

# Osservazioni sulla partitura

DI GIOVANNI BIETTI

Per molti versi, *Il trovatore* è un'opera contraddittoria. Tra i capolavori verdiani riconosciuti è senz'altro uno di quelli che il grande pubblico ama di più, ma molti addetti ai lavori si mostrano invece scettici rispetto all'inverosimiglianza della vicenda o al carattere conservatore, decisamente poco innovativo, della struttura drammaturgica. Si tratta a ben vedere di una contraddizione fertile; ed è essenziale comprenderne le ragioni per penetrare la sostanza drammatica di quest'opera. Sappiamo infatti, da numerose lettere al librettista, che Verdi voleva mettere in musica un testo innovativo, libero dagli schemi tradizionali. Il compositore scrisse che sarebbe stato tanto più contento quanto più le forme proposte dal libretto si fossero presentate "nuove e bizzarre"; e aggiunse: "se nelle opere non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetti, né Cori, né Finali, etc, etc., e che l'opera intera non fosse (sarei per dire) un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto".

Ma Salvatore Cammarano non era probabilmente il librettista più adatto per un progetto teatrale tanto avanzato: e, ironicamente, Verdi finì per scrivere uno dei suoi melodrammi più tradizionali, basato com'è su una drammaturgia che potrebbe appartenere a un'opera di Donizetti o di Mercadante, vent'anni prima. In ogni singola scena del *Trovatore* si riconoscono molto nettamente i contorni di quella che già all'epoca veniva chiamata la "solita forma", la suddivisione in due momenti distinti (cantabile e cabaletta: il primo lirico e contemplativo, la seconda più mossa e decisa, motivata da un colpo di scena o da un mutamento di stato d'animo del personaggio). Verdi chiese perfino al librettista di evitare il Coro iniziale, visto che "tutte le opere cominciano con un Coro"; e Cammarano, per tutta risposta, inserì un coro all'inizio (o quasi) di ognuno dei quattro atti.



*Il trovatore*, cartoline d'epoca del primo Novecento.

Collezione privata di Vitoronzo Pastore di Casamassima, Bari

Insomma, ben lungi dall'essere un'innovativa "opera intera in un solo pezzo", che proseguiva gli esperimenti formali tentati con tanto successo nel *Rigoletto*, il *Trovatore* diventò un'opera basata sulla discontinuità, su una convenzionale successione di momenti statici. Leonora canta due Arie, meravigliose ma invariabilmente basate sulla "solita" suddivisione in cantabile ("Tacea la notte placida", "D'amor sull'ali rosee") e cabaletta ("Di tale amor", "Tu vedrai che amore in terra"); lo stesso succede nelle Arie del Conte (al cantabile "Il balen del suo sorriso" segue l'inevitabile cabaletta "Per me ora fatale") e di Manrico (il cantabile "Ah sì, ben mio, coll'essere", la celeberrima cabaletta "Di quella pira l'orrendo foco"); e la medesima organizzazione articola i due Duetti e i due Terzetti dell'opera. Allo stesso modo, al termine del secondo atto Verdi e il suo librettista non rinunciano a scrivere un tradizionalissimo Finale degno in tutto e per tutto della *Lucia di Lammermoor* - il cui libretto, 1835, è naturalmente dello stesso Cammarano - con un colpo di scena (l'apparizione improvvisa di Manrico, che Leonora e il Conte credevano morto) seguito da un ampio, sospeso concertato ("E deggio e posso crederlo?") in cui la musica esprime contemporaneamente i sentimenti contrastanti dei diversi personaggi.

Il vero segreto della partitura, quindi, non è nelle strategie formali. Dobbiamo piuttosto ricercarlo nella qualità melodica, nell'espressività delle linee vocali che, nelle opere di Verdi, hanno pochi confronti. E questo tra l'altro è il principale motivo per cui *Il trovatore* rimane ancora oggi l'opera preferita dai melomani, e per cui Enrico Caruso, con un'efficace *boutade*, diceva che eseguirla è semplice: basta avere a disposizione i quattro più grandi cantanti del mondo. A scanso di equivoci bisogna comunque specificare che, pur essendo più tradizionalista rispetto per esempio a Francesco Maria Piave, Cammarano era un eccellente librettista, abilissimo nel costruire una situazione drammatica dopo l'altra senza che la bipartizione della "solita forma" apparisse una forzatura dall'esterno. E in più aveva l'instimabile qualità, almeno per Verdi, di inserire nel libretto un gran numero di "parole sceniche", singole frasi pregnanti che sintetizzano la vicenda, riassumendone in un attimo i contenuti salienti. Un solo esempio: nella trama del *Trovatore* ri-

vestono grande importanza il fuoco, il rogo, le fiamme (l'orrendo foco della pira, la vampa che stride, la raccapricciante rievocazione delle ossa del bambino "fumanti ancor", e così via). Cammarano crea nel libretto, con grande sottigliezza, una sorta di "doppio livello espressivo", utilizzando le stesse parole come immagini metaforiche per descrivere i moti interiori dei diversi personaggi (infiammarsi d'amore, ardere di sdegno o di gelosia), e aggiungendo inoltre un'immagine contrastante, quella del gelo e dello spegnimento: metafore che Verdi illustra da par suo attraverso la musica, "accendendo" (o al contrario, "spegnendo") di volta in volta l'accompagnamento o la linea vocale. Per renderci conto di quanto la poesia di Cammarano sia internamente coerente e articolata basta elencare alcune frasi del libretto: "Perigliosa fiamma tu nutri" (Ines a Leonora durante l'Aria del primo atto); "Ah, l'amorosa fiamma m'arde ogni fibra", "L'amore ond'ardo le favelli in mio favor", "Tutto m'investe un foco" (il Conte, naturalmente a proposito di Leonora); "Avvampo di furor", "Di geloso amor sprezzato arde in me tremendo il fuoco", "Più l'ami, e più terribile divampa il mio furor" (sempre il Conte, nel vedere che Leonora gli preferisce Manrico); "M'avrai, ma fredda, esanime spoglia" (Leonora, dopo aver finto di cedere al Conte); "Troveranno un cadavere muto, gelido" (Azucena, in carcere); "Senti... la mano è gelo... ma qui foco terribil arde" (morte di Leonora).

Il personaggio che più stimolò la fantasia di Verdi nella *pièce* spagnola da cui fu tratto il libretto è Azucena: un carattere "strano e nuovo", ci dice il compositore, nel quale si alternano "amor filiale e amor materno". Dopo *Rigoletto*, quindi, la musica di Verdi dà vita a un altro personaggio emarginato, e diviso tra sentimenti contrastanti; e non è un caso che proprio ad Azucena sia riservato il brano più innovativo dell'opera, il "racconto" - non Aria - del secondo atto, "Condotta ell'era in ceppi". (Per inciso, altrettanto innovativa è l'idea di accompagnare il precedente coro degli zingari con martelli e incudini, una trovata timbrica "wagneriana" ante litteram.) Gli altri protagonisti, pur avendo una parte altrettanto importante dal punto di vista vocale, sono più monocordi, e infatti si esprimono esclusivamente attraverso le forme convenzionali già elencate.

Verdi decise in un secondo momento di dare più peso al personaggio di Leonora, che nel progetto originario doveva essere una parte secondaria rispetto alla zingara. Ne risulta una rigorosa struttura simmetrica, che costituisce l'ossatura fondamentale del *Trovatore*: le due protagoniste infatti si dividono quasi esattamente la scena, apparendo insieme solo nel Finale ultimo - dove comunque non interagiscono, visto che Azucena è addormentata e parla nel dormiveglia. I primi tre atti sono divisi in due parti, la prima sempre riservata ad Azucena (evocata nel racconto di Ferrando nell'Introduzione dell'opera, effettivamente presente in scena nel secondo e terzo atto) e la seconda a Leonora. L'ultimo atto è più complesso, con le due protagoniste che si alternano e poi si sovrappongono.



Il riflesso musicale e drammatico di questa organizzazione simmetrica si mostra su più livelli: due momenti fondamentali dell'opera che vedono protagonista Manrico, per esempio, sono speculari tra loro. Nel Duetto del secondo atto Manrico è insieme ad Azucena, e la cabaletta "Un momento può involarmi il mio ben" è motivata dal proposito di correre in soccorso di Leonora; nell'Aria del terzo atto, dove Manrico è in compagnia di Leonora, "Di quella pira" trae invece spunto dal proposito di salvare Azucena dal rogo. Su un altro livello, possiamo osservare che perfino lo stile vocale delle due donne è in un certo senso complementare (la stessa cosa succede anche per i due uomini, ma in modo più sfumato; del resto, alla fine dell'opera scopriremo che sono fratelli): come ogni



appassionato sa bene, le grandi Arie riservate a Leonora mostrano una linea vocale ampia, sinuosa, spaziata - sono tra le testimonianze più chiare dell'influenza della "melodia lunga" di Bellini nell'opera di Verdi -, mentre la linea vocale di Azucena tende ad essere sempre concentrata su poche note. In un certo senso Verdi utilizza la ripetizione melodica ravvicinata ("Stride la vampa", "Giorni poveri vivea", "Sì, la stanchezza m'opprime") per dar vita al sentimento ossessivo di Azucena, mentre un effetto più evocativo, dolce, sfumato, - legato naturalmente al sentimento amoroso - è ottenuto attraverso linee che si "aprono" subito, verso l'alto o verso il basso ("Tacea la notte placida", "D'amor sull'ali rosee"). E le linee "aperte" caratterizzano Leonora anche nelle cabalette, nelle sezioni veloci e concitate (le già citate "Di tale amor" e "Tu vedrai che amore in terra" e, nel Duetto del quarto atto, "Vivrà! Contende il giubilo"), per

esprimere una gioia o una risoluzione improvvisa. L'alternanza dei due "toni" espressivi, quindi, caratterizza il ritmo drammatico dell'intera opera.

Su un piano più tecnico, è interessante poi notare che le due protagoniste vengono differenziate, molto nettamente, anche attraverso le tonalità: Azucena orbita nella sfera del mi minore/Sol Maggiore - perfino nell'Introduzione, dove la zingara non è fisicamente presente in scena ma viene evocata dal racconto di Ferrando -, Leonora in quella del fa minore/La bemolle Maggiore.

Resta lo spazio per parlare in dettaglio della scena forse più famosa, e certo una delle più alte, dell'opera: l'inizio dell'ultimo atto, il bellissimo Miserere. La musica di Verdi riesce qui a sfumare perfino i contorni della "solita forma": sulla carta infatti l'intera scena è un'Aria, la seconda di Leonora, nella quale come si è visto più sopra sono perfettamente riconoscibili uno splendido cantabile, "D'amor sull'ali", e una cabaletta conclusiva, "Tu vedrai che amore in terra". Ma ciò che succede tra i due momenti statici è talmente intenso, talmente articolato da farci dimenticare la bipartizione formale. Leonora termina di cantare la prima parte dell'Aria, e dopo un istante un invisibile "Coro interno" intona a cappella, senza accompagnamento orchestrale, la preghiera del Miserere "per un'alma vicina alla partenza che non ha ritorno" (ossia, per Azucena e Manrico). Leonora commenta dolente il canto del coro, accompagnata da un'ossessiva figura ritmica nell'orchestra, una specie di rintocco di morte. Quindi, improvvisamente, dalla torre del carcere sentiamo la voce di Manrico, che accompagnato dall'arpa sola (è il liuto del trovatore) canta il suo addio a Leonora, implorandola di non dimenticarlo. L'aspetto più straordinario della scena è la differenziazione acustica e musicale delle tre componenti sonore: il coro fuori scena, a cappella; Leonora in scena, accompagnata solennemente dall'orchestra; Manrico sempre fuori scena, ma in un altro luogo, in alto, con un solo strumento. E Verdi avvicina progressivamente i tre diversi elementi, confronta direttamente le fonti sonore fino a sovrapporle (nel momento più intenso l'orchestra e l'arpa suonano a distanza di sola mezza battuta). E' un'intuizione vertiginosa, musicale, teatrale e scenica; talmente potente che quando arriva la cabaletta, che pure è perfettamente logica dal punto di vista drammatico (è la reazione di Leonora alla preghiera di Manrico "non ti scordar di me"), ci sembra quasi un corpo estraneo all'azione, un'aggiunta a posteriori. Questa scena, che non a caso fu oggetto di innumerevoli rielaborazioni e trascrizioni (notevole soprattutto quella pianistica di Liszt), ci mostra in modo ideale come Verdi riesca, grazie alla forza drammatica della sua musica, a trascendere le convenzioni teatrali dell'epoca.

