

Prospettive sul melodramma: *La gazza ladra* e *Il Trovatore*

di Gabriele Scaramuzza
gabriele.scaramuzza@unimi.it

The themes of the essay are two opposite cases, both belonging to the vast and contradictory field of melodrama. The first one – *La gazza ladra* – is a compendium of first manner melodrama: a typical *drame à sauvetage*, with the final intervention of a *deus ex machina* that solves every situation and produces a happy ending. The other one – *Il Trovatore* – is typical of the second manner melodramas: a bleak drama, dominated by excess, and with tragic ending. There are forms and types of melodrama that undoubtedly turn on kitsch; but both dramas taken into account are not reducible to kitsch.

La gazza ladra

Vi è un testo musicato da Rossini che costituisce un esempio tipico di melodramma. Si tratta di *La pie voleuse, ou la servante de Paliseau, mélodrame historique* di Caignez e D'Aubigny¹. Non a caso la sua prima rappresentazione avvenne al Théâtre de la Porte St.-Martin (luogo deputato del melodramma), a Parigi nel 1815. In traduzione italiana apparve a Roma nel 1817. Da essa G. Gherardini trasse prontamente il libretto musicato da Rossini: *La gazza ladra* (melodramma in due atti, la prima fu data al Teatro alla Scala nel 1817).

È un caso classico di *mélodrame*². Vale la penna soffermarcisi, sia pur schematicamente (tengo presente l'originale del *mélo*, non il libretto per Rossini, che introduce talune variazioni nei nomi). Un caso simmetrico di *mélo*, ma di intonazione opposta, è costituito dal testo per *Il Trovatore*. Entrambi valgono come casi sintomatici nella gamma assai variegata dei *mélo*.

¹ “Historique” vuol dire qui basato su fatti realmente accaduti.

² Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, tr. it. di D. Fink, Pratiche, Parma 1985. A! A! A!, *Trattato del melodramma*, introduzione di Peter Brooks, Pratiche, Parma 1985. Per una visione d'insieme del problema del melodramma rinvio all'ultimo capitolo del mio *Estetica come filosofia della musica nella scuola di Milano*, Cuem, Milano 2009.

1. Nel primo atto, la scena si apre su convenevoli tra Annetta (la serva, innocente perseguitata) e Biagio (figlioccio-domestico, buono, gonzo³); interloquisce la gazza (maligna, invisa a Biagio). Giuliana e suo marito Gervasio (ricco affittajolo del paese) attendono il figlio Riccardo (il cavaliere dell'innocenza), che torna da militare. Si prepara la festa, con suonatori e danze. Quadretto di idilliaca vita familiare (la famiglia è un tema fondamentale del *mélo*).

Gervasio loda Annetta (sospetta alla moglie, per ovvia gelosia). Subito si capisce che Annetta è amata da Riccardo e insidiata dal Podestà (cattivo, tiranno). Viene da una buona famiglia caduta in miseria; per cui il padre Everardo è costretto a fare il soldato; la mamma è morta (tipico tema della madre assente, si pensi a *Rigoletto*).

Subito entra in gioco il problema (agitato da Giuliana) di qualcosa di scomparso, e relativi latenti sospetti su Annetta, che si difende. I genitori vanno incontro al figlio, Annetta resta sola e compare Isacco, commerciante ebreo, che offre merci varie. Presenza sinistra (un tocco di antisemitismo non guasta).

Arrivo del figlio, imbarazzo tra lui e Annetta da reciproca attrazione. Attaccamento del figlio per la famiglia: vuol subito visitare lo zio malato, e ci va. Annetta resta sola, arriva il padre colpito da un'ulteriore disgrazia (è reo di minacce *manu* armata a un superiore che voleva impedirgli la licenza - per rivedere la figlia!); condannato a morte, è costretto a fuggire e a nascondersi.

Durante l'incontro Annetta lascia sbadatamente in giro una posata. Vuole aiutare il padre, che si fa promettere che non rivelerà a nessuno la sua disgrazia (ciò che toglierà alla figlia la possibilità di difendere il suo successivo modo di agire: tipico impedimento melodrammatico che fa scattare i meccanismi poi dell'azione: così Luisa, Violetta, e così Don Abbondio, Lucia...). Il voto è legato al nome del padre, i cui voleri sono

³ Molti eccellenti scritti di Maddalena Mazzocut-Mis dovrebbero esser presi in considerazione a proposito del *mélo*; valga qui per tutti M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, Mimesis, Milano 2005.

indiscutibili, e che dunque non si possono infrangere (come in *Traviata*). Moderna versione del destino⁴.

Arriva il Podestà, che insidia pesantemente Annetta; il padre è sempre lì che finge di dormire, non riconosciuto; comunque serve a difesa dell'innocenza canonica dell'eroina. Ad aumentare le disgrazie arriva Giorgio (contadino, domestico del Podestà) con un messaggio per il suo padrone. Il Podestà è senza occhiali e Annetta è costretta a leggere la lettera che rivela la condanna e la fuga del padre, coi connotati (che lei muta per non farlo riconoscere, come Grigorij alla fine del I atto del *Boris Godunov*, ai danni di Varlaam), e con l'ingiunzione di arrestarlo. Insistenza e minacce del Podestà su Annetta.

Indignazione del padre. Il quale ha bisogno di soldi, e consegna alla figlia una posata d'argento (unico ricordo della madre!), perché ne ricavi denaro, che poi dovrà mettere in un luogo nascosto (fessura di un vecchio salice), da cui lui passerà a ritirarlo. Partenza del padre e fine atto primo.

In una situazione iniziale idilliaca si sono insinuati a poco a poco inquietudini, sospetti, poi la disgrazia (con tipico schema da festa interrotta: si pensi a *Ernani* – e non è *La Traviata* tutta quanta una festa interrotta?).

2. Secondo atto: in scena un cesto dell'argenteria aperto, la gabbia della gazza aperta. Indizi apparentemente insignificanti, che però si accumuleranno fino a costruire un evento irrimediabile. Ricompare Isacco (“maledetto mercante”, dice Annetta, buona ma antisemita lo stesso); contrattazione segreta con questo strozzino, cui viene venduta la posata (a un prezzo naturalmente inferiore a quello giusto). Biagio vede tutto.

Tenero dialogo tra Annetta e Riccardo, che però subito si accorge che l'amata gli nasconde qualcosa, che essa non può spiegare (data la promessa fatta al padre): il divieto paterno agisce a poco a poco, come un veleno. E Annetta già manifesta timori, mascherati da inferiorità sociale. Anche Gervaso si accorge di qualcosa, pur nella sua grande simpatia verso Annetta.

⁴ P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, cit., pp. 51-52.

Poi arriva Giuliana, indagatrice (sospettosa, da suocera *in pectore*) e naturalmente scopre che manca una posata d'argento. Ricerche subito intraprese non hanno esito, e c'era già un precedente. La gazza proclama ladra Annetta. I sospetti si accumulano.

Neanche a farlo apposta arriva il Podestà, cui non si può fare a meno di denunciare la scomparsa (ormai furto) della posata. Accusa Annetta di averlo preso in giro falsificando i connotati del padre. Ormai ha in mano due accuse contro Annetta, e indagherà senza misericordia.

Nel successivo interrogatorio Annetta piange e, cavandosi il fazzoletto di tasca, lascia cadere i soldi avuti dal mercante in cambio della posata – altro indizio pesantissimo contro di lei. Annetta non può dire da dove ha avuto i soldi, vincolata dal divieto paterno; dà solo mezze spiegazioni (deve in parte rivelare del mercante). Preghiere e lacrime disperate, proteste di Gervaso non servono ovviamente a nulla. E il processo dev'essere per legge demandato a un'istanza superiore (il Prevosto).

Neppure l'arrivo di Riccardo e i suoi giusti sospetti verso i veri fini del Podestà servono. Isacco (di fatto complice dei malvagi) deve testimoniare che ha comperato la posata da Annetta (e una posata assai sospetta per le iniziali); ma l'ha già venduta a sua volta e non può mostrarla; nessuna verifica è quindi possibile.

Gli indizi si sono fatti schiaccianti per Annetta, ormai persino Riccardo dubita di lei. È condotta in prigione dai gendarmi (e con lei l'ebreo ritenuto complice), tra contadini curiosi ed esterrefatti, con *tableau* finale. La prigione è un tipico luogo *mélo*. Le motivazioni sono del tutto sproporzionate ai "delitti" commessi, ma anche qui c'è una condanna a morte, come nel caso del padre (tipici eccessi *mélo*, ma purtroppo anche fatti reali, a danno delle classi meno abbienti).

3. Atto terzo. Annetta piangente in prigione, carceriere pietoso. Ha il problema dei soldi al padre, e delle spiegazioni che la salverebbero ma non può dare. Dialogo con Riccardo in cui Annetta (che sa la propria condanna a morte) racconta di avere un segreto che non può dire; solidarietà di Gervaso e Giuliana (che si pente di aver contribuito alla condanna a morte di

Annetta). Podestà inflessibile, non accetta le loro profferte per salvare Annetta. Il Podestà ovviamente però approfitta per vendicarsi dei rifiuti di Annetta, cui offre la salvezza in cambio del cedimento alle sue voglie.

Colloquio tra Annetta e Biagio (introdotto dal carceriere pietoso). Annetta non gli confessa nulla, ma gli consegna la croce che porta al petto perché le dia in cambio del denaro, e lo prega di portarlo al salice, da cui il padre lo preleverà. Il buon Biagio non vuole nulla (ma poi accetta, come pegno di amicizia, anche un anello per Riccardo), tuttavia esegue. Annetta va verso la propria esecuzione.

4. Atto quarto, e ultimo. Arriva sulla piazza del villaggio un amico di Everardo e cerca il Podestà. Everardo è sempre lì in giro e apprende della condanna della figlia; incontra l'amico e viene a sapere che è latore della grazia per lui (andiamo verso un rapido scioglimento).

Biagio ha compiuto la sua missione e conta i soldi che gli restano all'aperto, gli viene comunicata la condanna a morte di Annetta. Al tempo stesso la gazza gli ruba una moneta e la porta sul campanile sotto gli occhi di Biagio. Arrivano tutti e Annetta è condotta alla morte tra i gendarmi. Biagio dal campanile grida che ha trovato le cose rubate dalla gazza, tra cui la posata. Quindi Annetta è innocente: scorno del Podestà, arriva anche Everardo a dire della grazia ricevuta, tutto si scioglie rapidamente tra la felicità di tutti. Fervorino finale a non fidarsi mai delle apparenze (tipo finale del Don Giovanni: «questo è il fin di chi fa mal»).

Questo lieto fine è tipico del mélo fino agli anni '20. Il bene trionfa e il male è sconfitto. È un tipico *drame à sauvetage*, o *Rettungsdrama*, con *deus ex machina* che interviene alla fine; come in *Lodoiska*, in *Fidelio*, e anche in *Sonnambula* (del 1831, ma che ha le proprie radici in una *comédie-vaudeville* del 1819). I melodrammi degli anni successivi per lo più hanno conclusioni tragiche; come è del *Trovatore*.

Il Trovatore

Ancorché *Il Trovatore* venga indicato come “dramma in quattro parti” (laddove *Luisa Miller*, *Rigoletto* e *La Traviata*, assieme ad altre opere,

vengono indicate come “melodrammi”), esso è indubbiamente tra le più melodrammatiche delle opere verdiane, ma di un melodrammatico che non decade mai a kitsch; ed è d’intonazione drammatica appunto molto diversa (la conclusione è tragica) dai *mélo* fino agli anni ’20. Per questo fa da naturale pendant, nella nostra ottica, alla *Gazza ladra*. Si sa che il libretto del *Trovatore*, di Salvatore Cammarano (ma concluso da Emanuele Bardare), è tratto da *El Trovador* di Antonio Garcia Gutierrez, del 1836.

È l’opera più complicata e sfuggente di Verdi, la meno afferrabile. Accumula fatti enigmatici, difficilmente comprensibili, e che mai verranno chiariti; già l’episodio da cui tutto si origina è denso di stranezze, di superstizioni; un’aura di non detto, di mistero circonda gli eventi e non si dissipa.

È dramma fatto di lunghi racconti, anzi un racconto di racconti, che riprendono il passato, ma per farlo reagire con violenza sul presente; si tratta di «un passato carico di “adesso”» (per dirla con Benjamin). La presenza ossessiva di ricordi lugubri muove l’azione, la condiziona; passato e presente interagiscono tra loro; cupi presentimenti si proiettano verso il futuro.

Non mancano nel *Trovatore* motivi grotteschi; ci si ritrovano ben presenti tratti caricaturali e palesi esagerazioni, spesso denunciate. Si pensi al linguaggio truculento del Conte, ai raccapriccianti racconti di Azucena, ai toni drastici di Manrico. È un dramma dove tutto è portato all’estremo; e l’eccesso com’è noto è un ingrediente fondamentale del melodramma⁵. È assai significativo dunque per le nostre riflessioni sul tema del melodramma.

1. Vediamo l’inizio. Una brevissima introduzione orchestrale prepara il recitativo che apre il dramma. È notte: *Il Trovatore* è un’ «opera nera, notturna (la notte regna quasi costantemente) e funebre»; ed è un’opera di solitudini totali⁶.

⁵ Cfr. P. Brooks, *L’immaginazione melodrammatica*, cit.

⁶ G. De Van, *L’opera italiana. La produzione, l’estetica, i capolavori*, tr. it. di G.C. Brioschi, Carocci, Roma 2002, pp. 115-117. Sullo sfondo sta sempre l’opera fondamentale di De Van, *Verdi. Un teatro in musica*, tr. it. di R. De Letteriis, La Nuova Italia, Firenze 1994.

Ferrando narra l'enigmatico e inquietante antefatto: racconta della madre di Azucena, del malocchio gettato sul figlio del Conte, della condanna (a sfondo razziale, trattandosi di zingare) al rogo; di Azucena che riceve in eredità la missione di vendicare la madre, rapisce il bambino e lo brucia. C'è però un presentimento del vecchio Conte, che anticipa quel che verrà (e cioè che suo figlio vive). Soprattutto compare già il rogo: il fuoco è un tratto dominante dell'opera, subito associato alla figura della zingara.

Dopo il racconto di Ferrando entra in scena Leonora che, con «*Tacea la notte placida*», ricorda il nascere del suo amore per Manrico. Il suo linguaggio musicale la rende diversa dagli altri personaggi, nella cui famiglia non rientra; il passato certo finisce con l'incombere anche su di lei, ma non le manca qualche accento liberatorio: è l'unico personaggio a rispondere a un passato cui non ha partecipato, non sta chiusa in esso. Ma subito mette in gioco il legame tra amore e morte che segna il suo destino: dell'amore dice: *s'io non vivrò per esso, / per esso io morirò*; questa alternativa torna continuamente, anche in Manrico. Leonora è il personaggio più sfuggente, forse il più enigmatico dell'intero dramma. Vive l'amore, ma ha continui presentimenti di morte, di annientamento. È disposta anche a morire pur di non cedere al Conte: *Vibra il ferro in questo core, / Che te amar non vuol, né può*.

2. Motivi psicanalitici sono presenti nel testo: “La mia tesi è che nel *Trovatore* Verdi abbia dato espressione al conflitto basilare tra pulsione di vita e pulsione di morte” – sostiene Fabrizio Della Seta⁷. Questo conflitto è presente in pressoché tutti i personaggi, emblematicamente in Leonora, che ha nette tendenze masochiste.

Le stesse melodie del *Trovatore*, trascinanti, facilmente memorizzabili, sono costruite secondo schemi tradizionali (guardano al passato dunque), non disdegnano la dimensione arcaica della ballata popolare, che a volte mostra uno scollamento tra parole e musica, che scorrono su binari diversi:

⁷ In un recente intervento dal titolo “*Ma infine nella vita tutto è morte!*” *Cosa ci racconta Il Trovatore?*, all'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere – Università di Pavia, di cui mi ha gentilmente fornito il dattiloscritto, pp. 1-20. Da qui traiamo tutti i rimandi che faremo a Della Seta.

l'orrido che è raccontato e la forma da cantastorie del racconto. C'è «una leggera distanza dell'autore che aderisce alla storia senza lasciarsene completamente abbindolare»⁸. Verdi fa uso di effetti stranianti, sembra anticipare Brecht in questo; non a caso Luciano Berio fa un *remake* di *Il Trovatore* (in *La vera storia*, rappresentata alla Scala nel 1982), in cui accentua la vicinanza a Brecht.

Restando a Berio, anch'egli aveva scorto nel *Trovatore* risvolti psicanalitici. In un suo intervento del 1974 - *Verdi?*⁹ scrive che, come la morte di Wozzeck, così le morti di taluni personaggi verdiani «non solo suscitano pietà e commozione: si tratta, anche, di morti che accusano». E aggiunge: «Pensate per un momento al finale di *Rigoletto* e di *Traviata* (il *Trovatore*, come tutti sanno, è una faccenda più oscura e freudiana)». E certo non è semplice capire chi e cosa accusino le morti del *Trovatore*.

Fabrizio Della Seta sottolinea la eccentricità di quest'opera nel mondo verdiano, e la «difficoltà di coglierne un messaggio, un significato», che invece è più agevole cogliere in altre opere quali *Rigoletto* e *Traviata*. E ricorre appunto a temi psicanalitici, in effetti molto utili per interpretare personaggi e situazioni.

La conclamata oscurità del testo (comunque tale fino alla prima scena del secondo atto inclusa, a parere di Della Seta) è da lasciar valere in quanto tale, così come si manifesta; senza angosciarsi a scioglierla come se fosse un difetto cui rimediare, o a farla valere come giudizio negativo. Leggiamo: «l'apparente illogicità del libretto [...] è tale rispetto alla logica», discorsiva, diurna; «la vita emotiva ne segue una propria totalmente diversa», imprevedibile. Riprendendo Francesco Orlando, Della Seta dichiara che non siamo di fronte a un «banale psicologismo dell'autore o del personaggio», bensì a una concezione del drammatico-musicale «come sistema simbolico strutturato secondo principi formali analoghi a quelli che governano le manifestazioni dell'inconscio». Talché Manrico può ben essere vuoi figlio di Azucena, vuoi fratello del Conte; senza rispettare il principio di non contraddizione. L'opera è costruita come montaggio di blocchi netti,

⁸ G. De Van, *L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, cit., p. 117.

⁹ Il testo di Berio è riproposto nel programma di sala del *Trovatore*, a cura di Francesco De-grada, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2000, pp. 71-77: qui, p. 75.

contrapposti; che mutano, si contraddicono, ma insieme ignorano la propria contrapposizione, non la vivono come una mancanza ma con naturalezza.

3. Riprendiamo il filo dell'opera. Dopo Ferrando e Leonora, entrano in scena pressoché contemporaneamente il Conte di Luna e Manrico.

Il Conte non ricorda, vive nel suo presente, soggiogato dalle sue passioni. Ha tratti nettamente sadici, un linguaggio truce, violento sempre. È dominato da un erotismo cupo, da un amore esasperatamente geloso ed esclusivo, che muove il suo inestirpabile proposito di vendetta su Manrico, il rivale amato da Leonora.

A tutta prima non è dramma di ambivalenze psicologiche *Il Trovatore*; sembra anzi piuttosto semplice nel suo susseguirsi di melodie felici, agevolmente godibili, e di personaggi monolitici. I protagonisti tutti non si tormentano in dubbi e conflitti dichiarati. Esplosioni veementi e drastiche li caratterizzano. È opera di passioni nettamente delineate, travolgenti: la gelosia è vera e soltanto gelosia, l'amore è di slancio e non conosce sfumature, l'odio è irrimediabile, la vendetta indiscutibile, atroce. È un'opera estroversa *Il Trovatore*, quanto è intimista *La Traviata*, composta nello stesso periodo, e rappresentata pochi mesi dopo; e ci si potranno chiedere le ragioni nella personalità di Verdi di una simile contemporaneità. Ma va anche letto in controluce *Il Trovatore*; e qui la psicanalisi, come s'è visto, può fornire utili strumenti e rivelare un angosciante sottofondo di non detto.

Manrico (l'unico a cantare anche fuori scena) è in certo modo simile a Leonora nell'accostamento tra amore e morte: *Amor, sublime amore*, ma se è destino che cada, aggiunge, *solo in ciel precederti / La morte a me parrà*; invoca la morte e si lamenta che sia «*tarda nel venir*». Vive il conflitto tra l'amore per la madre e quello per Leonora, che si intralciano vicendevolmente, si rincorrono fino all'ultimo. Sintomo della complessità della sua personalità è anche la *strana pietà* che lo assale quando risparmia la vita al Conte.

Ultima appare la figura centrale della madre, Azucena, nel secondo atto. E qui occorre fermarsi un attimo.

4. Stranamente in un contesto quale quello verdiano, dominato da figure di padri (non meno di quello kafkiano) nel *Trovatore* non v'è traccia di padri (tranne il Conte, peraltro defunto, e solo menzionato). Molti padri si affollano, assai diversi, talvolta opposti, tra loro, nel mondo verdiano. La presenza di una madre nel *Trovatore* (o comunque di colei che ne fa le veci, a tutti gli effetti) è un fatto unico. Mentre figlie, mogli, amanti, orfane non mancano in tante opere verdiane.

La madre di Luisa, ben presente in *Kabale und Liebe* di Schiller, è espunta (senza neanche sentire l'esigenza di motivarlo) in *Luisa Miller*, dove assumono grande rilevanza i due padri in conflitto; in *Rigoletto* la madre è un ricordo dolce, ma lontano, e come moglie morta; moglie-madre intensamente assente è Maria nel *Simon Boccanegra*. Non c'è nessuna traccia di madri in *Nabucco*, *Ernani*, *Macbeth*, *Traviata*. Men che meno in *Otello*. Solo nel *Falstaff* invece Alice è madre di Nannetta.

Azucena non ha padri né mariti né compagni; Leonora non ha padre né madre. Manrico ha una madre: Azucena; ma si scoprirà che non è la sua vera madre; della sua madre carnale non v'è alcuna traccia. Il dramma è dominato comunque da una figura materna.

Da tener presente è che la morte della madre di Verdi, avvenuta nel giugno del 1851, deve pur aver lasciato una traccia nella progettazione, già in atto, del *Trovatore*. Ma da non dimenticare è anche la paternità negata a Verdi (come la maternità a Margherita Barezzi), e il problema contorto, e mai del tutto chiarito, della maternità di Giuseppina Strepponi, costretta (da Verdi, ma il suo ruolo nella vicenda è quanto mai imbarazzante e problematico) ad abbandonare i tre figli, viventi, per legarsi a Verdi.

5. Azucena dunque: vive di memorie che ancora la condizionano, drammaticamente si racconta e ricorda: *Stride la vampa*, *Condotta ell'era in ceppi*. Più avanti, catturata, ancora ricorda il suo passato nella bellissima ballata *Giorni poveri vivea*. Un ritorno del rimosso si ha quando come in trance, confondendosi, si lascia sfuggire di fronte a Manrico la verità che voleva celare (aveva ucciso il proprio figlio), e che riesplode nel finale allorché la rivela al Conte di Luna.

Da Luca Zoppelli¹⁰ traggo suggerimenti assai pertinenti: *Condotta ell'era in ceppi* ha un andamento da racconto di un lontano passato, che però esplode con ben altra intonazione nel presente del *mi vendica*. Qualcosa di analogo – suggerisce acutamente Zoppelli – accade nei racconti dei sopravvissuti alla Shoah: procedono per un po' linearmente, come spassionate ricostruzioni del passato, ma presto l'azione si stacca dal racconto e scoppia la presenza nell'oggi del terribile passato, incancellabile.

6. Ha qualcosa in comune con Leonora Azucena. Le due donne assolutizzano i propri ruoli, non concedono alcuno spazio l'una all'altra, non riconoscono alcun diritto all'esistenza di altri affetti; vivono come inaccettabili altri amori, inconciliabili col proprio. Si ignorano. Questo è evidente in più punti, al massimo nell'ultima scena¹¹. Qui, l'unica volta in cui madre e amata sono sulla scena insieme, non si vedono, non si parlano, ognuna presa dal suo delirio. Incarnano due amori incomunicabili, esclusivi, intolleranti, gelosi l'uno dell'altro, tra cui Manrico è costretto a muoversi. Proprio perché in ogni personaggio le passioni si assolutizzano, si scontrano senza rimedio, si combattono ferocemente; non si mediano mai.

Azucena è un personaggio diviso, come Rigoletto, nel suo duplice ruolo: vive il conflitto tra amore filiale e amore materno; è una madre che dispensa insieme vita e morte. Soprattutto lei è pesantemente condizionata dal passato fino alla fine, quasi fosse in gioco un'ereditarietà di stampo positivista. È spinta da una sorta di coazione a ripetere: ricalca insistentemente le orme della propria madre, mai dimentica la sua esortazione. La madre le impone la missione cui dedica la sua vita: il *mi vendica* la incalza ossessivamente. Alla fine trionfa persino sull'amore per il figlio: *Ei struggeasi in pianto... io mi sentia il core dilaniato, infranto*; poi il ricordo dell'orrore del supplizio, il riecheggiare del *mi vendica* prevale su

¹⁰ L. Zoppelli, "Dramaturgie structurale ? Nouvelles observations sur le rapport entre *La vera storia* et *Il trovatore*", D.M.C.E., *Le théâtre musical de Luciano Berio*, 8 giugno 2012.

¹¹ Cfr. Guido Paduano, *Leonora e Azucena: i due universi affettivi*, nel programma di sala sopra citato, pp. 79-101 (in particolare le pp. 99-101). Nello stesso volume si veda J. Budden, *Il trovatore: un'opera diversa dalle altre*, pp. 53-69.

ogni affetto, ed è tanto più agghiacciante se in gioco è l'amore per "il figlio mio...".

7. Riprendiamo l'opera dall'inizio del quarto atto. Vediamo innanzitutto il contesto in cui si colloca.

Il terzo atto si è appena concluso con Manrico che canta *Di quella pira*¹², rivolgendosi all'amata Leonora. C'è il fuoco innanzitutto, elemento-base dell'opera: all'origine di tutto sta il rogo della strega, madre di Azucena, che (come più volte ricordato) vuole vendetta e con questo muove l'azione e genera la catastrofe.

Era già figlio prima d'amarti, continua Manrico; annunciando a Leonora la sua intenzione: *Madre infelice corro a salvarti, / o teco*¹³ *almeno corro a morir* (la seconda ipotesi si avvererà presto). Offesa mortale all'amata da parte di Manrico, che la lascia per andare in soccorso della madre prigioniera. L'amata, Leonora, infatti subito accusa il colpo: *Non reggo a colpi tanto funesti! / Oh! Quanto meglio saria morir!* (sarà presto accontentata anche lei). D'altronde, in una precedente scena speculare, la madre aveva a sua volta tentato con tutte le sue forze (*No, soffrirlo non poss'io... / Il tuo sangue è sangue mio!..*) di distogliere il figlio dal correre in soccorso dell'amata che stava per prendere il velo.

All'aprirsi del quarto atto Manrico è nella torre prigioniero, giunge nei pressi Leonora accompagnata da Ruiz, ma subito vuole star sola nella *notte oscurissima*; e ricorda: *D'amor sull'ali rosee*. L'aria esprime insieme ansia e speranza¹⁴; dà voce alla memoria dell'amore, e alla speranza che Manrico senta e a sua volta ricordi. Manrico canta dalla torre, il *Miserere* è sullo sfondo coi suoi rintocchi funesti, che riempiono Leonora di *cupò terror*. Poi l'invocazione di Manrico: *Non ti scordar di me!* e subito dopo la protesta appassionata, trascinate, di Leonora. In essa convive lo sgomento per la

¹² Piero Rattalino dedica pagine illuminanti a questo brano, mettendo in luce «l'importanza che il suono delle sillabe ha nell'opera in musica», da cui deriva il rischio che «l'impalcatura timbrica originale vada perduta nella versione francese», come in qualsiasi traduzione (*Il linguaggio della musica*, Milano, Garzanti, 1997, pp. 48-52).

¹³ Qui il celebre acuto (non presente in partitura) che fa delirare i melomani, perciò detto anche tout-court l'*Oteco*.

¹⁴ Cfr. F. Della Seta, "...non senza pazzia". *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma 2008, p. 127.

propria fine con una memoria struggente, che tinge di speranze il suo oggi. L'esplosione liberatoria della splendida cabaletta (spesso a torto tralasciata nelle rappresentazioni), *Tu vedrai che amore in terra*, non è priva anch'essa di presentimenti di morte: *O col prezzo di mia vita / La tua vita io salverò, / O con te per sempre unita / Nella tomba io scenderò*.

Il seguito scorre via rapido verso il finale, d'un'ellitticità vertiginosa: Leonora si offre al Conte di Luna in cambio della salvezza di Manrico; ma prende (troppo presto) il veleno. Poi la scena si sposta nell'"orrido carcere" oscuro: Manrico consola Azucena delirante (*Riposa madre...*, tra i momenti più toccanti dell'opera). Segue l'arrivo di Leonora e del Conte, gli atroci sospetti di Manrico quando Leonora gli rivela che è venuta a salvarlo (*Ha quest'infame l'amor venduto, e: ti abbomino, ti maledico* - senza mezzi termini), la rivelazione di Leonora e il repentino mutamento di Manrico (*insano... ed io quest'angelo osava maledir*), la morte di entrambi, la rivelazione della verità alla fine, straziante: Manrico era fratello del Conte, non figlio di Azucena (antefatto noto: il tragico errore compiuto da questa nel vendicarsi). Con le parole *Sei vendicata, o madre!*, immediatamente seguite dall'esclamazione del Conte *inorridito* (come si legge nel libretto) *E vivo ancor!*, si conclude l'opera.

8. *Il Trovatore*, oltre a essere un dramma cupo, «è allo stesso tempo una delle opere che meglio incarnano il rigoglio melodico di Verdi e la gioia rinvigorente che può regalare agli ascoltatori»; dove il canto si innalza «come una sfida vana contro il destino avverso e contro la morte»¹⁵.

Stando a quanto sostiene Della Seta, le sue forme possono esser viste come una ripresa, ma insieme come un congedo dal passato: «come uno sguardo retrospettivo a un mondo stilistico» (quello di uno «stile vocale virtuosistico, brillante e assai difficile») che Verdi aveva «ormai abbandonato». Nella *Traviata*, in *Sempre libera degg'io*, il virtuosismo vocale esprime «il desiderio di Violetta di godere fino in fondo il breve tratto di vita che le resta da percorrere». Laddove si può ipotizzare che «nel *Trovatore* Verdi abbia impiegato lo stesso mezzo stilistico per rappresentare il *cupio*

¹⁵ G. De Van, *L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, cit., p. 117.

dissolvi di Leonora, la sua vertiginosa corsa all'abisso». Ma con ciò ha messo in scena anche la dissoluzione delle eroine del melodramma tradizionale. L'intero *Trovatore* anzi è percorso da un presentimento di “morte dell'opera”, nelle sue forme note e nei suoi tradizionali contenuti, come una ripresa e insieme un congedo da un passato ormai in affanno.