

Teatro Dante Alighieri  
Stagione d'Opera  
2010-2011



# Il trovatore

GIUSEPPE VERDI

Fondazione Ravenna Manifestazioni  
Comune di Ravenna  
Assessorato alla Cultura  
Ministero per i Beni e le Attività Culturali  
Regione Emilia Romagna

 Teatro di Tradizione Dante Alighieri  
**Stagione d'Opera e Danza**  
2010-2011

# Il trovatore

DRAMMA IN QUATTRO PARTI  
LIBRETTO DI SALVATORE CAMMARANO  
DAL DRAMMA "EL TROVADOR"  
DI ANTONIO GARCÍA-GUTIÉRREZ  
MUSICA DI  
**Giuseppe Verdi**

*con il contributo di*



*partner*



Teatro Alighieri  
novembre | venerdì 19, domenica 21



Coordinamento editoriale e grafica  
**Ufficio Edizioni**  
**Fondazione Ravenna Manifestazioni**  
Redazione **Cristina Ghirardini**

Il libretto è una riedizione del programma di sala  
del *Trovatore* di Ravenna Festival 2003.

Immagini fotografiche **Enrico Fedrigoli**.

In copertina una foto dell'allestimento del 2003.

Foto di scena **Maurizio Montanari**.

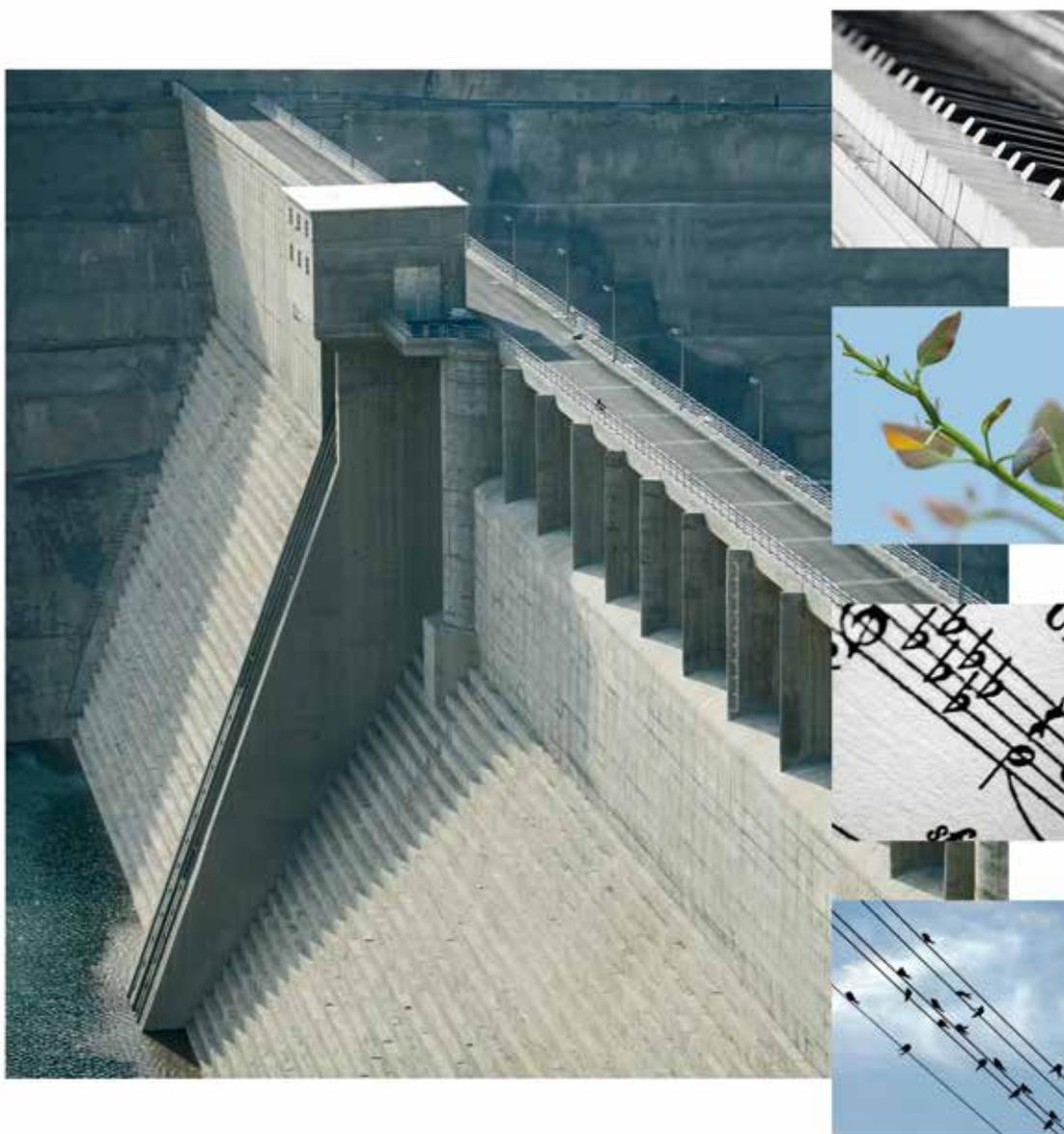
Si ringrazia per la collaborazione  
l'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala.

L'editore si rende disponibile per gli eventuali  
aventi diritto sul materiale utilizzato.

Stampa **Tipografia Moderna, Ravenna**

## Sommario

<b>La locandina</b> .....	pag.	5
<b>Introduzione di Angelo Nicastro</b> .....	pag.	7
<b>Il libretto</b> .....	pag.	9
<b>Il soggetto</b> .....	pag.	31
<b>Il trovatore</b> di Susanna Venturi .....	pag.	35
<b>A proposito di un Trovatore...</b> di Cristina Mazzavillani Muti .....	pag.	43
<b>La spazializzazione dei suoni</b> di Alvisè Vidolin .....	pag.	45
<b>Il Do della discordia</b> di Marco Beghelli .....	pag.	47
<b>I protagonisti</b> .....	pag.	57



## La natura come progetto Il progetto come musica

**Costruire imparando dalla natura.**  
Questo è il grande progetto  
da più di cent'anni di Cmc.

Questo è il progetto di uomini che  
lavorano per altri uomini, per realizzare  
un futuro in armonia con l'ambiente.



# Il trovatore

dramma in quattro parti, libretto di Salvatore Cammarano

dal dramma *El Trovador* di Antonio García-Gutiérrez  
(Universal Music Publishing Ricordi)

musica di  
**GIUSEPPE VERDI**

interpreti venerdì 19

Piero Pretti  
Anna Kasyan  
Alessandro Luongo  
Clara Calanna  
Luca Dall'Amico  
Laura Baldassari  
Giorgio Trucco

personaggi

Manrico  
Leonora  
Conte di Luna  
Azucena  
Ferrando  
Ines  
Ruiz

interpreti domenica 21

Antonio Coriano  
Simge Büyükedes  
Dario Solari  
Anna Malavasi  
Deyan Vatchkov  
Laura Baldassari  
Giorgio Trucco

**direttore**  
NICOLA PASZKOWSKI  
**regia e ideazione scenica**  
CRISTINA MAZZAVILLANI MUTI

**luci** Vincent Longuemare  
**costumi** Alessandro Lai  
**visual director** Paolo Miccichè **immagini fotografiche** Enrico Fedrigoli  
**progetto spazializzazione dei suoni** Alvise Vidolin  
**realizzata da** BH Studio  
**allestimento scenico a cura di** Roberto Mazzavillani

Orchestra Giovanile Luigi Cherubini  
Coro del Teatro Municipale di Piacenza  
**maestro del coro** Corrado Casati

assistente alla regia e direzione di scena **Maria Grazia Martelli**  
assistente visual director **Davide Broccoli**

maestri di sala **Elisa Cerri, Davide Cavalli** capo sarta **Anna Tondini** sarte **Marta Benini, Manuela Monti**  
trucco e parrucche **Denia Donati, Mariangela Righetti** attrezzista **Enrico Berini**

proiezioni Visual Technologies, Ravenna  
realizzazione scenica laboratorio del Teatro Alighieri Tirelli Costumi, Roma Calzature Pompei, Roma Gioielli Pikkio, Roma

allestimento Ravenna Festival 2003

coproduzione Teatro Alighieri di Ravenna, Fondazione Pergolesi Spontini di Jesi, Teatro dell'Aquila di Fermo,  
Teatro A. Rendano di Cosenza, Teatro Comunale di Ferrara, Teatro Verdi di Pisa

Riproponendo a 7 anni di distanza *Il trovatore* prodotto nel 2003 da Ravenna Festival, abbiamo deciso di ripubblicare nel programma di sala gli stessi saggi e testi che lo accompagnarono allora.

L'operazione era infatti talmente innovativa che conserva intatti tutti i motivi di interesse e di suggestione che la caratterizzarono e perciò risulta significativo ancora oggi ripercorrere la consapevolezza e le motivazioni che la guidarono.

Il contesto nel quale nacque l'idea di questo *Trovatore* era quello di un festival dedicato alla nostra città intitolato "Ravenna visionaria, pellegrina e straniera". Si scelse di rappresentare quella che, sicuramente, è una delle opere più visionarie della storia del melodramma utilizzando le suggestive fotografie che Enrico Fedrigoli aveva scattato per raccontare la sua visione di Ravenna, immagini raccolte nel libro *Ravenna viso-in-aria* che regala prospettive e squarci del nostro paesaggio – le fabbriche, il porto, le valli, la campagna – catturati con amore e poesia in lunghi e ripetuti appostamenti.

La regista, o piuttosto la "impaginatrice" come ama definirsi un po' scherzandosi Cristina Mazzavillani Muti, ha costruito il suo progetto su due fondamentali linee guida: da una parte la convinzione che il futuro dell'opera passi attraverso l'uso spregiudicato – nel senso letterale di "senza pregiudizi" perciò libero e disincantato – delle più aggiornate risorse tecnologiche nel campo della proiezione dell'immagine e del suono, dall'altro il rispetto del dettato musicale e artistico, che passa attraverso un'artigianalità dal sapore antico e che ripropone l'eterno fascino fanciullesco della "baracca" dei burattini.

La lungimiranza con la quale si realizzò allora una scenografia totalmente virtuale di grande spettacolarità, ha di fatto prodotto i risultati sperati aprendo nuove prospettive anche dal punto di vista della organizzazione e della economicità della messa in scena: gli enormi progressi compiuti dalla tecnologia multimediale in questo breve lasso di tempo, infatti, hanno consentito di semplificare enormemente l'apparato tecnico allora richiesto producendo considerevoli risparmi ed una grande flessibilità della scena che porteremo agevolmente in ben altri cinque teatri senza onerosi costi di trasporto e successivi problemi di stivaggio, immagazzinamento e manutenzione.

Lo spettacolo dunque è il medesimo ma rivisitato. Il progresso tecnico, che consente oggi di realizzare tutto con un solo computer ed un grande proiettore, ci consegna anche immagini digitali più nitide e definite che si integrano ancor di più col sapiente gioco di luci creato da Vincent Longuemare, che fa emergere e immerge i personaggi nella sospensione fluttuante della scena virtuale. Le voci dialettali e il suono della fisarmonica, che anticipavano i temi musicali e gli accadimenti del grande affresco popolare verdiano, costituivano un unicum della precedente edizione legata al tema e al clima di quel festival e non saranno pertanto riproposti.

*Angelo Nicastro*  
Direttore Artistico



# Il trovatore

*Dramma in quattro parti*  
(libretto di Salvatore Cammarano)  
dal dramma *El Trovador* di Antonio García-Gutiérrez

Musica di Giuseppe Verdi

## PERSONAGGI

<b>Il Conte di Luna</b>	<i>baritono</i>
<b>Leonora</b>	<i>soprano</i>
<b>Azucena</b>	<i>mezzosoprano</i>
<b>Manrico</b>	<i>tenore</i>
<b>Ferrando</b>	<i>basso</i>
<b>Ines</b>	<i>soprano</i>
<b>Ruiz</b>	<i>tenore</i>
<b>Un vecchio zingaro</b>	<i>basso</i>
<b>Un messo</b>	<i>tenore</i>

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

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

## PARTE PRIMA – IL DUELLO

### Scena prima

*Atrio nel palazzo dell'Aliaferia.*

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

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

### Ferrando

*(Ai Familiari vicini ad assopirsi.)*

All'erta, all'erta! Il Conte

N'è d'uopo attender vigilando; ed egli

Talor presso i veroni

Della sua cara, intere

Passa le notti.

### Familiari

Gelosia le fiere

Serpi gli avventa in petto!

### Ferrando

Nel Trovator, che dai giardini move

Notturmo il canto, d'un rivale a dritto

Ei teme.

### Familiari

Dalle gravi

Palpebre il sonno a discacciar, la vera

Storia ci narra di Garzia, germano

Al nostro Conte.

### Ferrando

La dirò: venite

Intorno a me.

*(I Familiari eseguiscono.)*

### Armigeri

*(Accostandosi pur essi.)*

Noi pure...

### Familiari

Udite, udite.

*(Tutti accerchiano Ferrando.)*

### Ferrando

Di due figli vivea padre beato

Il buon Conte di Luna:

Fida nutrice del secondo nato

Dormia presso la cuna.

Sul romper dell'aurora un bel mattino

Ella dischiude i rai;

E chi trova d'accanto a quel bambino?

### Coro

Chi?... Favella... Chi mai?

### Ferrando

Abbietta zingara, fosca vegliarda!

Cingeva i simboli di maliarda!

E sul fanciullo, con viso arcigno,

L'occhio affiggeva torvo, sanguigno!...

D'orror compresa è la nutrice...

Acuto un grido all'aura scioglie;

Ed ecco, in meno che il labbro il dice,

I servi accorrono in quelle soglie;

E fra minacce, urlì e percosse

La rea discacciano ch'entrarvi osò.

### Coro

Giusto quei petti sdegno commosse;

L'insana vecchia lo provocò.

### Ferrando

Asserì che tirar del fanciullino

L'oroscopo volea...

Bugiarda! Lenta febbre del meschino

La salute struggea!

Coverto di pallor, languido, affranto

Ei tremava la sera,

Il dì traeva in lamentevol pianto...

Ammaliato egli era!

*(Il Coro inorridisce.)*

La fatucchiera perseguitata

Fu presa, e al rogo fu condannata;

Ma rimaneva la maledetta

Figlia, ministra di ria vendetta!...

Compì quest'empia nefando eccesso!...

Sparve il fanciullo... e si rinvenne

Mal spenta brace nel sito istesso

Ov'arsa un giorno la strega venne!...

E d'un bambino... ahimè!... l'ossame

Bruciato a mezzo, fumante ancor!

### Coro

Ah scellerata!... oh donna infame!...

Del par m'investe odio ed orror!

### Alcuni

E il padre?

### Ferrando

Brevi e tristi giorni visse:

Pure ignoto del cor presentimento

Gli diceva che spento

Non era il figlio; ed, a morir vicino,

Bramò che il signor nostro a lui giurasse

Di non cessar le indagini... ah! fùr vane!...

### Armigeri

E di colei non s'ebbe

Contezza mai?

### Ferrando

Nulla contezza... Oh, dato

Mi fosse rintracciarla

Un dì!...

### Familiari

Ma ravvisarla

Potresti?

### Ferrando

Calcolando

Gli anni trascorsi... lo potrei.

### Armigeri

Sarebbe

Tempo presso la madre

All'inferno spedirla.

### Ferrando

All'inferno? È credenza che dimori

Ancor nel mondo l'anima perduta

Dell'empia strega, e quando il cielo è nero

In varie forme altrui si mostri.

### Coro

*(Con terrore.)*

È vero!

### Alcuni

Su l'orlo dei tetti alcun l'ha veduta!

### Altri

In upupa o strige talora si muta!

### Altri

In corvo tal'altra; più spesso in civetta!

Sull'alba fuggente al par di saetta.

### Ferrando

Morì di paura un servo del conte,

Che avea della zingara percossa la fronte!

*(Tutti si pingono di superstizioso terrore.)*

Apparve a costui d'un gufo in sembianza

Nell'alta quiete di tacita stanza!...

Con l'occhio lucente guardava... guardava,

Il cielo attristando d'un urlo feral!

Allor mezzanotte appunto suonava...

*(Una campana suona improvvisamente a*

*distesa mezzanotte.)*

### Tutti

Ah! sia maledetta la strega infernal!

*(Gli uomini d'arme accorrono in fondo; i Familiari corrono verso la porta.)*

### Scena seconda

*Giardini del palazzo.*

*Sulla destra, marmorea scalinata che mette agli appartamenti. La notte è inoltrata; dense nubi coprono la luna.*

*Leonora ed Ines.*

### Ines

Che più t'arresti?... l'ora è tarda: vieni.

Di te la regal donna

Chiese, l'udisti.

### Leonora

Un'altra notte ancora

Senza vederlo...

### Ines

Perigliosa fiamma

Tu nutri!... Oh come, dove

La primiera favilla

In te s'apprese?

### Leonora

Ne' tornei. V'apparve

Bruno le vesti ed il cimier, lo scudo

Bruno e di stemma ignudo,

Sconosciuto guerrier, che dell'agone

Gli onori ottenne... Al vincitor sul crine

Il serto io posi... Civil guerra intanto

Arsè... Nol vidi più! come d'aurato

Sogno fuggente imago! ed era volta

Lunga stagion... ma poi...

### Ines

Che avvenne?

### Leonora

Ascolta.

Tacea la notte placida

E bella in ciel sereno

La luna il viso argenteo

Mostrava lieto e pieno...

Quando suonar per l'aere,

Infino allor sì muto,

Dolci s'udiro e flebili

Gli accordi d'un liuto,

E versi melanconici

Un Trovator cantò.

Versi di prece ed umile  
Qual d'uom che prega Iddio  
In quella ripeteasi  
Un nome... il nome mio!...  
Corsi al veron sollecita...  
Egli era! egli era desso!...  
Gioia provai che agli angeli  
Solo è provar concesso!...  
Al core, al guardo estatico  
La terra un ciel sembrò.

**Ines**  
Quanto narrasti di turbamento  
M'ha piena l'anima!... lo temo...

**Leonora**  
Invano!

**Ines**  
Dubbio, ma triste presentimento  
In me risveglia quest'uomo arcano!  
Tenta obliarlo...

**Leonora**  
Che dici!... oh basti!...

**Ines**  
Cedi al consiglio dell'amistà...  
Cedi...

**Leonora**  
Obliarlo! Ah, tu parlasti  
Detto, che intendere l'anima non sa.  
Di tale amor che dirsi  
Mal può dalla parola,  
D'amor che intendo io sola,  
Il cor s'inebriò!  
Il mio destino compiersi  
Non può che a lui dappresso...  
S'io non vivrò per esso,  
Per esso io morirò!

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

**Scena terza**  
*Il Conte.*

**Conte**  
Tace la notte! immersa  
Nel sonno, è certo, la regal Signora;  
Ma veglia la sua dama... Oh! Leonora,

Tu desta sei; mel dice,  
Da quel verone, tremolante un raggio  
Della notturna lampa...  
Ah!... l'amorosa fiamma  
M'arde ogni fibra!... Ch'io ti vegga è d'uopo,  
Che tu m'intenda... Vengo... A noi supremo  
È tal momento...  
(*Cieco d'amore avviarsi verso la gradinata.*  
*Odonsi gli accordi d'un liuto: egli s'arresta.*)  
Il Trovator! Io fremo!

**La voce del Trovatore**  
(*Fra le piante.*)  
Deserto sulla terra,  
Col rio destino in guerra,  
È sola speme un cor  
Al Trovator!  
Ma s'ei quel cor possiede,  
Bello di casta fede,  
È d'ogni re maggior  
Il Trovator!

**Conte**  
Oh detti!... Oh gelosia!...  
Non m'inganno... Ella scende!  
(*S'avvolge nel suo mantello.*)

**Scena quarta**  
*Leonora e il Conte.*

**Leonora**  
(*Correndo verso il Conte.*)  
Anima mia!

**Conte**  
(Che far?)

**Leonora**  
Più dell'usato  
È tarda l'ora; io ne contai gl'istanti  
Co' palpiti del core!... Alfin ti guida  
Pietoso amor tra queste braccia...

**La voce del Trovatore**  
Infida!...  
(*La luna mostrasi dai nugoli, e lascia scorgere  
una persona, di cui la visiera nasconde il volto.*)

**Scena quinta**  
*Manrico e detti.*

**Leonora**  
Qual voce!... Ah, dalle tenebre

Tratta in errore io fui!  
(*Riconoscendo entrambi, e gettandosi ai piedi di  
Manrico, agitatissima.*)  
A te crederi rivolgere  
L'accento e non a lui...  
A te, che l'anima mia  
Sol chiede, sol desia...  
Io t'amo, il giuro, io t'amo  
D'immenso, eterno amor!

**Conte**  
Ed osi?

**Manrico**  
(*Sollevando Leonora.*)  
(Ah, più non bramo!)

**Conte**  
Avvampo di furor!  
Se un vil non sei discovriti.

**Leonora**  
(Ohimè!)

**Conte**  
Palesa il nome...

**Leonora**  
(*Sommessamente a Manrico.*)  
Deh, per pietà!...

**Manrico**  
(*Sollevando la visiera dell'elmo.*)  
Ravvisami,  
Manrico io son.

**Conte**  
Tu!... Come!  
Insano temerario!  
D'Urgel seguace, a morte  
Proscritto, ardisci volgerti  
A queste regie porte?

**Manrico**  
Che tardi?... or via, le guardie  
Appella, ed il rivale  
Al ferro del carnefice  
Consegna.

**Conte**  
Il tuo fatale  
Istante assai più prossimo  
È, dissennato... Vieni...

**Leonora**  
Conte!

**Conte**  
Al mio sdegno vittima  
È d'uopo ch'io ti sveni...

**Leonora**  
Oh ciel! t'arresta...

**Conte**  
Seguimi...

**Manrico**  
Andiam...

**Leonora**  
(Che mai farò?)  
Un sol mio grido perdere  
Lo puote... M'odi...

**Conte**  
No!  
Di geloso amor sprezzato  
Arde in me tremendo il foco!  
Il tuo sangue, o sciagurato,  
Ad estinguerlo fia poco!  
(*A Leonora.*)  
Dirgli, o folle, – lo t'amo – ardisti!...  
Ei più vivere non può...  
Un accento proferisti  
Che a morir lo condannò!

**Leonora**  
Un istante almen dia loco  
Il tuo sdegno alla ragione...  
Io, sol io, di tanto foco  
Son, pur troppo, la cagione!  
Piombi, ah! piombi il tuo furore  
Sulla rea che t'oltraggiò...  
Vibra il ferro in questo core,  
Che te amar non vuol, né può.

**Manrico**  
Del superbo vana è l'ira;  
Ei cadrà da me trafitto.  
Il mortal che amor t'ispira,  
Dall'amor fu reso invitto.  
(*Al Conte.*)  
La tua sorte è già compita...  
L'ora ormai per te suonò!  
Il suo core e la tua vita  
Il destino a me serbò!  
(*I due rivali si allontanano con le spade  
sguainate; Leonora cade, priva di sentimento.*)

## PARTE SECONDA – LA GITANA

### Scena prima

*Un diruto abituro sulle falde di un monte della Biscaglia. Nel fondo, quasi tutto aperto, arde un gran fuoco. I primi albori.*

*Azucena siede presso il fuoco. Manrico le sta disteso accanto sopra una coltrice ed avviluppato nel suo mantello; ha l'elmo ai piedi e fra le mani la spada, su cui figge immobilmente lo sguardo. Una banda di Zingari è sparsa all'intorno.*

### Zingari

Vedi! le fosche notturne spoglie  
De' cieli sveste l'immensa vòlta;  
Sembra una vedova che alfin si toglie  
I bruni panni ond'era involta.  
All'opra! all'opra! Dàgli, martella.  
*(Danno di piglio ai loro ferri del mestiere;  
al misurato tempestar dei martelli cadenti sulle  
incudini, or uomini, or donne, e tutti in un tempo  
infine intonano la cantilena seguente:)*  
Chi del gitano i giorni abbella?  
La zingarella!

### Uomini

*(Alle donne, sostando un poco dal lavoro.)*  
Versami un tratto; lena e coraggio  
Il corpo e l'anima traggon dal bere.  
*(Le donne mescono ad essi in rozze coppe.)*

### Tutti

Oh guarda, guarda! del sole un raggio  
Brilla più vivido nel <sup>mio</sup> tuo bicchiere!  
All'opra, all'opra... Dàgli, martella...  
Chi del gitano i giorni abbella?  
La zingarella!

### Azucena

*(Canta: gli Zingari le si fanno allato.)*  
Stride la vampa! – la folla indomita  
Corre a quel fuoco – lieta in sembianza;  
Urli di gioia – intorno echeggiano:  
Cinta di sgherri – donna s'avanza!  
Sinistra splende – sui volti orribili  
La tetra fiamma – che s'alza al ciel!  
Stride la vampa! – giunge la vittima  
Nerovestita, – discinta e scalza!  
Grido feroce – di morte levasi;  
L'eco il ripete – di balza in balza!  
Sinistra splende – sui volti orribili  
La tetra fiamma – che s'alza al ciel!

### Zingari

Mesta è la tua canzon!

### Azucena

Del pari mesta  
Che la storia funesta  
Da cui tragge argomento!  
*(Rivolge il capo dalla parte di Manrico e  
mormora sommamente:)*  
Mi vendica... Mi vendica!

### Manrico

(L'arcana  
Parola ognor!)

### Vecchio Zingaro

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

### Uomini

Andiamo.  
*(Ripongono sollecitamente nel sacco i loro  
arnesi.)*

### Donne

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

### Zingari

Chi del gitano i giorni abbella?  
La zingarella!

### Manrico

*(Sorgendo.)*  
Soli or siamo; deh, narra  
Questa storia funesta.

### Azucena

E tu la ignori,  
Tu pur!... Ma, giovinetto, i passi tuoi  
D'ambizion lo sprone  
Lungi traeva!... Dell'ava il fine acerbo  
E quest'istoria... La incolpò superbo  
Conte di malefizio, onde asserìa  
Còlto un bambin suo figlio... Essa bruciata  
Venne ov'arde quel foco!

### Manrico

*(Rifuggendo con raccapriccio dalla fiamma.)*  
Ahi! Sciagurata!

### Azucena

Condotta ell'era in ceppi al suo destin tremendo!  
Col figlio sulle braccia, io la seguìa piangendo.  
Infino ad essa un varco tentai, ma invano, aprirmi...  
Invan tentò la misera fermarsi e benedirmi!  
Ché, fra bestemmie oscene, pungendola coi ferri,  
Al rogo la cacciavano gli scellerati sgherri!  
Allor, con tronco accento: Mi vendica! esclamò.  
Quel detto un'eco eterna in questo cor lasciò.

### Manrico

La vendicasti?

### Azucena

Il figlio giunsi a rapir del Conte:  
Lo trascinaì qui meco... Le fiamme ardean  
[già pronte.

### Manrico

*(Con raccapriccio.)*  
Le fiamme!... oh ciel!... tu forse?...

### Azucena

Ei distruggeasi in pianto...  
Io mi sentiva il core dilaniato, infranto!...  
Quand'ecco agli egri spirti, come in un sogno,  
[apparve  
La vision ferale di spaventose larve!  
Gli sgherri ed il supplizio!... La madre smorta  
[in volto...  
Scalza, discinta!... il grido, il noto grido ascolto...  
*Mi vendica!*... La mano convulsa tendo... stringo  
La vittima... nel foco la traggo, la sospingo...  
Cessa il fatal delirio... l'orrida scena fugge...  
La fiamma sol divampa, e la sua preda strugge!  
Pur volgo intorno il guardo e innanzi a me  
[vegg'io

### Manrico

Dell'empio Conte il figlio...  
Ah! come?

### Manrico

Ah! come?

### Azucena

Il figlio mio,  
Mio figlio avea bruciato!

### Manrico

Che dici! quale orror!

### Azucena

Sul capo mio le chiome sento rizzarsi ancor!  
*(Azucena ricade trambasciata sul proprio  
seggio, Manrico ammutolisce colpito d'orrore e  
di sorpresa. Momenti di silenzio.)*

### Manrico

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

### Azucena

*(Con la sollecitudine di chi cerca emendare il  
proprio fallo.)*  
Tu sei mio figlio!

### Manrico

Eppur dicesti...

### Azucena

Ah!... forse...  
Che vuoi! quando al pensier s'affaccia il truce  
Caso, lo spirito intenebrato pone  
Stolte parole sul mio labbro... Madre,  
Tenera madre non m'avesti ognora?

### Manrico

Potrei negarlo?

### Azucena

A me, se vivi ancora,  
No! dèi? Notturna, nei pugnati campi  
Di Pelilla, ove spento  
Fama ti disse, a darti  
Sepoltura non mossi? La fuggente  
Aura vital non iscovrì, nel seno  
Non t'arrestò materno affetto?... E quante  
Cure non spesi a risanar le tante  
Ferite!...

### Manrico

*(Con nobile orgoglio.)*  
Che portai nel di fatale...  
Ma tutte qui, nel petto!... Io sol, fra mille  
Già sbandati, al nemico  
Volvendo ancor la faccia!... Il rio De Luna  
Su me piombò col suo drappello; io caddi,  
Però da forte io caddi!

### Azucena

Ecco mercede  
Ai giorni, che l'infame  
Nel singolar certame  
Ebbe salvi da te!... Qual t'acciecava  
Strana pietà per esso?

### Manrico

Oh madre!... Non saprei dirlo a me stesso!  
Mal reggendo all'aspro assalto,  
Ei già tocco il suolo avea:  
Balenava il colpo in alto  
Che trafiggerlo dovea...

Quando arresta un moto arcano,  
Nel discender, questa mano...  
Le mie fibre acuto gelo  
Fa repente abbrividir!  
Mentre un grido vien dal cielo,  
Che mi dice: Non ferir!

**Azucena**  
Ma nell'alma dell'ingrato  
Non parlò del cielo un detto!  
Oh! se ancor ti spinge il fato  
A pugnar col maledetto,  
Compi, o figlio, qual d'un Dio,  
Compi allora il cenno mio!  
Sino all'elsa questa lama  
Vibra, immergi all'empio in cor.

**Manrico**  
Sì, lo giuro, questa lama  
Scenderà dell'empio in cor.  
*(Odesi un prolungato suono di corno.)*  
L'usato messo Ruiz invia!  
Forse...  
*(Dà fiato anch'esso al corno che tiene ad armacollo.)*

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

**Scena seconda**  
Messo e detti.

**Manrico**  
*(Al Messo.)*  
Inoltra il piè.  
Guerresco evento, dimmi, seguìa?

**Messo**  
*(Porgendo il foglio che Manrico legge.)*  
Risponda il foglio che reco a te.

**Manrico**  
"In nostra possa è Castellor; ne dèi  
Tu, per cenno del prence,  
Vigilar le difese. Ove ti è dato,  
Affrettati a venir... Giunta la sera,  
Tratta in inganno di tua morte al grido,  
Nel vicin Chiostro della croce il velo  
Cingerà Lèonora".  
*(Con dolorosa esclamazione.)*  
Oh giusto cielo!

**Azucena**  
*(Scuotendosi.)*  
(Che fia!)

**Manrico**  
*(Al Messo.)*  
Veloce scendi la balza,  
E d'un cavallo a me provvedi...

**Messo**  
Corro...

**Azucena**  
*(Frapponendosi.)*  
Manrico!

**Manrico**  
Il tempo incalza...  
Vola, m'aspetta del colle a' piedi.  
*(Il Messo parte frettolosamente.)*

**Azucena**  
E spero, e vuoi?...

**Manrico**  
(Perderla?... Oh ambascia!...  
Perder quell'angelo?...)

**Azucena**  
(È fuor di sé!)

**Manrico**  
*(Postosi l'elmo sul capo ed afferrando il mantello.)*  
Addio...

**Azucena**  
No... ferma... odi...

**Manrico**  
Mi lascia...

**Azucena**  
*(Autorevole.)*  
Ferma... Son io che parlo a te!  
Perigliarti ancor languente  
Per cammin selvaggio ed ermo!  
Le ferite vuoi, demente,  
Riaprir del petto infermo?  
No, soffrirlo non poss'io...  
Il tuo sangue è sangue mio!...  
Ogni stilla che ne versi  
Tu la spremi dal mio cor!

**Manrico**  
Un momento può involarmi

Il mio ben, la mia speranza!...  
No, che basti ad arrestarmi  
Terra e ciel non han possanza...  
Ah!... mi sgombra, o madre, i passi...  
Guai per te s'io qui restassi! ...  
Tu vedresti ai piedi tuoi  
Spento il figlio di dolor!  
*(S'allontana, indarno trattenuto da Azucena.)*

**Scena terza**

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

**Conte**  
Tutto è deserto, né per l'aura ancora  
Suona l'usato carme...  
In tempo io giungo!

**Ferrando**  
Ardita opra, o Signore,  
Imprendi.

**Conte**  
Ardita, e qual furente amore  
Ed irritato orgoglio  
Chiesero a me. Spento il rival, caduto  
Ogni ostacol sembrava a' miei desiri;  
Novello e più possente ella ne appresta...  
L'altare! Ah no, non fia  
D'altri Leonora!... Leonora è mia!  
Il balen del suo sorriso  
D'una stella vince il raggio!  
Il fulgor del suo bel viso  
Novo infonde in me coraggio!...  
Ah! l'amor, l'amore ond'ardo  
Le favelli in mio favor!  
Sperda il sole d'un suo sguardo  
La tempesta del mio cor.  
*(Odesi il rintocco de' sacri bronzi.)*  
Qual suono!... oh ciel!...

**Ferrando**  
La squilla  
Vicino il rito annunzia!

**Conte**  
Ah! pria che giunga  
All'altar... si rapisca!...

**Ferrando**  
Ah bada!

**Conte**  
Taci!...  
Non odo... andate... di quei faggi all'ombra  
Celatevi...  
*(Ferrando e gli altri Seguaci si allontanano.)*  
Ah! fra poco  
Mia diverrà... Tutto m'investe un foco!  
*(Ansioso, guardingo osserva dalla parte donde deve giungere Leonora, mentre Ferrando e i Seguaci dicono sottovoce:)*

**Ferrando, Seguaci**  
Ardire!... Andiam... celiamoci  
Fra l'ombre... nel mister!  
Ardire!... Andiam!... silenzio!  
Si compia il suo voler.

**Conte**  
*(Nell'eccesso del furore.)*  
Per me, ora fatale,  
I tuoi momenti affretta:  
La gioia che m'aspetta  
Gioia mortal non è!...  
Invano un Dio rivale  
S'oppone all'amor mio;  
Non può nemmeno un Dio,  
Donna, rapirti a me!  
*(S'allontana a poco a poco e si nasconde col Coro fra gli alberi.)*

**Coro interno di Religiose**  
Ah!... se l'error t'ingombra,  
O figlia d'Eva, i rai,  
Presso a morir, vedrai  
Che un'ombra, un sogno fu,  
Anzi del sogno un'ombra  
La speme di quaggiù!  
Vieni e t'asconda il velo  
Ad ogni sguardo umano!  
Aura o pensier mondano  
Qui vivo più non è.  
Al ciel ti volgi e il cielo  
Si schiuderà per te.

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

**Leonora**  
Perché piangete?

**Donne**  
 Ah!... dunque  
 Tu per sempre ne lasci!

**Leonora**  
 O dolci amiche,  
 Un riso, una speranza, un fior la terra  
 Non ha per me! Degg'io  
 Volgermi a Quei che degli afflitti è solo  
 Sostegno e dopo i penitenti giorni  
 Può fra gli eletti al mio perduto bene  
 Ricongiungermi un dì!... Tergete i rai  
 E guidatemi all'ara!  
*(Incamminandosi.)*

**Conte**  
*(Irrompendo ad un tratto.)*  
 No, giammai!...

**Donne**  
 Il Conte!

**Leonora**  
 Giusto ciel!

**Conte**  
 Per te non havvi  
 Che l'ara d'imeneo.

**Donne**  
 Cotanto ardia!...

**Leonora**  
 Insano!... E qui venisti?...

**Conte**  
 A farti mia.  
*(E si dicendo scagliasi verso Leonora, onde impadronirsi di lei; ma fra esso e la preda trovasi, qual fantasma sorto di sotterra, Manrico. Un grido universale irrompe.)*

**Leonora**  
 E deggio... e posso crederlo?  
 Ti veggio a me d'accanto!  
 È questo un sogno, un'estasi,  
 Un sovrumano incanto!  
 Non regge a tanto giubilo  
 Rapito, il cor sospeso!  
 Sei tu dal ciel disceso,  
 O in ciel son io con te?

**Conte**  
 Dunque gli estinti lasciano  
 Di morte il regno eterno;

A danno mio rinunzia  
 Le prede sue l'inferno!  
 Ma se non mai si fransero  
 De' giorni tuoi gli stami,  
 Se vivi e viver brami,  
 Fuggi da lei, da me.

**Manrico**  
 Né m'ebbe il ciel, né l'orrido  
 Varco infernal sentiero...  
 Infami sgherri vibrano  
 Mortali colpi, è vero!  
 Potenza irresistibile  
 Hanno de' fiumi l'onde!  
 Ma gli empì un Dio confonde!  
 Quel Dio soccorse a me.

**Donne**  
*(A Leonora.)*  
 Il cielo in cui fidasti  
 Pietade avea di te.

**Ferrando, Seguaci**  
*(Al Conte.)*  
 Tu col destin contrasti:  
 Suo difensore egli è.

**Scena quinta**  
*Ruiz seguito da una lunga tratta di Armati, e detti.*

**Ruiz**  
 Urgel viva!

**Manrico**  
 Miei prodi guerrieri!

**Ruiz**  
 Vieni...

**Manrico**  
*(A Leonora.)*  
 Donna, mi segui.

**Conte**  
*(Opponendosi.)*  
 E tu speri?

**Leonora**  
 Ah!

**Manrico**  
*(Al Conte.)*  
 T'arresta...

**Conte**  
*(Sguainando la spada.)*  
 Involarmi costei!  
 No!

**Ruiz, Armati**  
*(Accerchiando il Conte.)*  
 Vaneggi!

**Ferrando, Seguaci**  
 Che tenti, Signor?  
*(Il Conte è disarmato da quei di Ruiz.)*

**Conte**  
*(Con gesti ed accenti di maniaco furore.)*  
 Di ragione ogni lume perdei!

**Leonora**  
 (M'atterrisce...)

**Conte**  
 Ho le furie nel cor!

**Ruiz, Armati**  
*(A Manrico.)*  
 Vien: la sorte sorride per te.

**Ferrando, Seguaci**  
*(Al Conte.)*  
 Cedi; or ceder viltade non è.  
*(Manrico tragge seco Leonora, il Conte è respinto; le donne rifuggono al cenobio. Scende subito la tela.)*

## PARTE TERZA – IL FIGLIO DELLA ZINGARA

### Scena prima

Accampamento.

A destra il padiglione del Conte di Luna, su cui sventola la bandiera in segno di supremo comando; da lungi torreggia Castellor.

Scolte di Uomini d'arme dappertutto; alcuni giocano, altri puliscono le armi, altri passeggiano, poi Ferrando dal padiglione del Conte.

### Alcuni armigeri

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

### Altri

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

### Alcuni

Il soccorso dimandato!

### Altri

Han l'aspetto del valor!

### Tutti

Più l'assalto ritardato  
Or non fia di Castellor.

### Ferrando

Sì, prodi amici; al dì novello è mente  
Del capitan la rôcca  
Investir d'ogni parte.  
Colà pingue bottino  
Certezza è rinvenir più che speranza.  
Si vinca; è nostro.

### Tutti

Tu c'inviti a danza!  
Squilli, echeggi la tromba guerriera,  
Chiami all'armi, alla pugna, all'assalto;  
Fia domani la nostra bandiera  
Di quei merli piantata sull'alto.  
No, giammai non sorrise vittoria  
Di più liete speranze finor!...  
Ivi l'util ci aspetta e la gloria,  
Ivi opimi la preda e l'onor.  
(Si disperdono.)

### Scena seconda

Il Conte.  
(Uscito dalla tenda volge uno sguardo bieco a Castellor.)

### Conte

In braccio al mio rival! Questo pensiero  
Come persecutor demone ovunque  
M'insegue!... In braccio al mio rival!... Ma corro,  
Surta appena l'aurora,  
Io corro e separarvi... Oh Leonora!  
(Odesi tumulto.)

### Scena terza

Ferrando e detto.

### Conte

Che fu?

### Ferrando

Dappresso il campo  
S'aggirava una zingara: sorpresa  
Da' nostri esploratori,  
Si volse in fuga; essi, a ragion temendo  
Una spia nella trista,  
L'inseguir...

### Conte

Fu raggiunta?

### Ferrando

È presa.

### Conte

L'hai tu? Vista

### Ferrando

No; della scorta  
Il condottier m'apprese  
L'evento.

### Conte

Eccola.  
(Tumulto più vicino.)

### Scena quarta

Detti, Azucena, con le mani avvinte, trascinata dagli Esploratori, un codazzo d'altri soldati.

### Esploratori

Innanzi, o strega, innanzi...

### Azucena

Aita!... Mi lasciate... O furibondi,  
Che mal fec'io?

### Conte

S'appressi.  
(Azucena è tratta innanzi al Conte.)  
A me rispondi

E trema dal mentir!

### Azucena

Chiedi!

### Conte

Ove vai?

### Azucena

No! so.

### Conte

Che?...

### Azucena

D'una zingara è costume  
Mover senza disegno  
Il passo vagabondo,  
Ed è suo tetto il ciel, sua patria il mondo.

### Conte

E vieni?

### Azucena

Da Biscaglia, ove finora  
Le sterili montagne ebbero a ricetto!

### Conte

(Da Biscaglia!)

### Ferrando

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

### Azucena

Giorni poveri vivea,  
Pur contenta del mio stato;  
Sola speme un figlio avea...  
Mi lasciò!... m'oblia, l'ingrato!  
Io deserta, vado errando  
Di quel figlio ricercando,  
Di quel figlio che al mio core  
Pene orribili costò!...  
Qual per esso provo amore  
Madre in terra non provò!

### Ferrando

(Il suo volto!)

### Conte

Di', traesti  
Lunga etade tra quei monti?

### Azucena

Lunga, sì.

### Conte

Rammeresti  
Un fanciul, prole di conti,  
Involato al suo castello,  
Son tre lustri, e tratto quivi?

### Azucena

E tu, parla... sei?...

### Conte

Fratello  
Del rapito.

### Azucena

(Ah!)

### Ferrando

(Notando il mal nascosto terrore di Azucena.)  
(Sì!)

### Conte

Ne udivi  
Mai novella?

### Azucena

Io?... No... Concedi  
Che del figlio l'orme io scopro.

### Ferrando

Resta, iniqua...

### Azucena

(Ohimè!...)

### Ferrando

Tu vedi  
Chi l'infame, orribil opra  
Commettea...

### Conte

Finisci.

### Ferrando

È dessa.

### Azucena

(Piano a Ferrando.)  
(Taci.)

**Ferrando**  
È dessa che il bambino  
Arse!

**Conte**  
Ah! perfida!

**Coro**  
Ella stessa!

**Azucena**  
Ei mentisce...

**Conte**  
Al tuo destino  
Or non fuggi.

**Azucena**  
Deh!...

**Conte**  
Quei nodi  
Più stringete.  
(*I soldati eseguiscano.*)

**Azucena**  
Oh! Dio!... Oh Dio!...

**Coro**  
Urla pure.

**Azucena**  
(*Con disperazione.*)  
E tu non m'odi,  
O Manrico, o figlio mio?...  
Non soccorri all'infelice  
Madre tua?

**Conte**  
Sarebbe ver?  
Di Manrico genitrice?

**Ferrando**  
Trema!...

**Conte**  
Oh sorte!... in mio poter!

**Azucena**  
Deh, rallentate, o barbari,  
Le acerbe mie ritorte...  
Questo crudel supplizio  
È prolungata morte...  
D'iniquo genitore  
Empio figliuol peggiore,

Trema... V'è Dio pe' miseri,  
È Dio ti punirà!

**Conte**  
Tua prole, o turpe zingara,  
Colui, quel traditore?...  
Potrò col tuo supplizio  
Ferirlo in mezzo al core!  
Gioia m'innonda il petto,  
Cui non esprime il detto!...  
Meco il fraterno cenere  
Piena vendetta avrà!

**Ferrando, Coro**  
Infame pira sorgere,  
Ah, sì, vedrai tra poco...  
Né solo tuo supplizio  
Sarà terreno foco!...  
Le vampe dell'inferno  
A te fian rogo eterno;  
Ivi penare ed ardere  
L'anima tua dovrà!  
(*Al cenno del Conte i Soldati traggono seco  
Azucena. Egli entra nella sua tenda, seguito da  
Ferrando.*)

**Scena quinta**  
*Sala adiacente alla Cappella in Castellor, con il  
verone nel fondo.*  
Manrico, Leonora e Ruiz.

**Leonora**  
Quale d'armi fragor poc'anzi intesi?

**Manrico**  
Alto è il periglio! vano  
Dissimularlo fora!  
Alla novella aurora  
Assaliti saremo!...

**Leonora**  
Ahimè!... che dici!...

**Manrico**  
Ma de' nostri nemici  
Avrem vittoria... Pari  
Abbiam al loro ardir, brando e coraggio!...  
(*A Ruiz.*)  
Tu va'; le belliche opre,  
Nell'assenza mia breve, a te commetto.  
Che nulla manchi!...  
(*Ruiz parte.*)

**Scena sesta**  
Manrico e Leonora.

**Leonora**  
Di qual tetra luce  
Il nostro imen risplende!

**Manrico**  
Il presagio funesto,  
Deh, sperdi, o cara!...

**Leonora**  
E il posso?

**Manrico**  
Amor... sublime amore,  
In tale istante ti favelli al core.  
Ah! sì, ben mio, coll'essere  
Io tuo, tu mia consorte,  
Avrò più l'alma intrepida,  
Il braccio avrò più forte;  
Ma pur se nella pagina  
De' miei destini è scritto  
Ch'io resti fra le vittime  
Dal ferro ostil trafitto,  
Fra quegli estremi aneliti  
A te il pensier verrà  
E solo in ciel precederti  
La morte a me parrà!  
(*Odesi il suono dell'organo della vicina cappella.*)

**A due**  
L'onda de' suoni mistici  
Pura discende al cor!  
Vieni; ci schiude il tempio  
Gioie di casto amor.  
(*Mentre s'avviano giubilanti al tempio, Ruiz  
sopraggiunge frettoloso.*)

**Ruiz**  
Manrico?

**Manrico**  
Che?

**Ruiz**  
La zingara,  
Vieni, tra ceppi mira...

**Manrico**  
Oh Dio!

**Ruiz**  
Per man de' barbari  
Accesa è già la pira...

**Manrico**  
(*Accostandosi al verone.*)  
Oh ciel! mie membra oscillano...  
Nube mi copre il ciglio!

**Leonora**  
Tu fremi!

**Manrico**  
E il deggio!... Sappilo.  
Io son...

**Leonora**  
Chi mai?

**Manrico**  
Suo figlio!...  
Ah! vili!... il rio spettacolo  
Quasi il respir m'invola...  
Raduna i nostri, affrettati...  
Ruiz... va... torna... vola...  
(*Ruiz parte.*)  
Di quella pira l'orrendo foco  
Tutte le fibre m'arse, avvampò!...  
Empi, spegnetela, o ch'io fra poco  
Col sangue vostro la spegnerò...  
Era già figlio prima d'amarti,  
Non può frenarmi il tuo martir.  
Madre infelice, corro a salvarti,  
O teco almeno corro a morir!

**Leonora**  
Non reggo a colpi tanto funesti...  
Oh, quanto meglio saria morir!  
(*Ruiz torna con Armati.*)

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

## PARTE QUARTA – IL SUPPLIZIO

### Scena prima

*Un'ala del palazzo dell'Aliaferia.*

*All'angolo una torre con finestre assicurate da spranghe di ferro. Notte oscurissima.*

*Si avanzano due persone ammantellate: sono Ruiz e Leonora.*

### Ruiz

*(Sommessamente.)*

Siam giunti; ecco la torre, ove di Stato  
Gemono i prigionieri... ah, l'infelice  
Ivi fu tratto!

### Leonora

Vanne,

Lasciami, né timor di me ti prenda...

Salvarlo io potrò forse.

*(Ruiz si allontana.)*

Timor di me?... sicura,

Presta è la mia difesa.

*(I suoi occhi figgonsi ad una gemma che le fregia la mano destra.)*

In quest'oscura

Notte ravalta, presso a te son io,

E tu nol sai... Gemente

Aura che intorno spira,

Deh, pietosa gli arreca i miei sospiri...

D'amor sull'ali rosee

Vanne, sospir dolente:

Del prigioniero misero

Conforta l'egra mente...

Com'aura di speranza

Aleggia in quella stanza:

Lo desta alle memorie,

Ai sogni dell'amor!

Ma deh! non dirgli, improvvido,

Le pene del mio cor!

*(Suona la campana dei morti.)*

### Voci interne

Miserere d'un'alma già vicina

Alla partenza che non ha ritorno!

Miserere di lei, bontà divina,

Preda non sia dell'inferral soggiorno!

### Leonora

Quel suon, quelle preci solenni, funeste,

Empiron quest'aere di cupo terror!...

Contende l'ambascia, che tutta m'investe,

Al labbro il respiro, i palpiti al cor!

*(Rimane assorta; dopo qualche momento*

*scuotesi, ed è in procinto di partire, allorché viene dalla torre un gemito e quindi un mesto suono: ella si ferma.)*

### Manrico

*(Dalla torre.)*

Ah, che la morte ognora

È tarda nel venir

A chi desia morir!...

Addio, Leonora!

### Leonora

Oh ciel!... sento mancarmi!

### Voci interne

Miserere d'un'alma già vicina

Alla partenza che non ha ritorno!

Miserere di lei, bontà divina

Preda non sia dell'inferral soggiorno!

### Leonora

Sull'orrida torre, ah! par che la morte

Con ali di tenebre librando si va!

Ah! forse dischiuse gli fian queste porte

Sol quando cadaver già freddo sarà!

### Manrico

*(Dalla torre.)*

Sconto col sangue mio

L'amor che posi in te!...

Non ti scordar di me!

Leonora, addio!

### Leonora

Di te, di te scordarmi!!!...

Tu vedrai che amore in terra

Mai del mio non fu più forte;

Vinse il fato in aspra guerra,

Vincerà la stessa morte.

O col prezzo di mia vita

La tua vita io salverò,

O con te per sempre unita

Nella tomba io scenderò.

### Scena seconda

*S'apre una porta; n'escono il Conte ed alcuni Seguaci.*

*Leonora si pone in disparte.*

### Conte

Udite? Come albeggi,

La scure al figlio ed alla madre il rogo.

*(I Seguaci entrano nella torre.)*

Abuso io forse del poter che pieno  
In me trasmise il prence! A tal mi traggi,  
Donna per me funesta!... Ov'ella è mai?  
Ripreso Castellor, di lei contezza  
Non ebbero, e furo indarne  
Tante ricerche e tante!  
Ah! dove sei, crudele?

### Leonora

*(Avanzandosi.)*

A te davante.

### Conte

Qual voce!... come!... tu, donna?

### Leonora

Il vedi.

### Conte

A che venisti?

### Leonora

Egli è già presso

All'ora estrema; e tu lo chiedi?

### Conte

Osar potresti?...

### Leonora

Ah sì, per esso

Pietà dimando...

### Conte

Che! tu deliri!

Io del rival sentir pietà?

### Leonora

Clemente Nume a te l'ispiri...

### Conte

È sol vendetta mio Nume... Va.

### Leonora

*(Si getta disperatamente a' suoi piedi.)*

Mira, di acerbe lagrime

Spargo al tuo piede un rio:

Non basta il pianto? svenami,

Ti bevi il sangue mio...

Calpesta il mio cadavere,

Ma salva il Trovator!

### Conte

Ah! dell'indegno rendere

Vorrei peggior la sorte:

Fra mille atroci spasimi  
Centuplicar sua morte...  
Più l'ami, e più terribile  
Divampa il mio furor!  
*(Vuol partire, Leonora si avvicina ad esso.)*

### Leonora

Conte...

### Conte

Né cessi?

### Leonora

Grazia!...

### Conte

Prezzo non havvi alcuno  
Ad ottenerla... scostati...

### Leonora

Uno ve n'ha... sol uno!...

Ed io te l'offro.

### Conte

Spiegati,

Qual prezzo, di'.

### Leonora

*(Stendendo la destra con dolore.)*

Me stessa!

### Conte

Ciel!... tu dicesti?...

### Leonora

E compiere

Saprò la mia promessa.

### Conte

È sogno il mio?

### Leonora

Dischiudimi

La via fra quelle mura...

Ch'ei m'oda... Che la vittima

Fugga, e son tua.

### Conte

Lo giura.

### Leonora

Lo giuro a Dio che l'anima

Tutta mi vede!

**Conte**  
Olà!  
(Correndo all'uscio della torre. Si presenta un custode; mentre il Conte gli parla all'orecchio, Leonora suggerisce il veleno chiuso nell'anello.)

**Leonora**  
(M'avrai, ma fredda esanime Spoglia.)

**Conte**  
(A Leonora, tornando.)  
Colui vivrà.

**Leonora**  
(Alzando gli occhi, cui fanno velo lagrime di gioia.)  
(Vivrà!... contende il giubilo I detti a me, Signore... Ma coi frequenti palpiti Merce' ti rende il core! Ora il mio fine impavida, Piena di gioia attendo... Potrò dirgli morendo: Salvo tu sei per me!)

**Conte**  
Fra te che parli?... volgimi, Volgimi il detto ancora, O mi parrà delirio Quanto ascoltai finora... Tu mia!... tu mia!... ripetilo. Il dubbio cor serena... Ah!... ch'io lo credo appena Udendolo da te!

**Leonora**  
Andiam...

**Conte**  
Giurasti... pensaci!

**Leonora**  
È sacra la mia fe'!  
(Entrano nella torre.)

**Scena terza**  
Orrido carcere. In un canto finestra con inferriata. Porta nel fondo. Smorto fanale pendente dalla volta. Azucena giacente sopra una specie di rozza coltre, Manrico seduto a lei dappresso.

**Manrico**  
Madre?... non dormi?

**Azucena**  
L'invocai più volte,  
Ma fugge il sonno a queste luci... Prego...

**Manrico**  
L'aura fredda è molesta  
Alle tue membra forse?

**Azucena**  
No; da questa  
Tomba di vivi sol fuggir vorrei,  
Perché sento il respiro soffocarmi!...

**Manrico**  
(Torcendosi le mani.)  
Fuggir!

**Azucena**  
(sorgendo)  
Non attristarti:  
Far di me strazio non potranno i crudi!

**Manrico**  
Ah! come?

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

**Manrico**  
Ahi!

**Azucena**  
Troveranno  
Un cadavere muto, gelido!... anzi  
Uno scheletro!

**Manrico**  
Cessa!

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

**Manrico**  
Alcuno,  
Ti rassicura, qui non volge...

**Azucena**  
(Senza badare a Manrico, con ispavento.)  
Il rogo!  
Parola orrenda!

**Manrico**  
Oh madre!... oh madre!

**Azucena**  
Un giorno,  
Turba feroce l'ava tua condusse  
Al rogo... Mira la terribil vampa!  
Ella n'è tocca già! già l'arso crine  
Al ciel manda faville!...  
Osserva le pupille  
Fuor dell'orbita lor!... ahi... chi mi toglie  
A spettacol sì atroce?  
(Cadendo tutta convulsa fra le braccia di Manrico.)

**Manrico**  
Se m'ami ancor, se voce  
Di figlio ha possa d'una madre in seno,  
Ai terrori dell'anima  
Oblio cerca nel sonno, e posa e calma.  
(La conduce presso alla coltre.)

**Azucena**  
Sì, la stanchezza m'opprime, o figlio...  
Alla quiete io chiudo il ciglio...  
Ma se del rogo arder si veda  
L'orrida fiamma, destami allor.

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

**Azucena**  
(Tra il sonno e la veglia.)  
Ai nostri monti... ritorneremo...  
L'antica pace... ivi godremo..  
Tu canterai... sul tuo liuto...  
In sonno placido... io dormirò!

**Manrico**  
Riposa, o madre: io prono e muto  
La mente al cielo rivolgerò.  
(Azucena si addormenta.  
Manrico resta genuflesso accanto a lei.)

**Scena ultima**  
Si apre la porta, entra Leonora: gli anzidetti, in ultimo il Conte con seguito di Armati.

**Manrico**  
Ciel!... non m'inganna quel fioco lume?...

**Leonora**  
Son io, Manrico...

**Manrico**  
Oh, mia Leonora!  
Ah, mi concedi, pietoso Nume,  
Gioia sì grande, anzi ch'io mora?

**Leonora**  
Tu non morrai... vengo a salvarti...

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

**Leonora**  
Addio...  
tronca ogni indugio... t'affretta... parti...  
(Accennandogli la porta.)

**Manrico**  
E tu non vieni?

**Leonora**  
Restar degg'io!...

**Manrico**  
Restar!...

**Leonora**  
Deh! fuggi!...

**Manrico**  
No.

**Leonora**  
(Cercando di trarlo verso l'uscio.)  
Guai se tardi!

**Manrico**  
No...

**Leonora**  
La tua vita!...

**Manrico**  
Io la disprezzo...  
Pur figgi, o donna, in me gli sguardi!...  
Da chi l'avesti?... ed a qual prezzo?...  
Parlar non vuoi?... Balen tremendo!...  
Dal mio rivale!... intendo... intendo!...  
Ha quest'infame l'amor venduto...  
Venduto un core che mio giurò!

**Leonora**  
Oh, come l'ira ti rende cieco!  
Oh, quanto ingiusto, crudel sei meco!  
T'arrendi... fuggi, o sei perduto!

Nemmeno il cielo salvar ti può!  
(*Leonora si getta ai piedi di Manrico.*)

**Azucena**  
(*Dormendo.*)  
Ai nostri monti... ritorneremo...  
L'antica pace... ivi godremo...  
Tu canterai... sul tuo liuto...  
In sonno placido... io dormirò...

**Manrico**  
Ti scosta...

**Leonora**  
Non respingermi...  
Vedi?... languente, oppressa,  
lo manco...

**Manrico**  
Va'... ti abbomino...  
Ti maledico...

**Leonora**  
Ah, cessa!  
Non d'imprecar, di volgere  
Per me la prece a Dio  
È questa l'ora!

**Manrico**  
Un brivido  
Corse nel petto mio!

**Leonora**  
(*Cade bocconi.*)  
Manrico!

**Manrico**  
(*Accorrendo a sollevarla.*)  
Donna, svelami...  
Narra.

**Leonora**  
Ho la morte in seno...

**Manrico**  
La morte!...

**Leonora**  
Ah, fu più rapida  
La forza del veleno  
Ch'io non pensava!...

**Manrico**  
Oh fulmine!

**Leonora**  
Senti! la mano è gelo...  
(*Toccandosi il petto.*)  
Ma qui... qui foco orribile  
Arde...

**Manrico**  
Che festi!... o cielo!

**Leonora**  
Prima che d'altri vivere...  
Io volli tua morir!...

**Manrico**  
Insano!... ed io quest'angelo  
Osava maledir!

**Leonora**  
Più non resisto!

**Manrico**  
Ahi misera!...  
(*Entra il Conte, arrestandosi sulla soglia.*)

**Leonora**  
Ecco l'istante... io moro...  
(*Stringendogli la destra in segno d'addio.*)  
Manrico! Or la tua grazia...  
Padre del cielo... imploro...  
Prima... che... d'altri vivere...  
Io volli... tua morir!  
(*Spira.*)

**Conte**  
(Ah! volle me deludere,  
E per costui morir!)  
(*Additando agli armati Manrico.*)  
Sia tratto al ceppo!

**Manrico**  
(*Partendo tra gli armati.*)  
Madre... oh madre, addio!

**Azucena**  
(*Destandosi.*)  
Manrico!... Ov'è mio figlio?

**Conte**  
A morte corre!...

**Azucena**  
Ah ferma!... m'odi...

**Conte**  
(*Trascinando Azucena verso la finestra.*)  
Vedi?...

**Azucena**  
Cielo!

**Conte**  
È spento!

**Azucena**  
Egli era tuo fratello!...

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

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

**Conte**  
(*Inorridito.*)  
E vivo ancor!



## Il soggetto

di Claudio Toscani

### Parte prima (Il duello)

#### *Atrio nel palazzo dell'Aliaferia.*

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

#### *Giardini del palazzo.*

Leonora, dama di compagnia della principessa d'Aragona, confida a Ines d'essersi innamorata di uno sconosciuto cavaliere (scena e cavatina "Tacea la notte placida"). Questi era apparso, incognito, ai tornei; poi Leonora l'aveva sentito cantare, una notte, sotto le sue finestre accompagnandosi col liuto e pronunciando il suo nome. Da allora non riesce a dimenticarlo e sente che i loro destini sono legati per sempre. Giunge il Conte di Luna, che vorrebbe dichiarare alla dama il suo amore; ma è interrotto dagli accordi di un liuto, sui quali un trovatore intona la sua canzone d'amore (scena e romanza "Deserto sulla terra"). Leonora discende e sta per gettarsi tra le braccia del Conte, che ha scambiato per l'amato; ma accortasi dell'errore, dichiara al trovatore di non amare altri che lui (terzetto "Qual voce!... Ah! dalle tenebre"). Quando il Conte di Luna, furente, gli chiede di svelarsi, l'ignoto giovane dichiara di chiamarsi Manrico. In lui il Conte riconosce un seguace del principe ribelle Urgel e lo sfida a duello. Nonostante le preghiere di Leonora, i due si allontanano per battersi.

## Parte seconda (La gitana)

### *Accampamento di zingari.*

Sul finir della notte alcuni zingari, nel loro accampamento, lavorano (coro “Vedi, le fosche notturne spoglie”). Accanto al fuoco la zingara Azucena inizia a cantare, attirando l'attenzione generale: il fuoco le ricorda il rogo della madre, morta invocando vendetta (canzone “Stride la vampa!”). Gli zingari scendono a valle e Azucena rimasta sola col figlio Manrico, gli racconta la storia appena accennata: si tratta della nonna, fatta condannare e ardere dal vecchio Conte di Luna (scena e racconto “Condotta ell’era in ceppi”). Azucena narra anche d’aver rapito per vendetta uno dei figli del Conte, d’averlo bruciato sul luogo del supplizio ma d’essersi accorta d’aver ucciso, nel delirio, non il bimbo rapito bensì il suo stesso figlio. Allo stupore di Manrico, Azucena lo tranquillizza, sostenendo che i tristi ricordi la fanno uscire di senno. Si fa poi promettere dal figlio – che già aveva incontrato Luna in battaglia, ma gli aveva risparmiato la vita perché aveva avvertito una misteriosa forza celeste – che non avrà più alcuna pietà del Conte (scena e duetto “Mal reggendo all’aspro assalto”). Un messo chiama Manrico alla difesa del fortilizio di Castellor, appena conquistato, e gli comunica che Leonora sta per prendere i voti, credendolo morto. Manrico, nonostante la preoccupazione della madre, parte immediatamente.

### *Luogo di ritiro in vicinanza di Castellor.*

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

## Parte terza (Il figlio della zingara)

### *Accampamento nelle vicinanze di Castellor.*

I soldati del Conte di Luna, accampati in vista di Castellor, giocano a carte e cantano (coro “Or co’ dadi, ma fra poco”), Ferrando annuncia loro che l’indomani attaccheranno il fortilizio. Il Conte di Luna è deciso a strappare Leonora all’odiato Manrico, ma un tumulto lo distrae dai suoi propositi: nel campo è stata trovata una zingara, che gli viene condotta innanzi. Si tratta di Azucena, nella quale Ferrando crede di riconoscere la zingara che un tempo rapì il bambino (scena e terzetto “Giorni poveri vivea”). Se ne convince quando la vede impaurirsi al nome del Conte di Luna, che la fa arrestare. Quando Azucena invoca il nome di Manrico, il Conte infierisce ancor più; gli astanti reclamano il rogo.

### *Sala del palazzo.*

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

## Parte quarta (Il supplizio)

### *Nei pressi del palazzo dell’Aliaferia.*

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

### *Carcere.*

Manrico è seduto accanto alla madre, stesa su un giaciglio (finale ultimo “Madre... non dormi?”). Nel delirio, la zingara rivede il rogo della madre, ma il figlio la calma, facendola addormentare nel ricordo della pace dei loro monti (“Ai nostri monti... ritorneremo!...”). Compare Leonora, che invita Manrico a fuggire senza tuttavia poterlo seguire. Quando questi conosce il prezzo della sua libertà, inveisce contro Leonora (concertato “Parlar non vuoi!... Balen tremendo!...”) ma si ricrede quando apprende che la fanciulla si è avvelenata per non essere di nessun altro, e la vede morire. Il Conte ordina che Manrico sia giustiziato. Solo allora apprende, da Azucena, con orrore, di aver mandato a morte il proprio fratello: la vendetta della zingara è compiuta.



# Il trovatore

di Susanna Venturi

Nella poesia si annida la speranza che un giorno una parola dirà tutto.

Il canto esalta questa speranza, e emblematicamente la realizza. [...] la voce che canta si sottrae sempre alle perfette identità del senso: la sua eco risuona nelle ombre inesplorate del suo spazio; essa le rivela, finge per un istante di svelarcele, poi tace, avendo attraversato tutti i segni. (Paul Zumthor)<sup>1</sup>

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

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

"Popolare": certo che intendersi su questo termine è tutt'altro che facile. Quand'è che un'opera, un prodotto artistico, si può definire "popolare"? E, soprattutto, attraverso quali criteri si può riuscire a valutarne il grado di "popolarità"? (Ci si accorge che già il solo passaggio dall'aggettivo al sostantivo è presagio di confusione o, peggio, di luoghi comuni). Se per popolare si vuole rigorosamente indicare il repertorio, musicale o letterario che sia, proprio delle classi agro-pastorali trasmesso di generazione in generazione secondo le modalità della tradizione orale (l'oggetto di studio delle discipline etnografiche, per intenderci) è evidente che il melodramma ottocentesco – e meno che mai l'opera dei secoli precedenti – non può in alcun modo ambire alla qualifica di popolare. Ancora: se per popolare si vuole intendere la fruizione allargata del melodramma, ovvero la possibilità di larghi strati della popolazione di accedere ai luoghi deputati alla rappresentazione del repertorio operistico, allora bisogna riconoscere che fino a buona parte del Novecento tale possibilità era estremamente ridotta (oltre che molto diversificata a seconda delle aree geografiche) e che solo a una ristretta minoranza era dato godere dello spettacolo lirico.

D'altro canto, però, proprio nel melodramma, e da più parti si è voluto individuare uno dei simboli del "sentimento nazionale" (quindi del "popolo") fondamentale nel processo di costruzione di quella identità nazionale che trova le sue radici negli ardori risorgimentali:

una visione avvalorata da indizi, quasi mai verificati e spesso discutibili, dell'utilizzo da parte dei compositori operistici di arie e motivi ascoltati dalla "voce del popolo", oppure di un'ispirazione improntata a una cantabilità da sempre riconosciuta come inconfondibile connotato dell'espressività musicale del popolo italiano (prima, ma anche dopo, che le più scrupolose ricerche etnomusicologiche rivelassero la reale e complessa varietà del patrimonio musicale di questo popolo).

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

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

Nel rovistare si scoprirà allora che il *Trovatore*, come tante delle opere di Verdi, oltre al pieno successo incontrato fra il pubblico teatrale fin dalla prima rappresentazione del 19 gennaio 1853 al Teatro Apollo di Roma, ha poi conosciuto una straordinaria circolazione al di fuori delle mura elette: già in quell'anno ne vengono pubblicati gli adattamenti per banda e non passerà troppo tempo prima che molte delle sue pagine più famose vengano, più o meno liberamente, trascritte nell'ambito di raccolte antologiche di brani operistici, e che sia disponibile la riduzione dell'intera opera per "pianoforte solo" destinata ad un uso esclusivamente dilettantesco, edita dallo stesso Ricordi (nell'ambito di una collana significativamente intitolata *Biblioteca musicale popolare*) sicuramente sulla spinta di una richiesta che doveva cogliere viva e fiorente. Almeno fino all'avvento del fonografo e poi del grammofono, che consentiranno di ascoltare (e riascoltare e riascoltare...) le musiche predilette senza prodigarsi sulla tastiera di casa. Possibilità, del resto, offerta già dalla prima metà dell'Ottocento, dagli strumenti musicali meccanici, come le sofisticate scatole musicali a cilindro (destinate a un pubblico più ristretto) o le pianole dei suonatori ambulanti: tra il cui repertorio mai potevano mancare brani operistici.

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

Dunque, i sentimenti e le gesta di Manrico e del Conte di Luna, di Azucena e di Leonora, diventano da subito racconto da godere fuori dal teatro, nelle piazze o nelle stalle, secondo meccanismi narrativi che potremmo facilmente ricondurre anche a quelli dei fogli volanti usati dai cantastorie (e siamo proprio sicuri che per bocca di questi nelle piazze non sia mai risuonata la storia di un bambino scambiato nella culla o rapito da una zingara?). E non deve stupire poiché andando più indietro, a *El Trovador* di Antonio García Gutiérrez, fonte prima del *Trovatore* di Verdi, ci accorgiamo che anche ad esso è toccata la stessa sorte. Non fosse stato scelto dal compositore come soggetto d'opera, il pubblico italiano non avrebbe forse mai saputo dell'esistenza di questo dramma che in patria ebbe invece straordinaria diffusione e popolarità. Il successo che ne accolse il debutto, il primo marzo 1836 al Teatro Príncipe di Madrid quando le ovazioni del pubblico costrinsero – mai accaduto prima – il giovane autore a comparire in palcoscenico, rimase vivo per moltissimi anni: le rappresentazioni si susseguirono fino ad indurre l'autore a pubblicarne un'auto-parodia, una sorta di versione comico-farsesca infarcita di inflessioni dialettali (*Los hijos del Tío Tronera*, nel 1846) eppoi a trarne un rifacimento in versi (nel 1851). Ma ciò che più rivela la penetrazione popolare del dramma di Gutiérrez è il passaggio dalla scena ai *pliegos de cordel* e alle *aleluyas*: i primi, fascicoli messi in vendita agli angoli delle strade in cui erano adattati in semplici versi i romanzi e i drammi più celebri; le seconde, grandi fogli stampati che riproducevano in una serie di immagini (riquadri numerati), ciascuna accompagnata da un distico didascalico, il divenire della storia narrata.<sup>4</sup>

*El Trovador* è tra i primi compiuti esempi di dramma romantico spagnolo e in esso si ritrovano i tratti peculiari del clima letterario europeo: sullo sfondo di un Medioevo che, al di là della sua valenza storica, funge da cornice ideale per esaltare la spettacolarità dell'azione, si incastonano l'amore contrastato, la rivalità politica, l'alone misterioso che circonda l'eroe (trovatore, quindi archetipo romantico di artista e creatore), l'angelica e cieca determinazione all'amore della protagonista, la morte degli innamorati. Ma l'originalità di questo dramma cavalleresco si concentra nella figura della gitana, Azucena: nel rapporto materno-filiale che la lega a Manrico e nel tema della vendetta che la domina e che da lei si proietta sugli altri personaggi. Colpi di scena, rapimenti e duelli, sentimenti ed emozioni forti, in un fluire dell'azione che Gutiérrez sa dosare con abilità tra le 5 *jornadas* in cui si articola la storia. Concentrando ogni sforzo creativo nell'alimentare il fuoco delle passioni che dominano i personaggi, egli perde di vista la coerenza dell'insieme: sono molti i punti in cui il meccanismo sembra rischiare di incepparsi sotto il peso dell'incongruenza narrativa. Sembra, appunto, perché in realtà ogni contraddizione viene riassorbita nel quadro di una *credibile inverosimiglianza* che è forse il tratto che, insieme alla novità rappresentata da un personaggio come Azucena, affascinò Verdi e lo indusse non solo a trarne un'opera, ma a farlo nel rispetto sostanziale della fonte, incongruenze comprese. Così, nel criticare il libretto di Salvatore Cammarano (come si sa, ultimato da Emmanuele Bardare per la sopravvenuta malattia e poi per la morte del librettista) non si tiene mai abbastanza conto di come esso sia il frutto della convinta volontà del compositore di rimanere fedele a un intreccio che racchiudeva in sé il segreto dell'efficacia drammaturgica, rivelando, secondo le parole del compositore, "bei punti di scena, e soprattutto qualche cosa di singolare di originale nell'insieme" e "novità e bizzarria" da mantenere a tutti i costi, altrimenti: "è meglio rinunziarvi". Poche parole, tratte dalla citatissima lettera che Verdi scrisse a Cammarano il 9 aprile del '51 (una delle tante che segnano il lavoro di stesura del libretto), che riassumono la profonda adesione del compositore al dramma di Gutiérrez (e va notato che dello stesso autore Verdi, oltre a prendere in esame diversi soggetti, utilizzerà poi il *Simón Bocanegra*).



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

**V**erdi era disponibile a procedere fino in fondo sulla strada della "novità e bizzarria", tanto da rivendicare intenzioni quasi rivoluzionarie nello scrivere a Cammarano (il 4 aprile '51):

In quanto alla distribuzione dei pezzi vi dirò che per me quando mi si presenta della poesia da potersi mettere in musica, ogni forma, ogni distribuzione è buona, anzi più queste sono nuove e bizzarre io ne sono più contento. Se nelle opere non vi fossero né Cavatine, né Duetti, né Terzetto, né Cori, né Finali, ecc. ecc., e che l'opera intera non fosse (starei per dire) un solo pezzo, troverei più ragionevole e giusto. Per questo vi dirò che se si potesse evitare nel principio di quest'opera il Coro (tutte le opere cominciano con un coro) e la Cavatina Leonora, e cominciare addirittura col canto del Trovatore e fare un sol atto dei due primi, sarebbe bene, perché questi pezzi così isolati con cambiamento di scena a ciascun pezzo m'hanno piuttosto l'aria di pezzi da concerto che d'opera. Se lo potete, fatelo.

Nei fatti l'opera inizierà, invece, proprio con il coro e con la cavatina di Leonora, ma è pur vero che nella turbolenta discussione epistolare che animerà la costruzione del libretto Verdi riuscirà ad imporre il rispetto di quelle "situazioni potenti" e "immaginose" (per lui tanto necessarie) e che Cammarano avrebbe al contrario voluto riportare nei confini di una più convenzionale ragionevolezza scenica: tra le altre cose, non si rinuncerà allo svelamento da parte di Azucena della vera identità di Manrico, che questi inverosimilmente non coglie, e alla centralità del tema della vendetta sancita dai versi che chiudono l'opera. L'incontro-scontro dei differenti punti di vista di compositore e librettista conduce a un singolare risultato: la perfetta adesione alle strutture formali della più trita convenzione operistica, il trionfo della "solita forma", rivivificata però dall'interno attraverso l'inarrestabile fuoco emotivo che le situazioni e i personaggi imprimono alla melodia verdiana. Certo, si potrebbe più facilmente (e forse anche più cautamente) confermare l'esclusività del percorso inverso: è la musica a conferire passione e consistenza, credibilità e memorabile spessore ai personaggi, e alle relazioni che li legano, ma non si può non cercare di rivendicare a loro stessi il merito della scintilla prima. È da loro che prende corpo quell'invenzione musicale che poi pretende (riuscendovi) di vivere di vita propria, secondo autonome architetture; ed è a loro che si ritorna per cercare di inventariare e comprendere fino in fondo le infinite possibilità di lettura e interpretazione narrativa che solo la musica può offrire. Insomma, è dalla storia, dalle visioni che il dramma evoca ai suoi occhi, che Verdi intraprende la stesura della partitura, restituendoci caratteri e azioni vive: impassibile all'incoerenza del dettaglio egli sa intuire le potenzialità che si celano sotto la superficie del racconto e le mette in movimento con l'alito vitale della sua musica.

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

Allora, ecco forse la chiave per spiegare la straordinaria diffusione popolare di quest'opera: l'armamentario narrativo-operistico adottato rispetta la concisione della *fabula*, in cui l'attenzione non si concentra tanto sulla sequenza logica degli eventi quanto sulla precisione drammatica dei singoli momenti, situazioni fortemente conflittuali ma perfettamente intelligibili; allo stesso modo i personaggi, buoni o cattivi, non conoscono sfumature e il pubblico da subito si identifica con essi, li ama o li detesta; tutto poi è calato in un eccesso di determinazione, in una densità d'azione e sentimento che non conosce incertezze o vuoti. Si potrebbe persino cercare di elencare ed analizzare il formulario narrativo, o anche più specificamente librettistico, sull'esempio della metodologia presa a prestito da Propp, dal suo *Morfologia della fiaba* (e c'è chi l'ha tentato, seppure su basi diverse, come Mario Lavagetto e Gilles De Van), ma forse qui basterà provare di tracciare uno schema sommario che enuclei le fasi dell'azione e le dinamiche dei rapporti tra i personaggi secondo quei percorsi in cui tutti, istintivamente, possiamo riconoscere il volto "popolare" del *Trovatore*.

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

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

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

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

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

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

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

l'inconfessabile verità del ruolo (la sua sfaccettata psicologia potremmo dire): l'odio che sempre si accompagna all'amore materno in Azucena si può intuire dietro lo scambio di bambini sul rogo; così come nell'attaccamento morboso al figlio ("il tuo sangue è sangue mio") e nella mancata rassegnazione al distacco si legge l'inconsapevole inizio della vendetta, quella vendetta a cui è condannata dal suo essere figlia.

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

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

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

<sup>3</sup> Cfr. Remo Melloni, "Aida e Radames appesi a un filo", *Gazzetta del Museo teatrale alla Scala*, n. 1, 1985-86.

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

<sup>5</sup> Paul Zumthor, cit., p. 60.



## A proposito di un Trovatore...

di Cristina Mazzavillani Muti

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

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

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

*Terra di Ravenna  
color verde dei pini color rosso di mattone  
color del fango color deserto  
color canna di fucile  
color sasso di pozzo antico...  
Rivali di fiumi con pennacchi di canne  
melma muschi viscidità  
dove tutto muore e nasce.  
La palude dell'anima  
Putredo paludis  
Luogo di cupo terror  
un labirinto di acqua aria luce e terra...*

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



# La spazializzazione dei suoni

di Alvisè Vidolin

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

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

Ma si sa che la musica è artificio e come tale richiede di poter trasformare a piacimento gli elementi che la compongono e quindi anche lo spazio per poter essere utilizzato deve essere manipolabile; e ciò nel passato fu possibile in maniera occasionale. Solo a partire dalla seconda metà del xx secolo si è cominciata a sviluppare la tecnologia elettroacustica in grado di dare

libertà espressiva al controllo dello spazio e consentire al musicista di controllare e manipolare questa dimensione sonora al pari delle altre dimensioni musicali quali durata, altezza e timbro. Oggi, pertanto, lo spazio è diventato la quarta dimensione della musica e come tale sta lentamente cambiando il modo di pensarla e di ascoltarla, come hanno già ampiamente dimostrato importanti lavori musicali della seconda metà del Novecento di musica elettronica (*Gesang der Jünglinge*, 1955-56, e *Kontakte*, 1959-60, di Karlheinz Stockhausen; *La Fabbrica Illuminata*, 1965, di Luigi Nono, ecc.), di *computer music* (*Turenas*, 1972, di John Chowning) e di *Live Electronics* (*Repons*, 1981, di Pierre Boulez; *Prometeo*, 1984-85, di Luigi Nono; ecc.).

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

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

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

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



## Il Do della discordia

di Marco Beghelli

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

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

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

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

### 1. Il falso mito del "Do di petto"

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

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

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

Il tradizionale Do della “Pira” non è dunque un (di per sé impossibile) “Do di petto”, ma un semplice Do acuto (che con la simbologia corrente chiameremo Do<sup>4</sup>). Abolire una volta per tutte quella terminologia fuorviante, e che non pochi danni ha procurato in aspiranti tenori dalla scarsa consapevolezza sulla fisiologia vocale, potrebbe dunque essere oggetto di una crociata ben più fruttuosa di quella condotta pro o contro l'esecuzione tecnicamente corretta di tale nota.

## 2. L'aspetto stilistico

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

Che l'esecuzione operistica abbia nel suo DNA un che di connesso a concetti di atletismo e di mero esibizionismo vocale è realtà che data a dir poco dall'epoca dei castrati settecenteschi. Che i compositori d'opera italiana si siano formati e programmati ad operare all'interno di siffatta temperie culturale è realtà altrettanto inconfutabile, se non altro fino all'epoca di Puccini. Quando Vivaldi o Mozart, Rossini o Verdi (il Verdi sino almeno alla *Traviata*) indicavano ad esempio una corona cadenzale o la ripetizione “da capo” di un passo musicale già esposto, sapevano che il cantante sarebbe intervenuto da par suo con inserti di propria inventiva: in altre parole, predisponavano tali strutture *attendendosi* che il cantante agisse secondo i principi di prassi esecutiva invalsi nelle singole epoche. Ne consegue che eseguire proprio e solo *ciò che l'autore ha scritto* non è – in certo repertorio – necessariamente un merito.

In mancanza di attestazioni sonore, per quanto riguarda l'aspetto di tale prassi a metà Ottocento, ne abbiamo ampie esemplificazioni pratiche nei due volumi del trattato di canto edito a Parigi da Manuel García jr. fra il 1841 e il 1847, prontamente volti in italiano dall'editore Ricordi. Si può dubitare che lo stile vocale lì codificato fosse ormai *démodé* a metà secolo; ma ci rimangono pur sempre gli appunti tramandati dai cantanti dell'epoca,

e persino gli stessi compositori hanno più volte preso in mano la penna con intenti “didascalici”, o annotando soluzioni esecutive particolari ad uso di questo e di quel cantante, o addirittura scrivendole direttamente in partitura.

Per limitarci al *Trovatore* (anno 1853), Verdi vergò in prima persona la fioritura di alcune corone (vedi il caso della cadenza che spinge Azucena fino al Do<sup>5</sup> nel duetto con Manrico), ovvero qualche “oppure” nelle cabalette (per la prima aria di Leonora), verosimilmente senza tuttavia mai considerare tali parche indicazioni una sorta di limite da non oltrepassare: sarà stato sempre e comunque l'interprete a completare il disegno dell'autore, secondo consuetudine; e se non fosse stato in grado di farlo da sé, gli sarebbe venuto incontro l'autore stesso o qualche musicista di sua fiducia. Negli allestimenti del *Trovatore* diretti al Théâtre Italien di Parigi (1854 e 1855), Verdi operò “qualche accomodo alla parte della Frezzolini”, che interpretava il personaggio di Leonora (ce lo ricorda un accenno nella lettera inviata da Tito Ricordi al compositore il 25 novembre 1854); relativamente alla successiva revisione dell'opera in lingua francese (1857) ci rimangono poi le fioriture per l'aria del Conte e ben quattro nuove versioni (due autografe) della cadenza per la cavatina di Leonora; e allorché il celebre contralto Pauline Viardot ebbe a chiedergli una modifica da proporre a Londra nelle ultime battute dell'opera (proprio quelle!), Verdi la indirizzò colà a Manfredo Maggioni, che “pourra ajouter les peu de vers que vous désirez, ainsi que les notes”, mentre per inserire una cadenza al termine del duetto con Manrico le consigliò di far ritornellare quattro battute dell'orchestra, onde averne tutto l'agio (lettera del 24 aprile 1855). Altro che un semplice acuto aggiunto!

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

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

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



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

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

### 3. I due Do di Manrico

Il famigerato Do della “Pira” è in realtà un doppio Do nella tradizione esecutiva, e con implicazioni diversissime. L’uno s’inserisce al termine dell’arcata melodica della cabaletta, sulle parole “o teco [almen corro a morir]”, l’altro come grido conclusivo dell’intero brano: “All’armi!” (una tradizione ormai estinta ne inseriva un terzo fra i due, subito prima della coda “All’armi! All’armi!”, lanciando verso il Do<sup>4</sup> l’ultima sillaba di “corro a morir”).

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

Certo, non necessariamente sempre e solo *quella* variante, ma qualcosa di nuovo rispetto alla prima esposizione, questo sì. Scriveva il succitato García appena cinque anni prima del *Trovatore*: “REGOLA GENERALE. Si deve variare un pensiero ogni volta che questo pensiero si ripete, sia in totalità, sia in parte; è questa una cosa indispensabile, e per comunicare una nuova attrattiva al pensiero, e per sostenere l’attenzione dell’uditore”. Il principio veniva presumibilmente onorato anche dai cantanti di Verdi, cresciuti a tale scuola stilistica: uno di questi lanciò un giorno la voce su “o teco” verso l’estremo acuto (fu forse Tamberlick, o Bacaurdè, o Villaret; o forse fu più d’uno contemporaneamente: la soluzione di un Do<sup>4</sup> in quel punto era del resto quasi automatica e scontata e nell’ottica dell’epoca); la cosa piacque e si consolidò, fino a fossilizzarsi però oltre misura, come tante altre interpolazioni cresciute sugli spartiti verdiani e non.

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

### 4. Il problema dell’acuto finale

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

All’epoca di Rossini sappiamo per certo che l’acuto conclusivo sulla dominante non veniva prescritto in partitura (dove appaiono sempre figurazioni generiche nel registro medio), ma poteva tuttavia venire interpolato, come dimostrano alcuni suggerimenti di Rossini stesso ai propri interpreti, o le varianti personalizzate tramandateci dai maggiori cantanti dell’epoca. Che molte arie eroiche per contralto rossiniano *en travesti* siano state scritte in Mi ovvero in Mib non dev’essere del resto un caso, visto che tali tonalità permettono all’interprete di sfoggiare poderosi Si<sup>4</sup> o Sib<sup>4</sup> a un passo dalla conclusione del suo cimento. Nel *Trovatore* c’è un bell’esempio d’autore di tali acuti sulla dominante: l’accesso Do<sup>5</sup> richiesto a Leonora al termine della sua doppia cabaletta nel quarto atto (sulla parola “scenderò”). Il più delle volte, comunque, una siffatta soluzione non è prescritta in partitura, bensì aggiunta dall’interprete: celeberrimo il caso della *Traviata*, là dove Violetta conclude il primo atto con un Mib<sup>5</sup> di tradizione, spesso accettato anche dai direttori più intransigenti, benché non scritto da Verdi, né da lui mai avallato esplicitamente.

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

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

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

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

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

plauso del pubblico con il Do di Arnoldo, non avrebbero fatto altrettanto con un Do per Manrico del tutto equiparabile?

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

La prima riguarda la pertinenza di tale nota alla parte vocale di Manrico: per quanto certa tradizione esecutiva si sia spinta persino oltre il Do<sup>4</sup>, imponendo al tenore un Reb<sup>4</sup> al termine dell'atto primo (in ottava con soprano e baritono), l'estensione prevista da Verdi al momento della composizione doveva essere ben più limitata, e conseguentemente diverso il tipo di grana vocale da lui immaginato per quella parte, rispetto alla consistenza sonora di un tipico tenore *sfogato* (come si chiamava all'epoca il cantante con facilità negli acuti estremi); prova ne sia la ritrosia di Verdi nel far toccare a Manrico anche solo il Sib, al punto da indurlo, fin per note isolate, ad abbandonare il raddoppio del soprano lanciandosi verso quelle vette e rimpiazzarsi momentaneamente su suoni più bassi (così nel Terzetto che conclude il primo atto). Quel Do<sup>4</sup> squilibria pertanto la natura della parte di Manrico: scritturare un tenore dall'acuto facile solo per garantirsi l'efficacia del grido controverso potrebbe dunque portare a travisare le reali peculiarità canore richieste da Verdi al personaggio in tanti altri passi dell'opera, assai più contenuti.

La seconda obiezione a tale nota è invece di natura stilistica e fisiologica insieme: l'acuto conclusivo sulla tonica pretende una parola tronca, non già piana come "armi", pena la necessità di un'articolazione sillabica (da "ar-" a "-mi") nel momento del massimo spasimo laringeo, contro ogni principio belcantistico. Non è un caso che la tradizione di cui sopra, legata al *Guglielmo Tell*, spinga il tenore al Do<sup>4</sup> soltanto sull'ultima sillaba (e non sulla penultima ed ultima insieme, come avviene nel *Trovatore*). Non è altrettanto un caso che alcuni tenori, ieri come oggi, rinunciino di fatto ad articolare l'ultima sillaba della "Pira", per non peggiorare un equilibrio vocale il più delle volte già precario, limitandosi a gridare ai quattro venti il nome del Dio musulmano. Istruttivo, in tal senso, l'ascolto dei dischi di primo Novecento: fra i più antichi, non mancano all'appello neppure soluzioni alternative, di presunta ascendenza ottocentesca, dettate – v'è da crederlo – proprio dal bisogno di ovviare a quel capitale errore stilistico: la voce sale dalla dominante alla tonica solo sull'ultima sillaba (espediente poco elegante), ovvero vi sale sulla penultima, facendo poi cadere l'ultima sillaba all'ottava inferiore (soluzione stilisticamente ottimale, ma che oggi in pochi sarebbero disposti a condividere).

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

## 5. L'aspetto filologico

Sottolineare sino all'inverosimile che Verdi non ha mai scritto quella nota, è dunque un atteggiamento ingannevole, perché nasconde una realtà ben più complessa sotto un dato di fatto letto da una sola angolazione. Ma affermare che quell'acuto va tralasciato per eseguire esattamente quanto Verdi ha scritto è – ironia della sorte – una vera mistificazione. Nella battuta incriminata, Verdi non ha infatti scritto un bel niente né per Manrico, né per Ruiz, né per il coro: voltando pagina al momento dell'ultimo "All'armi!" ha infatti dimen-

ticato di completare la parte vocale, lasciando in bianco il pentagramma. Il manoscritto autografo ci mostra quindi per Manrico un Sol<sup>3</sup> nell'ultima battuta della pagina precedente, sulla sillaba “-l’ar-”, che rimane però senza esito. Dove sarebbe dovuto andare a parare, nella mente di Verdi, quel Sol<sup>3</sup> è problema invero di limitata difficoltà: di certo non sù sù fino al Do<sup>4</sup>, ma solo perché – lo si è detto – una tale ipotetica soluzione non sarebbe rientrata nell'*usus scribendi* dell'epoca, nello stile *prettamente compositivo* del melodramma primottocentesco; il quale stile, invece, avrebbe previsto per buona norma una semplicissima caduta sul Do<sup>3</sup> ad intonare l'ultima sillaba “-mi!”, indipendentemente da ciò che il compositore poteva supporre circa la lettura che ogni singolo interprete ne avrebbe poi dato.

Quali mai ragionamenti abbia invece messo in atto il primo copista di Casa Ricordi nel momento in cui si accinse a ricopiare in bella copia il prezioso manoscritto verdiano, producendo l'archetipo dal quale sarebbero poi stati tratti i materiali esecutivi successivi, fino agli spartiti vocali a stampa comunemente in uso, nessuno è in grado di saperlo; sta di fatto che quell'ignoto copista, invece di far concludere la parte di Manrico sul Do<sup>3</sup>, come ogni filologo moderno avrebbe fatto per completare la lacuna, prolungò il Sol<sup>3</sup> per altre due battute, producendo un effetto di sospensione, di azione musicalmente inconclusa.

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

## 6. La volontà dell'autore

Le proteste di Verdi sul malcostume esecutivo che colpiva le sue opere riguardavano invero violenze al testo assai più gravi (e che la moderna pratica esecutiva continua bellamente a perpetrare): tagli sconsiderati (a tutt'oggi accettati in ogni teatro del mondo), aggiustamenti tonali per consentire una miglior figura a cantanti male in arnese (quella stessa pratica che di tanto in tanto ancora subiamo, senza nemmeno accorgercene), sostituzione degli strumenti indicati in partitura (come si fa ancora ovunque, quando per pigrizia si usa ad esempio il solo clarinetto in Sib per tutta l'opera, vanificando le differenze timbriche immaginate dall'autore nel prescrivere alternativamente quelli in La, in Do, in Re o in Mib), trasposizioni d'ambiente storico e geografico per ottemperare agli obblighi di censura (analoghe alle trasposizioni che lodiamo invece nelle messinscène moderne). E, sopra tutto, il letterale disprezzo che si usava talora nei confronti delle sue partiture, negando ad esse quell'unità drammatica e coerenza musicale pur tanto perseguita dall'autore. Alla Scala, per fare un esempio, le riprese del *Trovatore* programmate nel 1857 videro i singoli atti ben spesso inframezzati da svariati “passi ballabili” ed esibizioni dimostrative di strumenti musicali insoliti, salvo poi omettere “per brevità” l'atto terzo (quello della “Pira”); oppure si cominciava dissennatamente la serata proprio col terzo atto, seguito dai soliti passi ballabili, indi l'atto quarto con ulteriori danze, per terminare lo spettacolo con l'Atto I e II omessi in principio!

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

Esecuzione!!!  
Nicolini [Radamès] ometteva sempre il suo pezzo...!!!  
Aldighieri [Amonasro] per diverse volte il duetto terzo atto!!  
Perfino il Finale secondo fu una sera tagliato!!!!!!!...  
Oltre l'abbassamento di tono della romanza si cambiavano alcune battute.  
Una mediocre Aida!!  
Un soprano che fa l'Amneris!!  
E per di più un Direttore che si permette alterare i tempi!!!!...

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

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

Non possiamo dunque parlare di “silenzio assenso” in Verdi nei confronti dei Do della “Pira”, né di “silenzio per disinteresse”: scagliarsi contro un paio di note perfettamente riconducibili – come ho cercato di dimostrare – a una prassi esecutiva allora corrente e condivisa all'interno di quel genere di stile operistico cui il *Trovatore* apparteneva ancora di diritto, doveva evidentemente sembrargli fuori luogo, se non addirittura un problema inesistente. Se, al contrario, il favoloso Do acuto di un tenore come Tamberlick (che si vantava di averlo per primo introdotto nella “Pira”) lo avesse davvero tanto infastidito, difficilmente Verdi si sarebbe poi preso la cura di omaggiare lo stesso tenore con un altro Do acuto – questa volta scritto a chiare lettere, al termine di una consimile cabaletta con coro che esorta “All'armi! All'armi!” – nell'aria che chiude analogamente il terzo atto della *Forza del destino* piomburghese (1862), cucita su misura di quel celebre artista. Il brano (“S'affronti la morte”), venne a cadere nella versione dell'opera profondamente revisionata per il Teatro alla Scala nel 1869, oggi in repertorio. Il Do acuto erompeva lì, naturalmente, su parola tronca (“Andiam, andiam!”), raggiunto per via scalare (Sol<sup>3</sup>-La<sup>3</sup>-Si<sup>3</sup>-Do<sup>4</sup>): un suggerimento d'autore per come risolvere anche il finale della “Pira”?

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





## Nicola Paszkowski

Si è diplomato in direzione d'orchestra con il massimo dei voti al Conservatorio "Luigi Cherubini" di Firenze sotto la guida di Alessandro Pinzauti. Ha preso parte ai corsi di perfezionamento tenuti da Ferdinand Leitner, Carlo Maria Giulini, Emil Tchakarov. Attivo sia in campo sinfonico sia nel teatro d'opera, ha collaborato con numerose orchestre e istituzioni tra le quali: Orchestra della Toscana, Teatro Verdi di Pisa, Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, Regionale del Lazio, del Teatro Olimpico di Vicenza, Filarmonica di Torino, Sinfonica Siciliana, Sinfonica della Provincia di Bari, Filarmonica Veneta, Sinfonica del Friuli Venezia Giulia, Haydn di Bolzano, del Teatro Lirico di Cagliari, Teatro Massimo di Palermo, Orchestra Filarmonica di Montecarlo, Filarmonica di Cracovia. È direttore docente dell'Orchestra "Vincenzo Galilei" della Scuola di Musica di Fiesole e dal 2000 dell'Orchestra Giovanile Italiana, con le quali è stato più volte invitato a dirigere in importanti stagioni concertistiche in Italia e all'estero. Nel 2009 ha diretto l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini e la Giovanile Italiana al Ravenna Festival su invito di Riccardo Muti e, nello stesso anno, Krzysztof Penderecki lo ha invitato a dirigere il concerto di apertura del Festival Beethoven a Varsavia. Nell'aprile del 2010 ha diretto il concerto in onore del quinto anniversario del pontificato di Benedetto XVI, offerto dal Presidente della Repubblica Italiana Giorgio Napolitano. Ha inciso per le case discografiche Dynamic, Arts International, Fenice, Brilliant.



## Cristina Mazzavillani Muti

È facile incontrarla mentre attraversa la città in bicicletta. Non è un vezzo, ma la dimostrazione della "sintonia" che ha con i propri concittadini. Maria Cristina Mazzavillani Muti, presidente e "anima" di Ravenna Festival, è nata infatti all'ombra di San Vitale ed è orgogliosa di essere romagnola. Dopo gli studi liceali si diploma in pianoforte didattico e canto artistico con il massimo dei voti al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano. La carriera di cantante inizia all'insegna del successo: vince infatti i concorsi indetti dalla Radio Televisione Italiana e dall'AsLiCo, oltre a quello di canto liederistico di Bardolino. Ed è proprio al Lied che si dedica con passione, esibendosi nelle principali stagioni concertistiche italiane, accompagnata al pianoforte da Riccardo Muti, Antonino Votto e Carlo Bruno.

Nel 1967 debutta poi nell'opera lirica come protagonista dell'*Osteria di Marechiaro* di Paisiello al Teatro dell'Arte di Milano, diretta da Riccardo Muti.

Nel 1969 sposa Riccardo Muti e lascia il canto. Alla fine degli anni Ottanta il senatore ravennate Benigno Zaccagnini la convince a mettere a frutto la propria esperienza culturale nell'organizzazione di un evento di respiro internazionale. Nel 1990 nasce così il Ravenna Festival, di cui diviene Presidente, presiedendone insieme il comitato artistico. Nell'ambito del Festival si fa promotrice del progetto "Le vie dell'amicizia" che dal 1997 vedono la città e il suo Festival ripercorrere idealmente le antiche rotte di Bisanzio, crocevia di popoli e culture, gettando "ponti" di amicizia verso città simbolo come Sarajevo, Beirut,

Gerusalemme, Mosca, Erevan, Istanbul, New York Ground Zero, Il Cairo, Damasco, El Djem e Meknès, riaffermando e rinnovando il ruolo dell'antica città dei mosaici da sempre rivolta all'Oriente del mondo.

Il suo sogno è però di potersi dedicare anche alla regia. Ma la decisione è preceduta da passaggi intermedi di grande significato: diviene infatti ispiratrice di veri e propri laboratori dedicati ai giovani, a partire da quello sull'*Orfeo* di Monteverdi (Teatro Alighieri 1995), dove promettenti cantanti, registi, scenografi e musicisti hanno potuto interagire creativamente, affrontando il linguaggio dell'opera con un approccio fresco ed innovativo. Molti di questi giovani artisti hanno potuto fare il loro ingresso da protagonisti nei palcoscenici nazionali ed internazionali. Nel 2001, sempre nell'ambito di Ravenna Festival, cura la messa in scena dell'opera *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, avvalendosi di un uso strutturale e intensivo di innovative tecnologie multimediali: probabilmente il primo, riuscito esempio di applicazione dell'immagine virtuale insieme alla spazializzazione sonora all'opera. Nel 2003 Cristina Muti firma una nuova regia d'opera, *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, approfondendo ulteriormente l'utilizzo delle scenografie virtuali, che divengono, sempre insieme alla spazializzazione sonora, l'elemento peculiare di una sua personalissima poetica, che coniuga hi-tech e antiche quanto affascinanti forme narrative di matrice popolare. La passione per l'immagine e la sua terra trovano un punto d'incontro nel progetto cinematografico *Che fai tu luna*, che la vedono firmare regia e sceneggiatura.

Nel 2006 è entrata a far parte della giuria, presieduta da Bruno Vespa, per l'assegnazione del premio "Guidarello" (insieme a Ferruccio De Bortoli, Piero Ostellino, Stefano Folli, Giancarlo Mazzuca, Giuliano Molossi).

Nel 2007 torna all'opera con la regia dell'opera video *Pietra di diaspro* composta da Adriano Guarnieri su testi tratti dall'*Apocalisse* di Giovanni e da poesie di Paul Celan. L'opera ha debuttato al Teatro Nazionale di Roma – dove è stata prodotta – ed è stata ripresa a Ravenna Festival dove era stata commissionata. Una regia incentrata sulla visionarietà e sulle emozioni, espressa con linguaggi nuovi e scenografie virtuali che hanno fatto leva più

sul rapporto emozionale con la musica di Guarnieri, che sulla dialettica drammaturgica. L'anno successivo è la volta di *Traviata*, di nuovo per Ravenna Festival, con una regia imperniata su un poetico gioco di illuminotecnica e su un'ardita spazializzazione digitale del suono; nonché di *Medea incontra Norma*, su musiche liberamente tratte dalle omonime opere di Cherubini e Bellini, uno spettacolo originale costruito nel segno della trasfigurazione elettronica del canto.

Nel 2010 firma ideazione, regia e visual concept di *Tenebrae*, cantata video-scenica per voci su nastro, ensemble di 14 esecutori e live electronics, composta da Adriano Guarnieri, su testi di Massimo Cacciari. Si tratta di "un inedito e potente videoratorio che parte dai *Responsoria* gesualdiani per approdare a un nuovo mondo sonoro scandito sui testi del filosofo Cacciari (con brani di Nietzsche, Heidegger e Trakl), sottolineato ed esaltato dal live electronics e dalla spazializzazione digitale del suono in continua trasformazione", come ha dichiarato la stessa Cristina Muti che ha inoltre scelto ed elaborato i testi. Il debutto è avvenuto al Ravenna Festival, poi *Tenebrae* è stato rappresentato al Teatro dell'Opera di Roma, che insieme a Ravenna Festival lo ha prodotto. Nel mese di aprile 2005 il Presidente della Repubblica Italiana le ha conferito l'onorificenza di Grand'Ufficiale al merito della Repubblica Italiana per il suo impegno in ambito culturale.



## Vincent Longuemare

Nato a Dieppe, dopo gli studi storici e teatrali a Rouen e a Parigi, nel 1983 è ammesso nella sezione teatrale dell'Institut National Supérieur des Arts a Bruxelles. Partecipa a numerosi stages e collabora con registi quali Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-Claude Berrutti. Titolare di una borsa di studio dal Ministero della Cultura francese nel 1987, collabora a più riprese come assistente alla regia con Robert Altman (*The Rake's Progress* di Stravinskij a Lille; i film *Beyond Therapy* e *All'opera*) e prosegue la sua formazione tecnica al teatro La Monnaie - De Munt di Bruxelles. Nel 1987 entra a far parte dell'Atelier Théâtral de Louvain La Neuve diretto da Armand Delcampe, dove collabora a lungo con Josef Svoboda. Lavora inoltre, come disegnatore, con registi o autori quali Xavier Lukomsky o Leila Nabulsi. In quegli anni sceglie risolutamente le vie di un teatro e di una danza contemporanei: lavora con il Théâtre Varia, L'Atelier Sainte-Anne, la Compagnie José Besprovany, diventa collaboratore regolare del Kunsten Festival Des Arts di Bruxelles. Nel 1992 si unisce alla compagnia di Thierry Salmon, dove scopre un teatro che non è solo produzione ma anche sperimentazione, un modo di interpretare la vita, un mezzo per educare il proprio sguardo e la propria coscienza in un rapporto critico e dialettico tra i processi di creazione, che in seguito gli permetteranno di indagare qualsiasi campo applicativo dell'illuminotecnica. Con Salmon approda nel 1992 in Italia e vi si trasferisce nel 1996. Continua a interessarsi di teatro e danza contemporanei insieme a

compagnie di grande respiro internazionale come La Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, la compagnia italo-ceca Deja Donne, Kismet Opera, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti (collaborazione ormai decennale). Da alcuni anni si interessa inoltre all'illuminazione architettonica (Convento barocco di Melpignano, Giardini privati, alberghi), e disegna scenografie partendo dalla luce. Nel campo dell'opera lirica, ha collaborato tra gli altri con Daniele Abbado, Mietta Corli, Cristina Mazzavillani Muti. Si è dedicato infine all'insegnamento in *workshop*, per l'Ente Teatrale Italiano o ditte specializzate, estendendolo anche alla scrittura di testi sulla drammaturgia e alla poetica della luce. È da alcuni anni impegnato nel processo di creazione di una scuola nazionale per tecnici dello spettacolo – la Scuola Leggera/The Light School – di cui ha redatto il progetto pedagogico. Nel 2007 ha vinto il Premio Speciale Ubu per le luci con la seguente motivazione dalla giuria: “per aver segnato ormai da anni gli spettacoli delle Albe con uno spirito scenografico che integra il lavoro registico”.



## Alessandro Lai

Nato a Cagliari, subito dopo la laurea in Storia dell'arte contemporanea, conseguita nel 1994 con una tesi sul lavoro di Piero Tosi, inizia a lavorare come assistente costumista presso la sartoria Tirelli di Roma; qui incontra i costumisti che diventeranno i suoi maestri: oltre a Piero Tosi, Gabriella Pescucci e Maurizio Millenotti. Ha lavorato per il cinema, per la televisione e per il teatro.

Nell'ambito del cinema si segnalano i costumi realizzati per *Sud Side Stori* (regia di Roberta Torre) e *Rosa e Cornelia* (regia di Giorgio Treves) nel 2000; *Malefemmine* (di Fabio Conversi) nel 2001; *Tra due mondi* (di Fabio Conversi) e *Operazione Rosmarino* (di Alessandra Populin) nel 2002; *Senso '45* (di Tinto Brass), *Callas forever* (di Franco Zeffirelli, costumi cofirmati con Anna Anni e Alberto Spiazzi) e *Il quaderno della spesa* (di Tonino Cervi) nel 2003; *La spettatrice* (di Paolo Franchi), *A/R andata + ritorno* (di Marco Ponti), *Vaniglia e cioccolato* (di Ciro Ippolito) e *Che fai tu luna* (di Cristina Mazzavillani Muti) nel 2004; *Saturno contro* (di Ferzan Ozpetek), *Lezioni di volo* (di Francesca Archibugi), *Oliviero Rising* (di Riky Roseo) nel 2007; *Un giorno perfetto* (di Ferzan Ozpetek) nel 2008; *Una questione di cuore* (di Francesca Archibugi) nel 2009; *Mine vaganti* (di Ferzan Ozpetek) e *Appartamento ad Atene* (di Ruggero di Paola) nel 2010. Per la televisione ha disegnato i costumi di: *Renzo e Lucia* (regia di Francesca Archibugi, 2003), *Virginia, la monaca di Monza* (di Alberto Sironi, 2004), *Alcide De Gasperi, l'uomo della speranza* (di Liliana Cavani, 2004), *Sotto copertura* (di Raffaele Mertes, 2005), *L'ultima trincea* (di Alberto Sironi, uscita prevista novembre 2010), *Caldo criminale* (di Eros Puglielli, 2010) e per le serie *Angeli e diamanti* e *Al di là del lago* (di Raffaele Mertes), previste per la fine del 2010 e il 2011, entrambe prodotte da Fidia Film. Nell'ambito dell'opera lirica si segnalano: *Carmen* di Bizet nel 2000 e poi nel 2009 (regia di Micha van Hoecke); *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello nel 2008 (regia di Andrea De Rosa e direzione di Riccardo Muti) e una serie di produzioni che vedono Cristina Mazzavillani Muti alla regia: *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini nel 2001, *Il trovatore* di Verdi nel 2003, *Pietra di diaspro* di Guarnieri nel 2007, *La traviata* di Verdi nel 2008. Per il teatro: *La principessa d'Elide* di Molière (regia Francesco Origo, 2000), *Closer* di Marber (regia Luca Guadagnino, 2001), *Pallido oggetto del desiderio* di Louÿs, (regia Alfredo Arias, 2002), il musical *Datemi tre caravelle* (musiche di Stefano Battista, regia di Gianni Quaranta, 2005), *Salomè* da Oscar Wilde (regia di Micha van Hoecke, 2008). Tra i riconoscimenti ottenuti si segnalano il premio “La chioma di Berenice” nel 2000 per *Rosa e Cornelia*, il “Nastro d'Argento” nel 2003 per *Senso '45* e la nomination al David di Donatello nel 2010 per *Mine vaganti*.



## Paolo Miccichè

Regista e visual director, si specializza nell'applicazione allo spettacolo delle nuove tecnologie visive. Già nel 1988 è il regista dell'edizione hi-tech di *Hansel e Gretel* al Grand Opera Houston, con le scene del suo maestro Beni Montresor. Negli anni '90, come visual director di Operama, mette in scena innovative edizioni di *Nabucco* e *Aida* in grandi spazi non convenzionali, utilizzando potenti macchine per proiezione (Bruxelles, Siviglia, Lisbona, Amsterdam, Zurigo, Londra, Helsinki, Copenhagen, Pretoria). Nel 1999 è regista e visualizzatore di una nuova produzione di *Madama Butterfly* all'Arena di Verona (che porta per la prima volta in Italia questo nuovo linguaggio visivo) e nel 2002 crea per Ravenna Festival lo spettacolo multimediale *Dante-Symphonie* di Liszt. *Aida* di Verdi per la Washington Opera (dove tornerà per *Norma* e *Vespri siciliani*) incanta critica e pubblico per il suo linguaggio innovativo di proiezioni dinamiche e cangianti piani visivi. La stessa *Aida*, diretta da Domingo, viene reinventata nel 2005 per “dipingere” le architetture delle Terme di Caracalla a Roma. Nel 2007 crea per il Kennedy Center di Washington un *Macbeth* verdiano dove il linguaggio delle proiezioni è utilizzato per visualizzare il mondo interiore dei protagonisti. La sua versione architettonica viene proiettata anche sulle architetture della Sydney University. Architettonica è anche una edizione di *Cavalleria rusticana*, nata originariamente per Salisburgo, che viene successivamente reinventata per il Teatro Lirico di Cagliari,

sulla Basilica di Bonaria e in altre piazze della Sardegna. Realizza per il Comune di Roma le edizioni 2009 e 2010 dello show multimediale *Romagnificat* nel quale vengono "dipinte", con luci e proiezioni, le architetture del Foro Traiano a Roma e di Piazza del Popolo. Al Palais des Festivals di Cannes presenta nel marzo 2010 *Il giudizio universale*, oratorio visivo che sposa il *Requiem* di Verdi con gli affreschi di Michelangelo della Cappella Sistina.

## Enrico Fedrigoli

Figlio di un costruttore edile, nasce il 26 novembre 1953 a Sant'Ambrogio della Valpolicella (VR), nella zona delle cave di marmo. Al compimento della maggiore età abbandona gli studi di geometra per lavorare come carpentiere in uno dei tanti cantieri della zona. Si dedica alla pittura fin da bambino, per poi iniziare, a venticinque anni, la sua attività di fotografo, attratto inizialmente dall'immediatezza del mezzo e dalle possibilità di manipolazione dell'immagine che offre. Comincia come fotografo di architettura, lavorando sul Chiostro di San Zeno Maggiore a Verona e sul Bastion 23 ad Algeri; ma presto affianca alla ricerca artistica l'attività di fotografo pubblicitario, in Italia e all'estero. Dall'architettura allarga la propria ricerca ai rapporti spaziali dei paesaggi e alla fotografia del territorio. Nel 1983 è in India con Milo Manara, per la documentazione fotografica del suo *Hp* e *Giuseppe Bergman*. Da questo diario di viaggio nasce una pubblicazione che affianca l'albo a fumetti. Nel 1985 studia le tecniche di utilizzo del banco ottico all'Istituto del design di Milano. Nel 1988 compie il primo viaggio a Berlino, dove comincia una documentazione dell'architettura cittadina che lo impegnerà a lungo. L'interesse per l'immagine in movimento nasce a partire dai primi anni '80: dopo tre anni di intensa attività fotografica nell'ambito dei rally automobilistici, il lavoro di Fedrigoli approda alla danza: il primo spettacolo fotografato è del Balletto del Bol'shoj. È degli inizi degli anni '90 l'incontro con il teatro: documenta i lavori di Motus, Teatrino

Clandestino, Masque Teatro, Societas Raffaello Sanzio, Fanny & Alexander, Teatro delle Albe, Valdoca. Nel 1999 inizia la collaborazione con Fanny & Alexander e sperimenta un nuovo rapporto con la scena, che nasce dall'interno dell'opera teatrale: le immagini vengono inserite nel disegno degli spettacoli, e i servizi fotografici accompagnano l'intera gestazione dell'opera. Insieme a Luigi de Angelis elabora dal 1999 al 2003 un percorso di documentazione e reinvenzione pittorica del paesaggio ravennate, dal porto alle riserve naturali, fino al cuore bizantino della città. Nel marzo 2003 ha esposto alla Galleria Piccolo Formato di Bologna *Ho fotografato*, immagini degli spettacoli del Teatrino Clandestino. Negli anni successivi prosegue la collaborazione con Fanny & Alexander: con *Heliogabalus* (2006) per la prima volta intraprende un percorso personale parallelo alla genesi dello spettacolo: tema della ricerca la nascita della figura del giovane imperatore e la sua *damnatio memoriae*. Nel febbraio 2006, presso lo STUK Kunstencentrum di Leuven (Belgio), viene allestita, contemporaneamente al debutto europeo dello spettacolo, la mostra *HOMO VARIO SOL IT ARIUS* che, a partire da alcune stampe esemplari su kobudo e hatha-yoga permette allo spettatore di avere uno sguardo autonomo sul procedimento alchemico e dinamico che aveva prodotto, con l'accumulo di segni e gesti, l'identità triplice e sfuggitiva di Heliogabalus secondo Fanny & Alexander. È del 2006 anche la pubblicazione di *Ada*, romanzo teatrale per enigmi in sette dimore liberamente tratto da Vladimir Nabokov (Ubulibri), volume che ripercorre, attraverso l'opera fotografica di Fedrigoli, le tappe spettacolari del progetto triennale di Fanny & Alexander *Ada*, cronaca familiare. Nell'ambito del Festival delle Colline Torinesi 2006, in occasione della presentazione integrale del medesimo progetto, viene allestita alla Cavallerizza Reale di Torino la mostra fotografica *Gli enigmi di Ada*. Sviluppa ulteriormente la propria ricerca legata alle produzioni teatrali della compagnia Fanny & Alexander, seguendo la genesi degli spettacoli del *Progetto Oz*, dal 2007 ad oggi. In particolare, le fotografie di Fedrigoli diventano parte integrante dello spettacolo nella

produzione *East* (2008). Su questo percorso nel 2010 viene pubblicata l'opera *O/Z atlante di un viaggio teatrale* (Ubulibri). Nello stesso anno cura la parte fotografica per il libro *Ho cavalcato in groppa ad una sedia* (Titivilius) di Marco Baliani.



## Alvis Vidolin

Regista del suono, musicista informatico, interprete *Live Electronics*, nasce a Padova nel 1949 dove compie studi scientifici e musicali. Ha curato la realizzazione elettronica e la regia del suono di molte opere musicali, collaborando con compositori quali Claudio Ambrosini, Giorgio Battistelli, Luciano Berio, Aldo Clementi, Franco Donatoni, Adriano Guarnieri, Luigi Nono, Salvatore Sciarrino e curandone l'esecuzione in teatri e festival internazionali. Fra questi: la Biennale di Venezia, CCOT Festival a Taipei, Donaueschinger Musikstage, Festival d'Automne a Parigi, Festival delle Nazioni di Città di Castello, Warsaw Autumn, IRCAM di Parigi, Maggio Musicale Fiorentino, Milano Musica, Münchener Biennale, Konzerthaus e Musik-biennale Berlino, Ravenna Festival, Salzburger Festspiele, Settembre Musica Torino, Wien Modern. Fra i teatri: Alla Scala di Milano, Almeida di Londra, Alten Oper di Francoforte, Comunale di Bologna, Teatro dell'Opera di Roma, Fenice di Venezia, Théâtre National de Chaillot, Odéon e Opéra Bastille di Parigi, Opéra National du Rhin di Strasburgo, Staatstheater di Stoccarda. Collabora dal 1974 con il Centro di Sonologia Computazionale (CSC) dell'Università di Padova, di cui è tuttora membro del direttivo, partecipando alla sua fondazione e svolgendo

attività didattica e di ricerca nel campo dell'informatica musicale. Cofondatore della Associazione di Informatica Musicale Italiana (AIMI), ne ha assunto la presidenza nel triennio 1988-1990. Dal 1977 ha collaborato in varie occasioni con la Biennale di Venezia soprattutto in veste di responsabile del Laboratorio permanente per l'Informatica Musicale della Biennale (LIMB). Dal 1992 al 1998 ha collaborato con il Centro Tempo Reale di Firenze, come responsabile della produzione musicale, e dal 1976 al 2009 è stato docente di Musica elettronica presso il Conservatorio "Benedetto Marcello" di Venezia. È inoltre membro del comitato scientifico dell'Archivio Luigi Nono e docente di Musica elettronica all'Accademia Internazionale della Musica di Milano. Ha pubblicato lavori di carattere scientifico e divulgativo, ha tenuto numerose conferenze sui rapporti fra musica e tecnologia. Svolge inoltre attività di ricerca scientifica studiando le potenzialità compositive ed esecutive offerte dai mezzi informatici e dai sistemi multimodali.



## Corrado Casati

Diplomato in pianoforte con lode al Conservatorio "Giuseppe Nicolini" di Piacenza, nel 1986 ha cominciato a lavorare in teatro come Maestro collaboratore, dal 1992 è attivo come Maestro del Coro. In questa veste ha partecipato a produzioni liriche in vari teatri italiani (Comunale di Piacenza, Regio di Parma, Comunale di Modena, Grande di Brescia, Ponchielli di Cremona, Frascini di Pavia, Donizetti di Bergamo, Comunale di Ferrara, Alighieri di Ravenna) a fianco di importanti

direttori d'orchestra quali Riccardo Muti, Daniel Oren, Maurizio Arena, Piergiorgio Morandi, Mitislav Rostropovich, José Cura, Günter Neuhold, Alberto Zedda e di importanti registi come Ugo Gregoretti e Marco Bellocchio. Con il Coro del Teatro Municipale ha partecipato alla produzione di diverse opere di Verdi (autore principale nel cartellone piacentino) tra cui: *Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto*, *Nabucco*, *Forza del destino*, *Ballo in maschera*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth* ecc. e di altri compositori italiani quali Puccini, Mascagni, Cilea, Leoncavallo, Rossini, Donizetti. Al Teatro Regio di Parma ha diretto il coro nell'ultima produzione in italiano del *Lohengrin* di Wagner.

Nella veste di accompagnatore ha lavorato in Italia e in Canada, Stati Uniti, Australia, Sud Africa, soprattutto per le comunità italiane colà residenti.

Con il Coro di Piacenza ha all'attivo alcune registrazioni audio-video tra cui *Aroldo* e *Nabucco* di Verdi e *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti, la suite per orchestra e coro *Shark* di Marcel Kalife, *Stabat Mater* di Rossini, *Don Pasquale* di Donizetti diretto da Riccardo Muti, *Traviata* di Verdi (registrata per Ravenna Festival), *Roberto Devereux* di Donizetti (registrato per il Donizetti Festival del teatro di Bergamo).



## Piero Pretti

Ha iniziato lo studio del canto lirico come tenore con Antonietta Chironi, frequentando in seguito le masterclass di Renata Scotto, Gianni Raimondi e Giusi Devinu. Si perfeziona attualmente con Gianni Mastino.

Inizia la sua attività professionale partecipando alle produzioni di *Bastien und Bastienne* e *L'oca del Cairo* di Mozart e di *L'uomo irrisolto* di Roberto Cavosi con la regia di Marco Gagliardo. Segue una lunga tournée in Europa e il debutto in *La bohème* nel ruolo di Rodolfo.

La stagione 2007 inizia di nuovo con *La bohème* al Teatro Comunale di Treviso, con repliche al Teatro Pergolesi di Jesi e al Teatro dell'Aquila di Fermo e prosegue con *Rigoletto* per il Teatro Sperimentale di Spoleto.

Tra gli ultimi impegni si segnalano *La traviata* a Jesi e a Treviso.

Di particolare interesse la partecipazione alla produzione dell'*Ifigenia in Aulide* andata in scena al Teatro dell'Opera di Roma con la direzione di Riccardo Muti, con il quale ha collaborato anche in occasione della produzione di *Moïse et Pharaon* al Festival di Salisburgo nel 2009.



## Antonio Coriano

Nato a Brindisi, dopo la maturità scientifica ha conseguito il diploma magistrale e si è iscritto alla Facoltà di Medicina. Nel 2004 frequenta, come tenore, il Centro universale del bel canto, sotto la guida di Mirella Freni, e i corsi dell'Accademia Filarmonica di Bologna. Dopo aver vinto alcuni concorsi, debutta al Festival di Avenches (Svizzera) con *Il trovatore*. Tra le opere in repertorio si ricordano inoltre *Attila*, *Rigoletto*, *Macbeth*, *I due Foscari*, *Simon Boccanegra*, *Luisa Miller*, *La bohème*, *Madama Butterfly*.



## Anna Kasyan

Soprano, è nata a Tbilisi, in Georgia, da una famiglia di musicisti. Nel 2003 si è trasferita a Parigi dove ha frequentato l'École Normale de Musique "Alfred Cortot".

Finalista al prestigioso concorso Victoire de la Musique Classique 2010, ha vinto numerosi premi internazionali tra cui: primo premio al Concours de Chant International Barbara Hendricks a Strasburgo (2009); primo premio al concorso internazionale di Rocca delle Macie (2007); primo premio e premio speciale Teresa Berganza al concorso Julian Gayarre di Pamplona (2006). Nel 2006 è stata premiata al 55° concorso internazionale ARD di Monaco, dove ha vinto il terzo premio della sezione opera (oltre al premio speciale d'interpretazione mozartiana) e il premio "migliore artista lirico" dell'Osnabrücker Symphonieorchester. Si è inoltre aggiudicata il secondo posto al concorso "Renata Tebaldi". Tra i riconoscimenti ottenuti si segnala infine la nomina "Rivelazione Lirica" all'Adami Deezer de Talents 2006.

Ha debuttato nel ruolo di Rosina in *Il barbiere di Siviglia* al festival "Opéra en plein air" di Parigi, poi in tour in Francia. Nel 2007 interpreta Norina in *Don Pasquale* al Teatro dell'Opera di San Marino e nei mesi successivi è Zerlina in *Don Giovanni* nei teatri di Montpellier (2008), Metz e Rouen (2009).

Il suo repertorio operistico comprende inoltre: *Giulio Cesare* (Cleopatra), *Rinaldo* (Armida), *Le Nozze di Figaro* (Susanna), *Così fan tutte* (Despina e Fiordiligi), *La fanciulla della neve* di Čaikovskij, *Les pêcheurs de perles* (Leïla), *Roméo et Juliette* (Juliette) di Gounod, *L'elisir d'amore* (Adina).

Attiva anche sul versante concertistico, ha interpretato: il *Requiem* di Mozart all'Opéra de Toulon, lo *Stabat Mater* di Pergolesi, la *Petite Messe Solennelle* di Rossini, il *Dixit Dominus* di Händel, l'*Oratorio de Noël* di Saint-Saëns e *Die Schöpfung* di Haydn con Michel Piquemal, la Sinfonia n. 2 *Lobgesang* di Mendelssohn all'Opéra Berlioz di Montpellier con Hervé Niquet.

Si è esibita in alcuni tra i più prestigiosi teatri e sale da concerto, tra cui: la Carnegie Hall di New York, l'Opéra des Flandres (Gand e Anversa) e i teatri di San Pietroburgo, Ginevra, Varsavia, Zurigo e Madrid con l'orchestra RTVE. Nel 2009 è stata in tournée in Benelux con un programma di arie di Händel con l'Orchestre d'Auvergne e la direzione di Arie van Beek. Ha cantato i *Chants d'Auvergne* con l'Orchestre des Flandres sotto la direzione di Daniele Callegari; ha collaborato inoltre con la Deutsche Radio Philharmonie diretta da Christoph Poppen, l'Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, l'Orchestre di RTVE di Madrid e i Düsseldorfer Symphoniker. È stata in tournée in Belgio con La Petite Bande, diretta da Sigiswald Kuijken. A Toulon ha interpretato *Carmen* (Frasquita), mentre a Clermont Ferrand è stata Fiordiligi in *Così fan tutte*.

Tra i suoi impegni più recenti si ricordano il debutto al Grand Théâtre de Genève in *La Calisto* di Cavalli (ruolo del titolo), la partecipazione a *Betulia Liberata* (Amital) di Mozart a Salisburgo sotto la direzione di Riccardo Muti, un recital al Festival di Saint Riquier e l'interpretazione del ruolo di Euridice in *Orfeo ed Euridice* di Fux allo Styriarte Festival di Graz, sotto la direzione di Jordi Savall.



## Simgé Büyükedes

Nata ad Istanbul nel 1981, intraprende lo studio del canto lirico come soprano nel 2001, diplomandosi in canto nel 2008 al Conservatorio di musica di Istanbul. Vincitrice nel 2007 del Concorso internazionale di ammissione all'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala, entra nell'Accademia di canto del Teatro dove si perfeziona sotto la guida di: Leyla Gencer, Mirella Freni, Luciana Serra, Renato Bruson, Luigi Alva, James Voughan, Vincenzo Scalera, Michael Hampe, Marco Gandini ed Antonio Albanese.

Nel 2004 è vincitrice del quarto premio nel Concorso lirico internazionale "Siemens" di Istanbul; nel 2006 è finalista del Concorso lirico internazionale "Leyla Gencer", anch'esso a Istanbul; nel 2007 è vincitrice del secondo premio nel "Concorso lirico di arie di camera" nel suo paese d'origine.

Nel 2007 ha interpretato il ruolo di Frau Fluth nell'opera *Die Lustigen Weiber von Windsor* di Nicolai presso il Teatro dell'Opera di Istanbul, diretta da Erdem Çöloğlu. Nello stesso anno al Teatro alla Scala viene scelta per il ruolo di Fiordiligi (quarto cast) nel *Così fan tutte* di Mozart diretta da Ottavio Dantone con la regia di Michael Hampe. Nel 2008 ha interpretato La Contessa e Marcellina in *Le nozze di Figaro* sotto la direzione di Giovanni Antonini e la regia di Giorgio Strehler. Nel 2009 è stata la Prima Donna in *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti, diretta da Marco Guidarini, con la regia di Antonio Albanese al Teatro alla Scala e al Teatro Aalborg di Danimarca. Ha tenuto un concerto per il Verdi Festival nell'ottobre 2009 al Teatro Regio di Parma.



## Alessandro Luongo

Nato a Pisa nel 1978, si è perfezionato come baritono con Alessandro Corbelli, Renato Bruson, Robert Kettelson e Mirella Freni. È vincitore di vari concorsi internazionali fra cui la 56° edizione del Concorso AsLiCo (2005) e l'11° edizione del Concorso "Spiros Argiris" (2010). Ha debuttato nel 2002 al Teatro del Giglio di Lucca come Beaupertuis in *Il cappello di paglia di Firenze* di Nino Rota, diretto da Piero Bellugi. Ha una particolare predilezione per ruoli dal repertorio di Mozart, Rossini e Donizetti (*Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *La Cenerentola*, *Il barbiere di Siviglia*, *L'elisir d'amore*, *Don Pasquale*, *Lucia di Lammermoor*). Ha più volte interpretato i ruoli di Marcello e Schaunard in *La bohème* e di Lescaut in *Manon Lescaut* al Festival Puccini di Torre del Lago. Nel 2003 è stato Agamenon in *La belle Hélène* di Offenbach al Teatro Verdi di Pisa e Polyphème in *Acis and Galatea* di Händel a Lucca, Pisa e Livorno, per la direzione di Jonathan Webb. Ha avuto occasione di collaborare con direttori quali Zubin Mehta, Seiji Ozawa, Bruno Campanella e Evelino Pidò, esibendosi al Regio di Torino (Haly in *L'italiana in Algeri* e Le Dancaire in *Carmen*), al Teatro degli Champs-Élysées di Paris (Masetto in *Don Giovanni*) e al Maggio Musicale Fiorentino, nel corso di varie produzioni.



## Dario Solari

Nato a Montevideo-Uruguay nel 1976, ha studiato come baritono alla Scuola Nazionale di Arte Lirica di Montevideo. Nel 1999 si trasferisce in Italia, su invito di Katia Ricciarelli, e si perfeziona sotto la guida di Paolo Washington.

Dopo aver vinto importanti concorsi quali il "Ferruccio Tagliavini", il concorso "Iris Adami Corradetti" e il "Tito Schipa" di Lecce, debutta nel 2001 tenendo alcuni concerti e esibendosi in *La rondine* di Puccini e *Die Zauberflöte* di Mozart.

Tra le interpretazioni degli esordi si ricordano: Figaro in *Il barbiere di Siviglia* di Rossini all'Opéra di Montecarlo, al Teatro Filarmonico di Verona e al Massimo di Palermo; Robinson in *Il matrimonio segreto* all'Opéra di Montecarlo e al Regio di Torino; Silvio in *I pagliacci*; Sharpless in *Madama Butterfly*; Marcello in *La bohème* al Teatro dell'Opera di Roma nell'allestimento di Franco Zeffirelli; Rodrigo nel *Don Carlo* all'Opéra di Montecarlo e al Massimo di Palermo. Nel 2003 si è esibito in *I Puritani* e *Don Pasquale* (Malatesta) all'Opéra di Montecarlo, per poi debuttare alla Deutsche Oper di Berlino di nuovo nel ruolo di Malatesta.

Ha preso parte all'inaugurazione della stagione 2003-2004 del Teatro dell'Opera di Roma, interpretando il ruolo di Cloteau in *Marie Victoire* di Respighi, sotto la direzione di Gianluigi Gelmetti. Si è esibito inoltre al Festival della Valle d'Itria di Martina Franca in *Romeo e Giulietta* (Paride) di Marchetti, al Petruzzelli di Bari in *Manon Lescaut* (Lescaut) e al Comunale di Firenze in *Don Carlo* (Rodrigo). Hanno fatto seguito recite di *Madama Butterfly* (Sharpless)

alla Deutsche Oper di Berlino e nei teatri di Catanzaro, Cosenza e Reggio Calabria. Nel 2006 è tornato all'Opera di Roma per *Maria Stuarda* (Lord Guglielmo Cecil) e per l'opera di Franco Alfano *La leggenda di Sakuntala* (Lo scudiero). Ha interpretato Rodrigo in *Don Carlo* alla Concert Hall di Atene, *La traviata* al Teatro Solís di Montevideo, *Carmen* (Escamillo) al Teatro Pergolesi di Jesi, a Fermo e al Landestheater di Salisburgo; nel maggio 2007 viene invitato al Teatro Lirico di Cagliari per *Un ballo in maschera* (Renato). Si è esibito inoltre in *Il trovatore* (Il Conte di Luna) alla Welsh National Opera di Cardiff e in *Don Carlo* (Rodrigo) a Tel Aviv diretto da Zubin Mehta. Tra le sue recenti interpretazioni: *La traviata* (Giorgio Germont) alla Palm Beach Opera, a Padova, a Cardiff con la regia di David McVicar, al Teatro dell'Opera di Roma con la direzione di Gianluigi Gelmetti e la regia di Franco Zeffirelli e successivamente al San Carlo di Napoli; *Carmen* (Escamillo) per il Maggio Musicale Fiorentino, a Ferrara, a Modena, all'Arena di Verona e alle Terme di Caracalla; *Un ballo in maschera* al Teatro Municipal di Santiago del Cile; *La dama di picche* a Cardiff; Don Rodrigo in *Don Carlo* ad Anversa. Ha appena inciso *La Parisina* con Opera Rara. Ha partecipato al Music Festival di Pechino come Giorgio Germont in *La traviata*, in *Macbeth* (ruolo del titolo) a Santiago del Cile ed ha debuttato nel ruolo di Lord Enrico Ashton in *Lucia di Lammermoor* al Savonlinna Opera Festival.



## Clara Calanna

Nata a Catania, si è diplomata in canto lirico al Conservatorio statale di musica di Messina sotto la guida di Maria Santamaria; si perfeziona attualmente con Marilena Laurenza. Nel 2006 vince il Concorso internazionale per giovani cantanti lirici "Città di Terni" e si aggiudica il ruolo di mezzosoprano nel *Requiem* di Verdi.

Nell'agosto 2008 si classifica al terzo posto al Concorso lirico internazionale "Ruggiero Leoncavallo" a Montalto Uffugo e vince il Concorso lirico internazionale "Myricae", giuria presieduta da Lella Couberli.

Recentissima l'affermazione nel Concorso internazionale di canto Città di Caserta, dove viene premiata da Roberto De Simone. Ha interpretato, in selezioni d'opera presso la Sala Laudamo del Teatro Vittorio Emanuele di Messina, i ruoli di Carmen, Amneris, Azucena, Maddalena, Lola, Suzuki, Flora e si è esibita come solista in concerti di gala organizzati dall'Accademia Santa Cecilia presso l'Auditorium Parco della Musica a Roma, alla presenza di Renata Scottò.



## Anna Malavasi

Inizia lo studio del canto lirico come soprano presso il Conservatorio "Gioachino Rossini" di Pesaro e si diploma in pianoforte e in canto nel 2003 con il massimo dei voti e la lode. Nello stesso anno vince il primo premio al Concorso internazionale di musica sacra di Roma. Come soprano partecipa a due produzioni del Rossini Opera Festival, *Il viaggio a Reims* con regia di Emilio Sagi (2002) e *Il trionfo delle belle* di Pavesi diretta da Antonino Fogliani e regia di Damiano Michieletto (2004), e a una del Ravenna Festival, il *Macbeth* di Verdi diretto da Daniele Gatti, regia di Micha van Hoecke. Nel 2008 debutta come mezzosoprano interpretando il ruolo di Leonarda del *Don Gregorio* di Donizetti, diretta da Michele Margotti, al Teatro della Fortuna di Fano. Sempre nella stessa stagione a Fano si esibisce in *Rigoletto* (Maddalena) e *Carmen* (ruolo del titolo).

Successivamente canta al Teatro Comunale di Bologna nelle produzioni di *Procedura penale* di Luciano Chailly, e *Madama Butterfly* nel ruolo di Suzuki.

Al Teatro Carlo Felice di Genova nel 2009 si esibisce in *El amor brujo* di De Falla; nello stesso anno interpreta la *Missa Defunctorum* di Paisiello al Festival di Salisburgo e al Ravenna Festival, sotto la guida di Riccardo Muti.

Al Rossini Opera Festival 2009 è Lucilla in *La scala di seta* di Rossini diretta da Claudio Scimone con la regia di Damiano Michieletto, produzione della quale è stato realizzato un dvd.

Alla Fenice di Venezia, ha debuttato in *Manon Lescaut* interpretando il ruolo del Musicò

diretta da Renato Palombo, con la regia di Grahaam Vick.

Recentemente ha interpretato *Carmen* (nel ruolo del titolo) ed *Edgar* di Puccini (Tigrana) al Comunale di Bologna.

La scorsa estate si è esibita in *Napoli milionaria* di Nino Rota presso il Festival di Martina Franca e, recentemente, in *Rigoletto* (Maddalena) alla Fenice di Venezia diretta da Myung-Whun Chung con la regia di Daniele Abbado.



## Luca Dall'Amico

Nato a Vicenza nel 1978, si è diplomato con il massimo dei voti in trombone, organo e composizione organistica presso il Conservatorio della sua città. Prosegue attualmente gli studi in canto lirico, come basso/baritono, perfezionandosi sotto la guida di Sherman Lowe.

Nel 2003 debutta in *Carmen* diretto da Alain Lombard all'Arena di Verona, dove nello stesso anno interpreta *Madama Butterfly* (Zio Bonzo) e *Le nozze di Figaro* (Figaro). Successivamente inizia una carriera operistica che lo porta ad esibirsi in alcuni tra i teatri e i festival più prestigiosi d'Italia, interpretando: *Assassinio nella Cattedrale* alla Scala di Milano; Don Prudenzio in *Il viaggio a Reims* al Rossini Opera Festival di Pesaro; *Il barbiere di Siviglia*, *Death in Venice* di Benjamin Britten, *Die Zauberflöte*, *Roméo et Juliette* e *La traviata* alla Fenice di Venezia; ancora *La traviata* insieme a *Tosca*, *Saul*, *La forza del destino* e *Macbeth* all'Arena Sferisterio di Macerata; *Die Zauberflöte*, *L'Italiana in Algeri* (Haly e Mustafà) al Teatro Olimpico di Vicenza; *Iphigénie en Aulide* e *La traviata* (con la regia di Zeffirelli) all'Opera di Roma; *Li finti filosofi* di Spontini e *Rigoletto* al

Pergolesi di Jesi. È stato inoltre ospite nei teatri di Sassari (*Lucrezia Borgia*; *Marin Faliero*; *La bohème*), Bergamo (*Lucrezia Borgia*; *Marin Faliero*) e Treviso (*L'Italiana in Algeri*). Si è esibito inoltre al Teatro Sejong di Seul, dove ha interpretato *Così fan tutte* nei ruoli di Don Alfonso e Guglielmo, *Turandot*, *La traviata* e *Aida*.

Ha collaborato con direttori quali Riccardo Muti, Corrado Rovaris, Carlo Palleschi, Giuliano Fracasso, Gianluigi Gelmetti, Lukas Karytinós. Nell'autunno 2009 è stato ospite al Festival di Wexford dove ha cantato *La cambiale di matrimonio* e *L'éducation manquée*. Più recentemente ha interpretato *Il barbiere di Siviglia* al Teatro la Fenice, *Carmen* a Bassano del Grappa e *Roméo et Juliette* (Capulet) al Teatro Filarmonico di Verona. Si è esibito in *La sonnambula* (Il Conte Rodolfo) a Graz e all'Arena Sferisterio di Macerata, in *La forza del destino* e *I Lombardi alla prima crociata*; *La traviata* e *Rigoletto* alla Fenice di Venezia. Svolge inoltre un'intensa attività concertistica, collaborando con orchestre come la Filarmonia Veneta, l'Orchestra di Padova e del Veneto, il Coro e Orchestra di Vicenza. Il suo repertorio comprende: il *Requiem* di Mozart, la *Messa da Requiem* di Verdi, la *Petite Messe Solennelle* e lo *Stabat Mater* di Rossini, lo *Stabat Mater* di Dvořák.



## Deyan Vatchkov

Nato a Sofia, Bulgaria, finito il Liceo spagnolo "Miguel de Cervantes", viene ammesso come basso nell'Accademia Musicale di Sofia "Pancho Vladigerov" nella classe dei prof. Konstantin Karapetrov e Nedialko Nedialkov.

Terminati gli studi, si presenta al concorso di canto "Belvedere" a Vienna e vince il premio "Verdi" e il premio speciale di Kammeroper. Viene quindi scritturato per il ruolo di Don Basilio per *Il barbiere di Siviglia* di Rossini a Vienna. Nel 2002 si aggiudica inoltre il primo premio e il premio Arrigo Boito al concorso "Iris Adami Corradetti" di Padova.

Entra nell'Accademia di perfezionamento per cantanti lirici del Teatro alla Scala di Milano, dove studia con Leyla Gencer, Luigi Alva, Teresa Berganza e Luciana Serra; in seguito partecipa alla produzione dell'opera prima di Verdi *Oberto, conte di San Bonifacio*, diretta da Nicola Luisotti, alla Scala di Milano e al Carlo Felice di Genova.

L'anno successivo si esibisce con Antonino Fogliari al teatro Arcimboldi e al Teatro di Bergamo nell'opera di Donizetti *Ugo Conte di Parigi*, registrata da Dynamic.

Nella stagione 2002-2003, debutta in Canada nel ruolo di Timur a Toronto e canta Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia* a Trieste, diretto da Daniel Oren.

Interpreta *Don Giovanni* al Budapest Summer Festival, *Carmen* e *Aida* all'Arena di Verona nelle produzioni di Zeffirelli, e *Il pirata* ad Amsterdam. Il 2004-2005 segna il suo debutto negli Stati Uniti, nel ruolo di Sir Giorgio in *I puritani*.

Nella stessa stagione canta *Tosca* a Genova e partecipa all'inaugurazione del Comunale di Bologna con *I masnadieri* (Moser) diretta da Daniele Gatti. Seguono *Idomeneo* e *Carmen* al San Carlo di Napoli e l'inaugurazione della stagione 2004-2005 della Fenice di Venezia con *Le roi de Lahore* di Massenet, diretto da Marcello Viotti.

Nel 2005 canta *Attila* a Napoli, diretto da Nicola Luisotti.

Tra le altre produzioni si segnalano: *Don Giovanni* a Tenerife, *Don Carlo* a Torino, *La fanciulla del West* e *Fidelio* a Genova, diretti da Lorin Maazel, *La bohème* alla Suntory Hall di Tokyo e a Klagenfurt.

Si esibisce alla Scala nel ruolo di Don Basilio in *Il barbiere di Siviglia*, canta quindi *Turandot* a Macerata e *Un ballo in maschera* a Leipzig con Riccardo Chailly e a Francoforte con Carlo Franci; interpreta *Simon Boccanegra* a Valencia, diretto da Lorin Maazel.

Nel 2006 è Raimondo nella *Lucia di Lammermoor* alla Scala di Milano e nel 2007 è a Seattle per interpretare Colline in *La bohème*.

Nel 2008 canta *Turandot* a Bilbao e a Torre del Lago, il *Requiem* di Verdi con il coro e l'Orchestra Nazionale di Madrid e partecipa alla produzione di *I Capuleti e i Montecchi* a Genova con Mariella Devia.

Nel 2009 debutta a Las Palmas con *Il trovatore*; seguono poi *Don Giovanni* a Tokyo e *Il barbiere di Siviglia* a Losanna.

Nel 2010 si esibisce nella *Lucia di Lammermoor* a Valencia, Francoforte e Sassari, in *La bohème* a Bari e nella *Carmen* a Bologna e all'Arena di Verona.



## Laura Baldassari

Nata a Ravenna nel 1985, ha intrapreso gli studi di canto come soprano all'età di 18 anni con Patricia Brown. Si perfeziona con William Matteuzzi e segue le masterclass del soprano Edda Moser presso il Mozarteum di Salisburgo dove si esibisce nella Wiener Saal e nello Schloss Höch.

Nel 2008 vince il primo premio del Concorso "Dino Caravita".

Ha preso parte a numerosi concerti come solista presentando repertorio operistico, da camera, sacro e contemporaneo.

È vincitrice di una borsa di studio biennale offerta dal Lions Club "Dante Alighieri" di Ravenna e viene selezionata per partecipare con il ruolo di Cunegonda allo stage di perfezionamento dell'opera *Candide* del progetto L.T.L. opera studio.

Frequenta la Scuola dell'Opera di Bologna e ha debuttato come protagonista nei ruoli di Lei in *Le bel indifferent* di Marco Tutino e di Catherine nell'operetta *Pomme d'Api* di Offenbach al Comunale di Bologna.



## Giorgio Trucco

Nato a Voghera nel 1975, ha compiuto gli studi musicali presso il Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Milano, integrando la propria formazione tecnico-stilistica come tenore sotto la guida Franca Mattiucci. Attualmente studia con Roberto Coviello.

Ha partecipato a vari concorsi nazionali ed internazionali, ultimi tra questi le edizioni del 1999 del Concorso "Caruso", dove è giunto finalista, e del Concorso internazionale "Mario Basiola" nel quale si è aggiudicato il terzo premio.

Nel 1999 ha debuttato alla Scala di Milano nella nuova produzione di *Nina, o sia La pazza per amore* di Paisiello sotto la direzione di Riccardo Muti. Successivamente ha cantato in *Don Giovanni*, *L'elisir d'amore*, *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte*, *Cenerentola*.

Nel 2000 ha partecipato al Maggio Musicale Fiorentino con *L'incoronazione di Poppea*, e al Rossini Opera Festival nell'ambito delle produzioni di *Le siège de Corinthe* e *Cenerentola*. Hanno fatto seguito una tournée in Spagna con *Don Giovanni* e *Il barbiere di Siviglia*, il debutto con *Il marito disperato* di Cimarosa al San Carlo di Napoli e *Il trovatore* per l'inaugurazione del Maggio Musicale Fiorentino nel 2001. Di nuovo a Firenze per *Penthesilea* di Schöck e al Rossini Opera Festival per la rassegna "Il mondo delle farse" con due farse di Pacini e Pavesi. Seguono il debutto in *Il matrimonio segreto* a Fermo, *I vespri siciliani* a Busseto, *Turandot* a Atene, *Don Pasquale* a San Gallo, *Semiramide* a Pesaro e *Il viaggio a Reims* a Reggio Calabria. Ha cantato *La vedova scaltra* di Wolf-Ferrari a Montpellier,

con incisione discografica, *Il barbiere di Siviglia* e *Ciro in Babilonia* di Rossini a Wildbad, *Il ricco d'un giorno* di Salieri a Verona, *Tancredi*, *Manon Lescaut*, *Così fan tutte* e *Die Zauberflöte* a Toulon, *Pagliacci* a Piacenza. Ha interpretato *I due Figaro* e *Mosè in Egitto* per il suo ritorno a Wildbad e *Macbeth* al Concertgebouw di Amsterdam. Successivamente ha portato in scena Don Ottavio in *Don Giovanni* per il suo ritorno a Toulon e Monsieur Bleau in *La vedova scaltra* a Nizza, *Carmina Burana* a Lecce, *Attila* per il suo ritorno al Concertgebouw, *Don Procopio* di Bizet a Bergamo, *La vedova scaltra* a Nizza, *Norma* nel Circuito Lombardo, *La vedova allegra* a Reggio Calabria, *Lucia di Lammermoor* a Avanches.

Ha collaborato con direttori quali Gerd Albrecht, Ivor Bolton, Giuliano Carella, Alessandro De Marchi, Mark Elder, Marco Guidarini, Zubin Mehta, Riccardo Muti, Roberto Rizzi Brignoli.



## Orchestra Giovanile Luigi Cherubini

### violini primi

**Samuele Galeano\*\***, Violetta Mesoraca, Stefano Gullo, Vincenzo Picone, Alessandro Cosentino, Camilla Mazzanti, Giacomo Vai, Roberta Mazzotta, Francesca Palmisano, Monica Vacatello

### violini secondi

**Roberto Piga\***, Cosimo Paoli, Andrea Vassalle, Carlotta Ottonello, Doriana De Rosa, Davide Scaroni, Valentina Marra, Costanza Scanavini

### viole

**Flavia Giordanengo\***, Clara Garcia Barrientos, Tiziano Petronio, Chiara Murzi, Luigi Capini, Davide Bravo, Kristina Vojnity

### violoncelli

**Matteo Parisi\***, Luigi Gatti, Angelo Zupi Castagno, Irene Zatta, Cristina Vidoni, Wiktor Jasman

### contrabbassi

**Amin Zarrinchang\***, Laura Imparini, Vincenzo Venneri, Marius Cojocar

### flauti/ottavino

**Roberta Zorino\***, Marco Salvio

### oboi

**Gianluca Tassinari\***, Angelo Principessa

### clarinetti

**Dario Brignoli\***, Daniele Galletto

### fagotti

**Corrado Barbieri\***, Davide Fumagalli

### corni

**Antonio Pirrotta\***, Simone Ciro Cinque, Fabrizio Giannitelli, Alessandro Valoti

### trombe

**Luca Piazzini\***, Fabio Trimarco

### tromboni

**Mirko Rocco Musco\***, Giuseppe Zizzi, Roberto Basile

### cimbasso

**Domenico Zizzi**

### timpani

**Lisa Bartolini\***

### percussioni

**Sebastiano Nidi**, Pedro Perini, Federico Zammarini

### arpa

**Antonio Ostuni\***

\*\* Spalla

\* Prima parte

ispettore d'orchestra **Leandro Nannini**

Fondata da Riccardo Muti nel 2004, l'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini ha assunto il nome di uno dei massimi compositori italiani di tutti i tempi attivo in ambito europeo per sottolineare, insieme ad una forte identità nazionale, la propria inclinazione ad una visione europea della musica e della cultura.

L'Orchestra, che si pone come strumento privilegiato di congiunzione tra il mondo accademico e l'attività professionale, divide la propria sede tra la città di Piacenza e il Ravenna Festival, dove ogni anno si rinnova l'intensa esperienza della residenza estiva.

La Cherubini è formata da giovani strumentisti, tutti sotto i trent'anni e provenienti da ogni regione italiana, selezionati attraverso centinaia di audizioni da una commissione costituita dalle prime parti di prestigiose orchestre europee e presieduta dallo stesso Muti. Secondo uno spirito che imprime all'orchestra la dinamicità di un continuo rinnovamento, i musicisti restano in orchestra per un solo triennio, terminato il quale molti di loro hanno l'opportunità di trovare una propria collocazione nelle migliori orchestre. "Dopo un'esperienza improntata alla gioia dell'imparare e scevra dai vizi della routine e della competitività – sottolinea Riccardo Muti – questi ragazzi porteranno con sé, eticamente e artisticamente, un modo nuovo di essere musicisti".

In questi anni l'orchestra, sotto la direzione di Riccardo Muti, si è cimentata con un repertorio che spazia dal barocco al Novecento alternando ai concerti in moltissime città italiane, importanti tournée in Europa nel corso delle quali è stata protagonista, tra gli altri, nei teatri di Vienna, Parigi, Mosca, Salisburgo, Colonia e San Pietroburgo.

All'intensa attività con il suo fondatore la Cherubini ha affiancato moltissime collaborazioni con artisti quali Claudio Abbado, John Axelrod, Gérard Depardieu, Kevin Farrell, Patrick Fournillier, Herbie Hancock, Leonidas Kavakos, Lang Lang, Alexander Lonquich, Wayne Marshall, Kurt Masur, Krzysztof Penderecki, Giovanni Sollima, Yuri Temirkanov e Alexander Toradze.

Il debutto a Salisburgo, al Festival di Pentecoste, con *Il ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa, ha segnato nel 2007 la prima tappa di un progetto quinquennale che la prestigiosa rassegna austriaca, in coproduzione

con Ravenna Festival, ha avviato con Riccardo Muti per la riscoperta e la valorizzazione del patrimonio musicale del Settecento napoletano e di cui la Cherubini è protagonista in qualità di orchestra *in residence*.

Alla trionfale accoglienza del pubblico viennese nella Sala d'Oro del Musikverein, ha fatto seguito, nel 2008, l'assegnazione alla Cherubini del prestigioso Premio Abbiati quale miglior iniziativa musicale per "i notevoli risultati che ne hanno fatto un organico di eccellenza riconosciuto in Italia e all'estero".

La gestione dell'Orchestra è affidata alla Fondazione Cherubini costituita dalle municipalità di Piacenza e Ravenna e dalle Fondazioni Toscanini e Ravenna Manifestazioni. L'attività dell'orchestra è resa possibile grazie al sostegno del Ministero per i Beni e le Attività Culturali con il contributo di ARCUS "Arte Cultura Spettacolo", Camera di Commercio di Piacenza, Fondazione di Piacenza e Vigevano, Confindustria Piacenza e dell'Associazione "Amici dell'Orchestra Giovanile Luigi Cherubini".



## Coro del Teatro Municipale di Piacenza

soprani primi  
 Barbara Aldegheri  
 Eva Grossi  
 Giovanna Ferri  
 Emanuela Moreschi  
 Palmira Pagliara  
 Barbara Pistillo  
 Luisa Staboli

soprani secondi  
 Gloria Contin  
 Damiana Avogadro  
 Mariangela Lontani  
 Rumiana Petrova

contralti  
 Bettina Block  
 Claudia Freddi  
 Paola Leveroni  
 Claudia Peri

tenori primi  
 Eugenio Masino  
 Amerigo Iori  
 Bruno Nogara  
 Marcello Cantoni  
 Claudio Giovine  
 Michele Mele  
 Giorgio Sordoni  
 Samuele Pedergrani

tenori secondi  
 Renato Bartolini  
 Matteo Monni  
 Donato Scorza  
 Filiberto Ricciardi  
 Pier Andrea Veneziani  
 Marco Muller

baritoni  
 Diego Arturo Manto  
 Tommaso Norelli

Enrico Rolli  
 Alfredo Stefanelli  
 Eunhyok Yun  
 Matteo Mazzoli

bassi  
 Massimo Carrino  
 Giuseppe Ostini  
 Morris Pantò  
 Mario Zanetti  
 Alexandre Nouroulaev

maestro del coro Corrado Casati  
 ispettore del coro Pier Andrea  
 Veneziani

Le prime notizie sul Coro del Teatro Municipale di Piacenza risalgono al 1804, anno dell'inaugurazione del nuovo teatro. Tuttavia non si hanno informazioni certe sulla sua configurazione organizzativa fino agli inizi del Novecento, quando gli artisti del Coro danno vita ad una associazione (di cui esiste ancora lo Statuto originario) avente lo scopo di preparare professionalmente i soci a svolgere un'attività corale volta alla diffusione della musica, in particolare di quella lirica.

L'impegno prioritario dei soci è sempre stato quello di partecipare alle diverse stagioni operistiche del Teatro Municipale, oltre a svolgere un'intensa attività concertistica a favore della città e della provincia. Gli ultimi anni hanno visto intensificarsi notevolmente l'attività del coro, conseguentemente alla collaborazione con la Fondazione Arturo Toscanini e con Ravenna Festival, che lo hanno portato ad acquisire una dimensione non più soltanto locale, bensì nazionale ed internazionale.

Tra le più recenti esibizioni si ricordano il *Requiem* di Verdi diretto da Rostropovich, *Rigoletto* con la regia di Bellocchio, *Nabucco* diretto da Oren con la presenza del Presidente della Repubblica, lo *Stabat Mater* di Rossini nel Duomo di Orvieto (teletrasmesso da Rai uno), il Concerto al Teatro Municipale nel 10° anniversario di "Al Jazeera" (trasmesso in tutti i paesi arabi), *Don Pasquale* diretto da Muti (rappresentato, oltre che a Ravenna e Piacenza, a La Valletta, Mosca, San Pietroburgo, Liegi, Colonia e Parigi), *Traviata* con la regia di Cristina Mazzavillani Muti, *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello diretto da Riccardo Muti. Ha al suo attivo numerose registrazioni in cd e dvd oggi in commercio.



Fondazione  
Ravenna  
Manifestazioni

Teatro di Tradizione **Dante Alighieri**  
**Stagione d'Opera e Danza**  
2010-2011

#### **Consiglio di Amministrazione**

*Presidente*

Fabrizio Matteucci

*Vicepresidente Vicario*

Mario Salvagiani

*Vicepresidente*

Lanfranco Gualtieri

*Consiglieri*

Gianfranco Bessi, Antonio Carile, Alberto Cassani,  
Valter Fabbri, Francesco Giangrandi, Natalino Gigante,  
Roberto Manzoni, Maurizio Marangolo,  
Pietro Minghetti, Antonio Panaino, Gian Paolo Pasini,  
Roberto Petri, Lorenzo Tarroni

*Segretario generale*

Marcello Natali

*Responsabile amministrativo*

Roberto Cimatti

#### **Assemblea dei Soci**

Comune di Ravenna

Regione Emilia Romagna

Provincia di Ravenna

Camera di Commercio di Ravenna

Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna

Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna

Associazione Industriali di Ravenna

Confcommercio Ravenna

Confesercenti Ravenna

CNA Ravenna

Confartigianato Ravenna

Archidiocesi di Ravenna e Cervia

Fondazione Arturo Toscanini

*Revisori dei conti*

Giovanni Nonni

Mario Bacigalupo

Angelo Lo Rizzo

#### **Sovrintendente**

Antonio De Rosa

#### **Direttore artistico**

Angelo Nicastro

*Coordinamento programmazione*

*e progetti per le scuole* Federica Bozzo

#### **Spazi teatrali**

*Responsabile* Romano Brandolini

*Servizi di sala* Alfonso Cacciari

#### **Ufficio produzione**

*Responsabile* Emilio Vita

Stefania Catalano, Giuseppe Rosa

#### **Marketing e comunicazione**

*Responsabile* Fabio Ricci

*Editing e ufficio stampa* Giovanni Trabalza

*Sistemi informativi, archivio fotografico* Stefano Bondi

*Impaginazione e grafica* Antonella La Rosa

*Segreteria* Antonella Gambi, Ivan Merlo

#### **Biglietteria**

*Responsabile* Daniela Calderoni

*Biglietteria e promozione*

Bruna Berardi, Fiorella Morelli, Paola Notturmi,

Maria Giulia Saporetti, Mariarosaria Valente

#### **Segreteria e contrattualistica**

*Responsabile* Lilia Lorenzi

*Amministrazione e contabilità* Cinzia Benedetti

*Segreteria amministrazione* Valentina Battelli

*Segreteria di direzione* Giorgia Orioli, Michela Vitali

#### **Servizi tecnici**

*Responsabile* Roberto Mazzavillani

*Capo macchinisti* Enrico Ricchi

*Macchinisti* Matteo Gambi, Massimo Lai,

Francesco Orefice, Marco Stabellini

*Capo elettricisti* Luca Ruiba

*Elettricisti* Christian Cantagalli, Uria Comandini,

Marco Rabiti

*Addetto alla sicurezza* Marco De Matteis

*Portineria* Giuseppe Benedetti,

Antonietta D'Alessandro, Giusi Padovano

## prossimi spettacoli

Balletto del Teatro dell'Opera della Macedonia

### Lo schiaccianoci

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**  
coreografie **Vasilij Ivanovič Vajnonen**  
etoilés ospiti del Berlin State Ballet  
**Iana Salenko, Dinu Tamazalacaru**

**dicembre**

**sabato 5, ore 20.30** (Turno A)

**Domenica 6, ore 15.30** (Turno B)

### Roméo et Juliette

opera in cinque atti di Jules Barbier e Michel Carré  
dalla tragedia Romeo and Juliet di William Shakespeare

musica di **Charles Gounod**

direttore **Michele Rovetta**

regia e scene **Andrea Cigni**

**Orchestra e Coro della Toscana**

maestro del coro **Marco Bargagna**

Nuovo allestimento del Teatro di Pisa  
in coproduzione con Teatro Alighieri di Ravenna,  
Centro Servizi culturali Santa Chiara di Trento, Teatro Sociale di Rovigo

**gennaio**

**sabato 15, ore 20.30** (Turno A)

**domenica 16, ore 15.30** (Turno B)

La Fondazione persegue finalità di solidarietà sociale, contribuisce alla salvaguardia ed allo sviluppo del patrimonio artistico e culturale, ed al sostegno della ricerca scientifica attraverso la definizione di propri programmi e progetti di intervento da realizzare direttamente o con la collaborazione di altri soggetti pubblici o privati.

#### SETTORI RILEVANTI

Cultura  
Ricerca Scientifica  
e Tecnologica  
Sviluppo Locale  
Servizi alla Persona  
e Solidarietà

Dal 2007 la Fondazione dedica una parte importante delle proprie risorse ai progetti strategici, che esprimono l'attenzione a questioni significative e rilevanti, emergenti nelle comunità territoriali di riferimento (provincia di Bologna e Ravenna).

#### PROGETTI STRATEGICI

Parco di Classe, Ravenna  
Bella Fuori  
SeiPiù  
Una città per gli Archivi

La Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna deriva dalla Banca del Monte di Bologna e Ravenna e nasce nel 1991, a norma della L.30/97/1990 n.218 ed in conformità al decreto del Ministero del Tesoro del 12/07/1991. Essa è la continuazione ideale del Monte di Pietà di Bologna - promosso da Padre Michele Carcano e autorizzato dal governo bolognese il 22 aprile 1473 - e del Monte di Pietà di Ravenna e Bagnacavallo.

**PER I TUOI  
INVESTIMENTI.**



## **PIANO DI ACCUMULO. INVESTI GRADUALMENTE CONTROLLANDO IL RISCHIO.**

Costruisci un piano di risparmio su misura, comprando il mercato "a rate".  
[www.unicreditfirst.it](http://www.unicreditfirst.it) - Numero Verde 800.64.64.64

**UniCredit** FIRST

 **UniCredit**