOR, JIMENA, religiose Manrique scruta nella cappella, donde si sente il canto delle religiose; Guzmán e Ferrando si apprestano al rapimento; Leonor esce dalla cappella, in processione con le suore; il trovatore solleva la visiera: tuffo al cuore di Leonor, spavento di Guzmán e Ferrando che nel vedere il morto redivivo se la danno a gambe.	
	→ II, III § → II, V §

Jornada III: <i>La gitana</i>	Parte II: <i>La gitana</i>
<i>Interno di una capanna ... un fuoco [a poca distanza da Saragozza]</i>	<i>Un dirito abituro ... un gran fuoco ... i primi alberi</i>
III, I (prosa) – MANRIQUE, AZUCENA Azucena intona un triste <i>romance</i> (il fuoco le ricorda ossessivamente il rogo su cui morì la madre).  Narra a Manrique la vicenda: per vendicare l'estinta, rapì il figlio del vecchio conte di Luna e volle gettarlo tra le fiamme, ma in preda a una furia convulsa bruciò per errore il proprio figlio.  La rivelazione, sfuggitale per lo smarrimento che in lei suscita l'atroce ricordo, è subito rinnegata: Azucena razionalizza il <i>lapsus</i> e dice a Manrique d'essersi voluta burlare della sua ambizione – il trovatore rimpiange di non essere nobile – faccendogli credere per un istante ch'egli, nemico dei Luna, fosse un rampollo della stessa famiglia.	II, I – AZUCENA, MANRICO, zingari § Gli zingari lavorano metalli battendo le incudini [oro]. Azucena canta e ricanta la storia della madre assa viva [canzone]. Gli zingari si avviano al lavoro. § Azucena narra a Manrico la vicenda: per vendicare l'estinta, rapì il figlio del vecchio conte di Luna e volle gettarlo tra le fiamme, ma in preda a una furia convulsa bruciò per errore il proprio figlio [racconto]. § La rivelazione, sfuggitale per lo smarrimento che in lei suscita l'atroce ricordo, è subito rinnegata: Azucena rammenta a Manrico le mille premure materne che gli ha usato, anche quando fu ferito in un agguato tésogli da Luna [scena]. In quella circostanza, ricorda il trovatore, «un moto arcano» l'aveva trattenuto dall'uccidere Luna; Azucena lo esorta invece a vendicarsi, se mai gli si ripresenterà l'occasione [adagio].
III, II-III (prosa) – MANRIQUE, AZUCENA, RUIZ Manrique, che attendeva Ruiz, parte col servo. Breve monologo di Azucena: teme che Manrique, da lei cresciuto come un figlio, la abbandoni se mai scoprirà la verità.	II, II – AZUCENA, MANRICO, messo § cont. Preceduto da un suono di corno, giunge un messo di Ruiz: la fortezza di Castellar è stata espugnata; ma Leonora, che crede morto il trovatore, sta per monacarsi [tempo di mezzo]. Manrico si precipita al convento, invano trattenuto da Azucena [cabaletta].



<i>Interno di una cella ... un inginocchiatoio ... un crocifisso</i>	
III,IV (versi) – LEONOR Tormentato monologo di Leonor: pronuncerà sì i voti, ma anche pensando a Dio la sua mente è «rapita dall'effigie d'un mortale, bella, pura e costante». Un canto trobadorico da fuori scena annuncia l'arrivo di Manrique.	
III,V (versi) – MANRIQUE, LEONOR Leonor tenta invano di resistere all'abbraccio di Manrique: il trovatore le ricorda la notte in cui ella abbracciò Luna, e le promesse e i giuramenti di fedeltà che n'erano seguiti. Leonor, che lo idolatra tuttavia, lo implora: «strappami alla mia salvezza – le tue braccia sono il mio altare»; e sviene.	
<i>Scorcio di strada ... la facciata di una chiesa</i>	<i>Atrio interno di un luogo di ritiro ... alberi nel fondo. È notte</i>
III,VI (prosa) – RUIZ, poco dopo un Soldato I seguaci di Manrique preparano il rapimento di Leonor.	II,III – IL CONTE, FERRANDO, seguaci ... nei loro mantelli 7 Il conte s'accinge a rapire Leonora, prima che prenda i voti [scena]; si bea del proprio amore per lei [adagio]; la campana annuncia il rito [tempo di mezzo]; il conte, in preda a furia, impreca [cabaletta]. 8 Da dentro, s'odono le religiose [coro].
III,VII (prosa) – MANRIQUE, LEONOR Leonor rinviene in braccio a Manrique. Strepito d'armi tra i soldati di Luna e i seguaci del trovatore. Campane a stormo.	
III,VIII (prosa) – MANRIQUE, LEONOR, D. NUÑO, D. GUILLÉN, D. LOPE e soldati con fiacole ... campane a stormo I seguaci di Manrique mettono in salvo Leonor, mentre Manrique combatte contro Nuño e Guillén.	II,IV-V – LEONORA con seguito muliebri, INES, IL CONTE, FERRANDO, seguaci, poi MANRICO, infine RUIZ, seguiti da armati 8 cont. Leonora consola le proprie dame; d'un tratto, Luna le tronca il cammino all'altare [scena]; fa per agguantarla, ma Manrico «dal ciel disceso» si frappone, nello sconcerto e stupore generale [largo]. Ruiz accorrendo salva Manrico e Leonora; i suoi seguaci disarmano Luna [tempo di mezzo].
<b>Jornada IV: La revelación</b>	
<b>Parte III: Il figlio della zingara</b>	
<i>Un accampamento con varie tende ... soldati</i>	
IV,I (versi) – D. NUÑO, D. GUILLÉN, JIMENO Nuño si accinge ad assediare Castellar, dove Manrique è barricato con i ribelli.	<i>Accampamento ... il padiglione del Co. di Luna. Da lungi Castellor</i> III,I-II – Uomini d'arme, poi FERRANDO, indi IL CONTE 9 I soldati di Luna si accingono all'assalto di Castellor. 10 Il conte smanìa di possedere Leonora [scena].
IV,II-IV (versi) – D. NUÑO, D. GUILLÉN, JIMENO, GUZMÁN, poi AZUCENA fra i soldati con le mani legate I soldati di Nuño hanno catturato una zingara biscaglina: nella rapida inchiesta, Jimeno la ravvisa; Nuño, appreso che Manrique è suo figlio, la manda prigioniera a Saragozza.	III,III-IV – IL CONTE, FERRANDO, indi AZUCENA con le mani avvinte, esploratori, soldati 10 cont. Tumulto da dentro. I soldati hanno catturato una zingara biscaglina: nella rapida inchiesta [adagio], Ferrando la ravvisa e Luna apprende che Manrico è suo figlio [tempo di mezzo]; viene tratta prigioniera [stretta].
<i>Cappella di Leonor nella torre di Castellar</i>	
IV,V (versi) – LEONOR, RUIZ Angoscioso monologo di Leonor: «Ormai il crimine con vincoli eterni alla sua sorte m'ha legata».	<i>Sala adiacente alla cappella in Castellor, con verone</i>
IV,VI (versi) – LEONOR, MANRIQUE Manrique le riferisce un sogno funesto: un «feroce fantasma» lo supplicava gridando: «Vendicami!».	III,V – MANRICO, LEONORA, RUIZ 11 Manrico paventa l'imminente assalto di Luna a Castellor [scena].
IV,VII (versi) – LEONOR, MANRIQUE, RUIZ Ruiz riferisce che Luna ha catturato una gitana, forse strega.	III,VI – MANRICO, LEONORA [poi ritorna RUIZ con armati] 11 cont. Nel breve attimo che (tra i clangori bellici) prelude alle loro nozze, Manrico professa eterno amore a Leonora [adagio]. Dalla cappella s'ode l'organo; Ruiz trafelato riferisce che Luna ha catturato la zingara, che sta per essere arsa sul rogo [tempo di mezzo]. Manrico si precipita al suo soccorso, palesando a Leonora le proprie onginie [cabaletta].
IV,VIII (versi) – MANRIQUE, LEONOR Nell'abbandonare Leonor per correre al soccorso della madre, Manrique le palesa, con profonda vergogna, la propria estrazione. Leonor gli protesta tutto il suo amore. Uno squillo di tromba.	
IV,IX (versi) – LEONOR Rimasta sola, Leonor da lungi supplica il trovatore di non gettarsi in braccio a morte. Nuovo squillo di tromba.	

Jornada V: <i>El suplicio</i>	Parte IV: <i>Il supplizio</i>
<p><i>Dintorni di Saragozza... mura esterne del palazzo dell'Aljaferia, finestra chiusa da una solida inferriata</i></p> <p>V, I (versi) – LEONOR, RUIZ È notte fonda. Ruiz consegna a Leonor la boccetta d'argento ch'ella gli aveva commissionato.</p> <p>V, II (versi) – LEONOR, una voce di dentro Monologo di Leonor ai piedi del carcere: maledice il proprio amore, che ha portato a perdizione il trovatore; ma è determinata a salvargli la vita, a costo della propria. Da dentro, un frate grida la 'buona morte'. Risuona un liuto, canta Manrique: «Il mio delitto fu amarti, e non c'è menda in amore». Leonor, straziata, beve il veleno dalla boccetta.</p>	<p><i>Un'ala del palazzo dell'Aljaferia... una torre, con finestre assicurate da spranghe di ferro. Notte oscurissima</i></p> <p>IV, I – RUIZ, LEONORA [12] Leonora, venuta per salvare la vita a Manrico prigioniero, congeda Ruiz. Fissa con intenzione la gemma incastonata sull'anello [scena]. Canta il proprio amore per Manrico prigioniero [adagio]. La campana suona a morto; da dentro echeggia il canto dei frati della buona morte («Miserere»); risuona un liuto, canta Manrico: «Sconto col sangue mio l'amor che posi in te»; Leonora singhiozza [tempo di mezzo]. Indi assevera il proprio eroico amore [cabaletta].</p>
<p><i>Camera del conte di Luna... un tavolo</i></p> <p>V, III (versi) – D. NUÑO, D. GUILLÉN Nuño, con un atto non autorizzato dal sovrano, ha condannato a morte il rivale. Spera ancora di rintracciare Leonor, per restituirla al fratello e sposarla.</p> <p>V, IV (versi) – D. NUÑO, poi D. LOPE In un breve monologo, Nuño imputa alla fatale bellezza di Leonor il proprio rancore e la sventura del rivale. Commette a Lope la doppia esecuzione: la scure per Manrique e il rogo per Azucena.</p> <p>V, V (versi) – D. NUÑO, LEONOR Leonor si getta ai piedi di Nuño: salvi la vita al trovatore, e lei l'amerà d'un scempio amore, degno di voi e di me!». Nuño cede infine alle lusinghe: Leonor penetri nel carcere e dica a Manrique di fuggire dall'Aragona.</p>	<p>IV, II – IL CONTE e alcuni seguaci, LEONORA [13] Il conte dispone la doppia esecuzione: la scure per Manrico e il rogo per Azucena; congedati i seguaci, in un breve monologo riconosce di abusare del potere conferitogli dal sovrano. È ossessionato dal ricordo di Leonora [scena]. Compare Leonora, che gli si getta ai piedi [tempo d'attacco]. Lei supplica di salvare il trovatore; Luna con ferocia si rifiuta [adagio]. Leonora promette di concederglisi; Luna cede alle lusinghe: Leonora penetri nel carcere e dica a Manrico di mettersi in salvo; lei suggerisce il veleno dal castone dell'anello [tempo di mezzo]. Leonora giubila, il conte esulta [cabaletta].</p>
<p><i>Cella buia... finestra con sbarre... una panca</i></p> <p>V, VI (prosa; versi) – AZUCENA, MANRIQUE Azucena, sempre ancora perseguitata dall'immagine della madre arsa viva e dall'imperativo della vendetta, è ormai certa che la morte la coglierà prima di salire al rogo. Infine si assopisce sognando le sue montagne, mentre Manrique le canta una <i>redondilla</i> a mo' di ninnananna.</p> <p>V, VII (versi) – MANRIQUE, LEONOR, AZUCENA Leonor penetra nel carcere e annuncia la libertà a Manrique, ma egli la rifiuta con sdegno ed insulta la donna per aver tradito la sua fede assoggettandosi al conte di Luna; tardi comprende che Leonor sta per spirare fra le sue braccia in preda al veleno.</p> <p>V, VIII (versi) – MANRIQUE, LEONOR cadavere, AZUCENA, D. NUÑO, D. GUILLÉN, D. LOPE e soldati con lumi Manrique copre il cadavere con un ferriolo per sottrarlo alla vista del conte di Luna. Apostrofandolo come «boia», e con un ultimo, tenero saluto ad Azucena dormiente, si avvia al patibolo circondato dai soldati.</p> <p>V, IX (versi) – LEONOR cadavere, AZUCENA, D. NUÑO, D. GUILLÉN, D. LOPE e soldati con lumi Azucena, risvegliatasi, lotta con sé stessa e con l'idea fissa, per lei ormai insopportabile, della vendetta. Si ribella all'idea che Manrique muoia; a Nuño, che dalla finestra del carcere le addita il supplizio del figlio, rivela (ma è troppo tardi) che il trovatore era suo fratello; e con un gesto d'amarrezza spira gridando: «Ora sei vendicata!».</p>	<p><i>Orrido carcere... finestra con inferriata... morto (anale)</i></p> <p>IV, III – AZUCENA, MANRICO [14] Azucena, sempre ancora perseguitata dall'immagine della madre arsa viva e dall'imperativo della vendetta, sente che la morte la coglierà prima di salire al rogo [scena]. Infine si assopisce: canticchiando sogna le sue montagne, e Manrico la conforta [adagio].</p> <p>IV, IV – AZUCENA, MANRICO, LEONORA, in seguito IL CONTE con seguito di armati [14 cont.] Leonora penetra nel carcere e annuncia la libertà a Manrico, ma egli la rifiuta con sdegno ed insulta la donna per aver tradito la sua fede assoggettandosi al conte di Luna; tardi comprende che Leonora sta per spirare fra le sue braccia in preda al veleno. Intanto Azucena nel dormiveglia continua la sua canzone [tempo di mezzo?? tempo d'attacco?]. Leonora muore stringendo la mano di Manrico in segno d'addio; il conte, comparso sull'uscio del carcere, scopre l'inganno della donna [cabaletta lenta? adagio?]. Manrico, con un ultimo saluto ad Azucena, si avvia al patibolo circondato dai soldati. Al conte, che dalla finestra del carcere le addita il supplizio del figlio, Azucena (ma è troppo tardi) rivela infine: «Ti gli era tuo fratello!...»; e crolla ai piedi della finestra proclamando: «Sei vendicata, o madre!» [tempo di mezzo?].</p>