

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

Stagione 2009
Lirica e Balletto

Giuseppe Verdi

LA TRAVIATA



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

D'ADDA LORENZINI VIGORELLI BBDO

BMW vi porta sulla strada
della grande musica.

BMW
Partner Ufficiale del
Teatro alla Scala



www.bmw.it

Piacere di guidare

BMW Financial Services: la più avanzata realtà nei servizi finanziari BMW. Incontro al vertice della tecnologia.





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

GENERALI. DOVE C'È ARTE.



FONDAZIONE
AMICI DELLA FENICE

STAGIONE 2009



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

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

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

Caratteristiche tecniche:

estensione $fa^1 - fa^5$,
trasposizione tonale da 415 Hz a 440 Hz,
dimensioni 247×93×28 cm.

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

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

Incontro con l'opera

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 16 gennaio 2009 ore 18.00
QUIRINO PRINCIPE

Die tote Stadt

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 13 febbraio 2009 ore 18.00
LORENZO ARRUGA

Roméo et Juliette

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 17 aprile 2009 ore 18.00
MASSIMO CONTIERO

Maria Stuarda

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 14 maggio 2009 ore 18.00
LUCA MOSCA

Madama Butterfly

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 18 giugno 2009 ore 18.00
GIORGIO PESTELLI

Götterdämmerung

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
mercoledì 2 settembre 2009 ore 18.00
GIANNI GARRERA

La traviata

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 5 ottobre 2009 ore 18.00
LORENZO BIANCONI

Agrippina

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
venerdì 4 dicembre 2009 ore 18.00
PAOLO COSSATO

Šárka - Cavalleria rusticana

Incontro con il balletto

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
lunedì 28 settembre 2009 ore 18.00
SILVIA POLETTI

Tod in Venedig

Teatro La Fenice - Sale Apollinee
giovedì 22 ottobre 2009 ore 18.00
PAOLA BRUNA

Il lago dei cigni

TV Samsung a tecnologia LED. Un passo oltre l'Alta Definizione.



Benvenuti in un mondo completamente nuovo, dove la tecnologia LED di Samsung vi offre immagini con un dettaglio e una risoluzione mai visti prima. Colori più brillanti, neri più profondi e immagini più nitide. Da Samsung, i TV LED ultrapiatti.



LED TV SERIE **7000**

TV LED Samsung.
L'evoluzione del televisore. samsung.it

SAMSUNG



Radio3 per la Fenice

Opere della Stagione lirica 2009
trasmesse in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

venerdì 23 gennaio 2009

Die tote Stadt

di Erich Wolfgang Korngold

giovedì 19 febbraio 2009

Roméo et Juliette

di Charles Gounod

venerdì 24 aprile 2009

Maria Stuarda

di Gaetano Donizetti

venerdì 9 ottobre 2009

Agrippina

di Georg Friedrich Händel

venerdì 11 dicembre 2009

Šárka

di Leoš Janáček

Cavalleria rusticana

di Pietro Mascagni

Concerti della Stagione sinfonica 2008-2009

trasmessi in diretta o in differita
dal Teatro La Fenice o dal Teatro Malibran

Mario Venzago (sabato 10 gennaio 2009)

Eliahu Inbal (venerdì 30 gennaio 2009)

Eliahu Inbal (sabato 7 febbraio 2009)

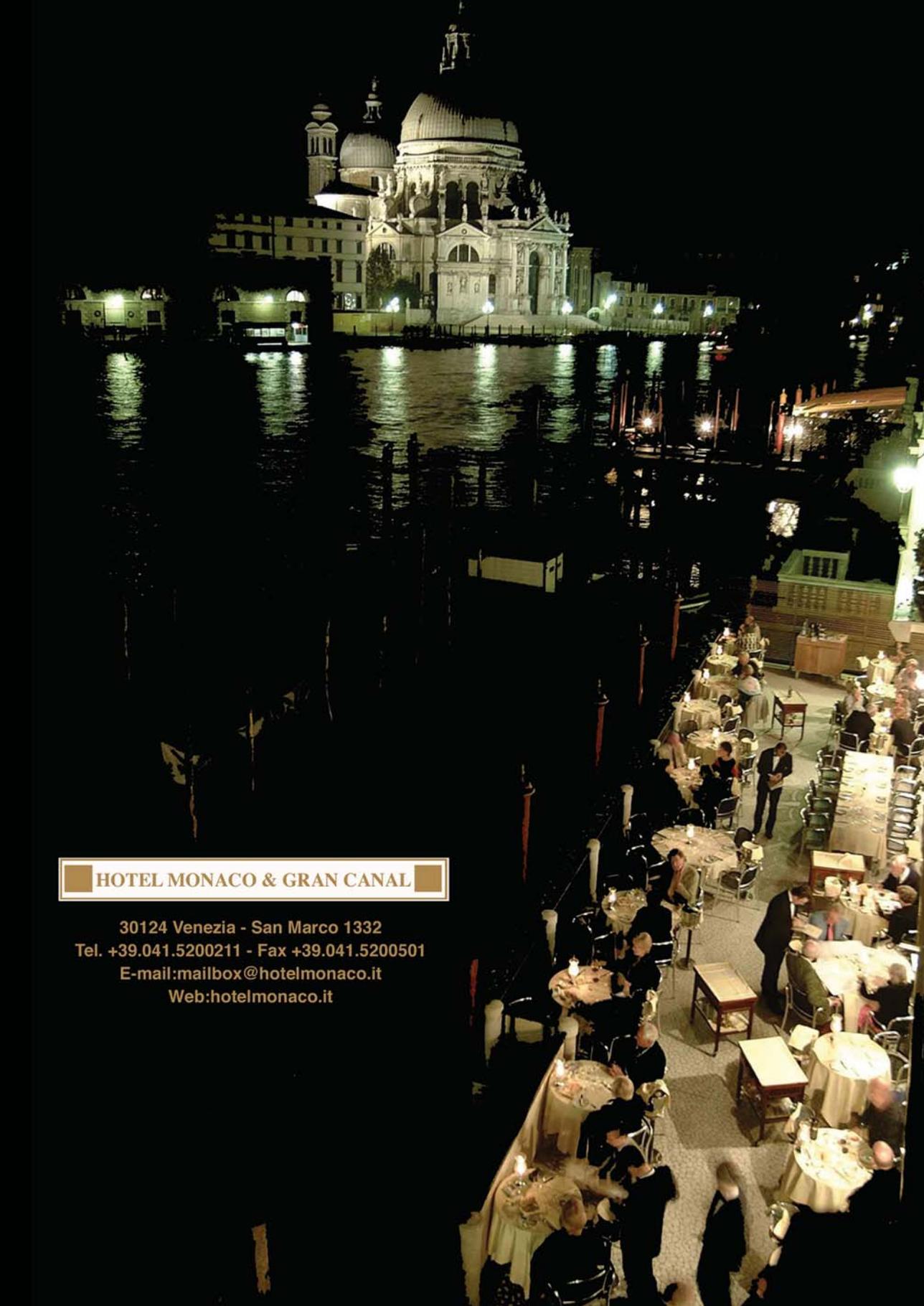
Gerd Albrecht (venerdì 6 marzo 2009)

Bruno Bartoletti (domenica 15 marzo 2009)

Christian Arming (venerdì 20 marzo 2009)

Sir Andrew Davis (venerdì 10 aprile 2009)

Ottavio Dantone (venerdì 3 luglio 2009)



HOTEL MONACO & GRAN CANAL

30124 Venezia - San Marco 1332

Tel. +39.041.5200211 - Fax +39.041.5200501

E-mail: mailbox@hotelmonaco.it

Web: hotelmonaco.it

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI



STATO ITALIANO



REGIONE DEL VENETO

CITTA' DI
VENEZIA



SOCI SOSTENITORI



Fondazione di Venezia



Provincia di Venezia

SOCI BENEMERITI



GENERALI



CASINÒ DI VENEZIA



CONFINDUSTRIA
Venezia



Autorità portuale

CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Massimo Cacciari

presidente

Luigino Rossi

vicepresidente

Fabio Cerchiai

Achille Rosario Grasso

Giorgio Orsoni

Luciano Pomoni

Giampaolo Vianello

Gigliola Zecchi Balsamo

Davide Zoggia

consiglieri

sovrintendente

Giampaolo Vianello

direttore artistico

Fortunato Ortombina

direttore musicale

Eliahu Inbal

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano, *presidente*

Giampietro Brunello

Adriano Olivetti

Andreina Zelli, *supplente*

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ALBO DEI FONDATORI

SOCI ORDINARI



Fondazione Amici della Fenice



COMITÉ FRANÇAIS
POUR LA SAUVEGARDE
DE VENISE



CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
VENEZIA



CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA S.p.A.

CONSORZIO VENEZIA NUOVA 

 Marsilio

PRICEWATERHOUSECOOPERS 



MOTIA
COMPAGNIA DI NAVIGAZIONE S.P.A.

 RUBELLI

l'Adige



CORRIERE DELL'ALTO ADIGE

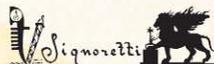
CORRIERE DEL TRENINO



CATTOLICA
ASSICURAZIONI
DAL 1869

STUDIO DE POLI
VENEZIA

La Linea



LA TRAVIATA

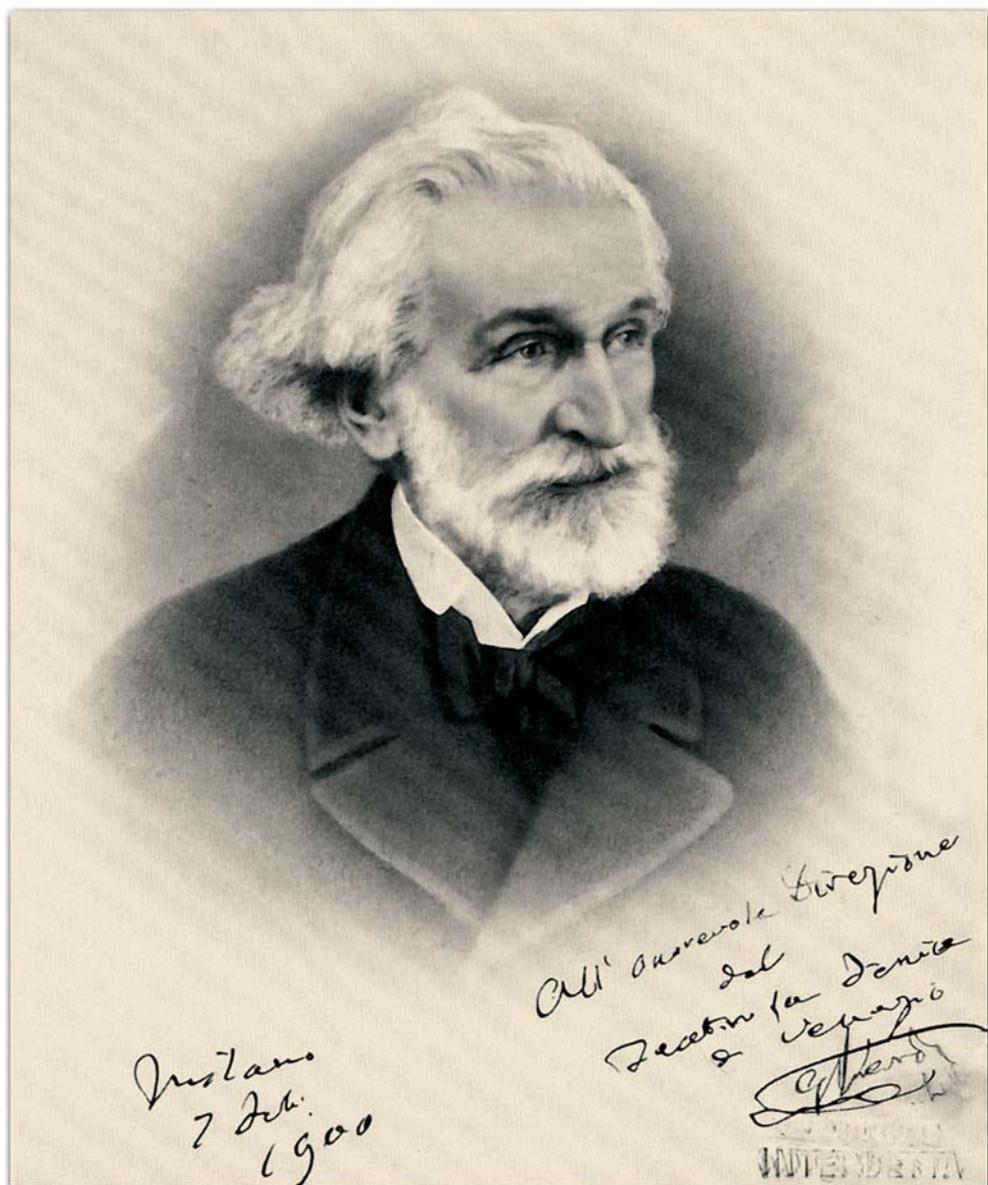
melodramma in tre atti
libretto di Francesco Maria Piave

musica di **Giuseppe Verdi**

TEATRO
FENICE

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia





Ritratto fotografico di Giuseppe Verdi con dedica autografa alla direzione del Teatro. Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

Sommario

- 5 Fabrizio Della Seta
La traviata, dal dramma alla musica
- 21 Guido Paduano
Se la giustizia poetica premia l'amore:
appunti per un'interpretazione della *Traviata*
- 25 Marco Beghelli
Lecture operistiche
- 41 Robert Carsen
«Un sogeto dell'epoca»
- 45 *La traviata*, libretto e guida all'opera
a cura di Marco Marica
- 93 *La traviata* in breve
a cura di Gianni Ruffin
- 95 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 103 *La traviata* a Venezia

GRAN TEATRO LA FENICE

Per la sera di Domenica 6 Marzo 1853. Recita XLI.

PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL'OPERA NUOVA

LA TRAVIATA

Libretto di F. M. PIAVE. — Musica del Maestro G. VERDI espressamente composta per questo Teatro

<p>PERSONAGGI</p> <p>VIOLETTA Valéry FLORA Barwick ANNINA ALFREDO Urvanotti GERMONT Giorgio, suo padre GASTONE, Visconte di Lohorivica Casa di Signori e Signore amici di Violetta e Flora, Mattadori, Picciolari e Zingari. — COMPAGNI di Servi di Violetta e di Flora, maniere, ec. ec. — SCENA, Parigi e suo vicinato nel 1700 circa. Lo spettacolo è di proprietà del Sig. Giovanni Bonardi di Milano — Il vestiario di proprietà dell'Impresa — Le scene d'arrazioni e lavoro del Sig. Giuseppe Barzic.</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Fanny Salvini-Donatelli Spensante Chiarapponi Carlotta Beroni Lodovico Gramanzi Felice Favoni Angelo Zucconi</p>	<p>PERSONAGGI</p> <p>BARONE Donipoli MASCHESSE di Ubigny DOTTORRE Gravoli GIUSEPPE, servo di Violetta DOMESTICO di Flora COMMISSARIO</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Francesco Dragone Arnoldo Silvestri Andrea Bellini G. Lorenzini G. Tosi Antonio Manzoni</p>
--	--	--	---

Dopo l'Opera avrà luogo il gran Ballo in cinque Atti composto e messo in Scena dal Coreografo sig. A. MONTICINI.

LA LUCERNA MARAVIGLIOSA

<p>PERSONAGGI</p> <p>AUTOM Impersono del Visi genit, padre di PALMIRA Sirovata BESSIE P. sulge Turana ALVINO giovane genitor Spalle di RICHIEDA EUNICA, domestica albana Ufficiali — Magli — Guardia dell'Impera — Sacerdoti di Brahma — Rajadore — Danzatori — Pipala Paggi — Mori — Bandi — Soldati Turchi e Chinesi — Guerrieri di Aledon — Danzatori Chinesi</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Domènico Spilli Felice Moroni Giuseppe Bini R. S. Achille Messingher-Rossi Marcella Ravazzoni</p>	<p>PERSONAGGI FANTANTICI</p> <p>OPFRAN, Re del Gioc NAKRONAIR, Re di Don-Duadi, reame di Oltremare a larghità delle TELLER, Genio maléfico DUKALDI, Genio della Lucerna ARIFIA, Genio del Fimantico Geni della Lucerna, seguaci di Nakronair — Spiriti e Geni della Notte — Geni del Fimantico</p>	<p>ARTISTI</p> <p>Felice Castellani Francesco Schiana S. S. Felice Pichina Felice Dragone Felice Dragone</p>
--	---	--	--

FIGURA ALLEGORICA

La scena è nel Fimantico nel secolo della Fata — Le decorazioni sono fantastiche.

DANZE. (Atto Terzo) — GRAN MARCIA DANZANTE eseguita da tutti i primi ballerini di mezzo carattere.
 (Atto Quarto) — TERZETTO composto dal Primo Ballerino assai sig. EUGENIO DULIANO ed eseguito dallo stesso, e dalle Signore MARIET e CITERIO.
 — BALLABILE CINESE e INDIANO eseguite da tutto il corpo di Ballo.

Il prezzo del Biglietto d'Ingresso Austr. L. 5. —
 Per Piccoli Fascioli " 1 50

La prima Fila degli Scauni resta riservata per Sig. Ufficiali, e gli altri tutti si vendono ad A. L. 3. — al Cancelliere di M. Marangoni presso il quale sono vendibili anche i Palchi a disposizione dell'Impresa.
 Delle ore 11 ore alle ore 3 pass. saranno aggiunti i libretti ai Sign. Abbonati nel solito locale degli abbonamenti in Teatro. — Avvertiti che i libretti che fossero trovati in circolazione non sono del Teatro dell'Impresa e saranno acquistati per riguardi dovuti ai diritti di proprietà.

D. il Cancelliere del Teatro il 6 Marzo 1853. Appaltatore G. B. LAUDA.

Locandina della prima rappresentazione. Si noti che, insieme con l'opera, si annunciava anche il balletto, ancora verso la metà dell'Ottocento elemento costitutivo della serata teatrale.

Fabrizio Della Seta

La traviata, dal dramma alla musica

L'immensa popolarità della *Traviata*, il suo essere un'opera indissolubilmente legata al nome delle più celebri dive del canto, ha fatto in parte perdere di vista ciò che essa rappresenta nell'insieme dell'arco creativo di Verdi. E perciò utile leggere quanto ne scrisse nel marzo del 1853, nei giorni della sfortunata prima rappresentazione, un critico dell'«Italia musicale» (il giornale dell'editore Lucca, concorrente di Ricordi, e quindi pregiudizialmente sfavorevole):

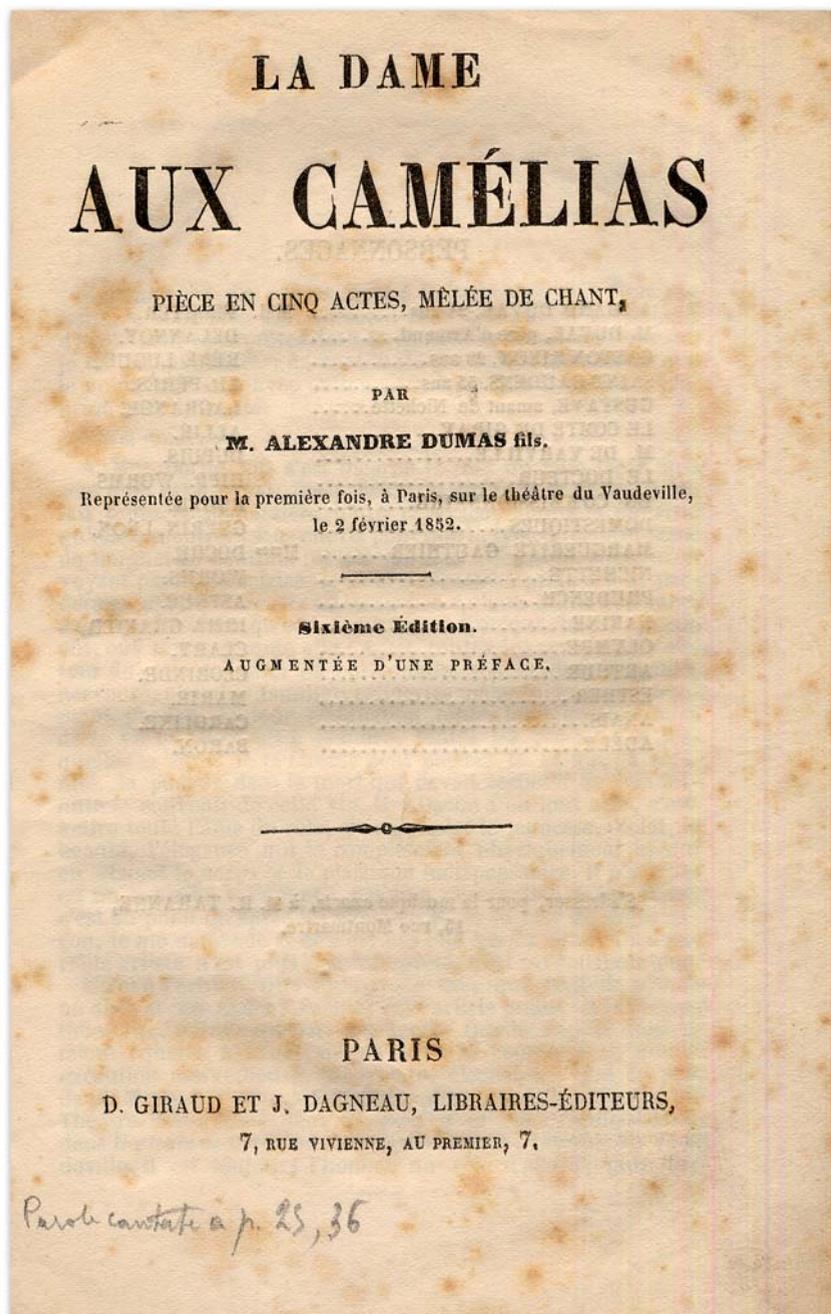
La traviata è la migliore o almeno la più progressiva delle opere moderne [...] perché a noi assistendo a quest'opera ne par come d'assistere al dramma stesso di Dumas, tanto che non sembra nemmeno musica. [...] D'ora innanzi per opera di Verdi si andrà al teatro d'opera con quella medesima disposizione con cui si va al teatro del dramma. [...] Verdi è inventore di un nuovissimo genere di musica, egli ha moltiplicato i suoi mezzi e vuole che essa sia capace di esprimere non solo i pensieri e i sentimenti in generale, ma anche tutte le loro modificazioni.

Questo mito del belcanto è dunque anche un traguardo dell'itinerario di Verdi verso l'integrazione tra opera e dramma parlato, e in particolare, proseguendo la linea iniziata con *Luisa Miller* e *Stiffelio*, verso la realizzazione di un equivalente musicale del dramma di ambientazione moderna e di carattere realistico. Il miracolo è che questa convergenza si sia potuta realizzare senza sacrificare nessuna delle caratteristiche *musicali* che formano il fascino dell'opera, a cominciare proprio dal canto, onde a noi sembra alquanto stravagante l'opinione secondo cui *La traviata* «non sembra nemmeno musica».

Certo è che la prima idea dell'opera nacque in Verdi, come al solito, dall'esperienza della sua efficacia eminentemente teatrale. Si è molto dibattuto sulla possibilità che Verdi abbia assistito a Parigi a una delle prime rappresentazioni della *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio, presentata il 2 febbraio 1852 al Théâtre du Vaudeville in forma di *comédie mêlée d'ariettes* (il romanzo da cui era tratta era apparso nel 1848). Ce ne dà la quasi certezza una testimonianza finora poco osservata, quella dell'editore e amico di Verdi Léon Escudier, che già nel 1856 ne scrisse:

[Verdi] aveva assistito una volta alla rappresentazione della *Dame aux camélias*; il soggetto lo colpì; sentì vibrare le corde della sua lira vedendo l'eroina della commedia dibattersi tra la gioia, la vergogna e il pentimento. Al suo ritorno a Busseto egli schizzò lo scenario della *Traviata*. E in venti giorni libretto e musica furono pronti ad andare in scena.¹

¹ «La France musicale», 20 (14 dicembre 1856), p. 398.



Frontespizio della *Dame aux camélias*; anno di edizione (1853) in copertina. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Gli unici pezzi musicali desumibili dal testo sono l'aria di Gaston «Il est un ciel que Mahomet» (1.8), di Jean-Baptiste Montaubry, e un «chœur de villageois» seguito da danze (senza indicazione di musicista) alla fine del primo atto.

Questo racconto non è però del tutto esatto, giacché Verdi era sì a Parigi nel febbraio-marzo del 1852, ma nel pieno dell'estate successiva, mentre attendeva a comporre *Il trovatore*, ancora si tormentava, insieme a Francesco Maria Piave, per la scelta del soggetto della nuova opera che doveva andare in scena alla Fenice nel Carnevale del 1853. È probabile che pensasse alla *Dame aux camélias* quando, in luglio, assicurava la presidenza del teatro di avere in mente «un soggetto pronto, e d'effetto sicuro», ma che abbisognava di «una donna di prima forza». Fu solo il 18 settembre che si decise a scrivere a Escudier perché gli mandasse «subito subito» una copia del dramma. E bisognò aspettare la metà di ottobre perché, arrivato il libro, fosse presa la decisione definitiva, come rivela il colorito racconto di Piave:

Il libro era già bello e fatto [...] quando Verdi s'infiamma d'altro argomento, ed io... ed io zitto e quieto in cinque giorni dovetti fare la selva che termino di trascrivere in questo punto [...]. Io credo che Verdi ne farà certo una bella opera perché lo vedo assai riscaldato. [...] Tutto andrà bene, e avremo un nuovo capolavoro di questo vero mago delle moderne armonie.²

La «selva» è il progetto drammatico, una sorta di sceneggiatura in prosa che precede la stesura del libretto vero e proprio. È in questa fase che il compositore decide quella che sarà la struttura complessiva dell'opera, selezionando, scartando e riformulando il materiale offertogli dal modello letterario, ed è quindi un momento decisivo della composizione, giacché tratto peculiare del comporre di Verdi è il procedere da una visione globale del dramma. Ma uno straordinario documento ci consente di osservare come egli, prima ancora di lavorare col poeta, 'vedesse' dentro il dramma la traccia della futura opera. Si tratta di due pagine di schizzi, già note in facsimile da quasi sessanta anni e che recentemente sono state pubblicate in trascrizione assieme all'intero *corpus* cui appartengono.³ In esse Verdi fissa gli elementi fondamentali, drammatici e musicali di quello che sarà il primo atto dell'opera. Egli ha già deciso che l'atto si aprirà con la «Cena in casa di Margherita» (è ancora il nome di Dumas), in cui si svolgerà una conversazione accompagnata da «motivi d'orchestra»; indi ci sarà il «Brindisi del tenore» di cui è schizzata la melodia, che probabilmente il compositore aveva già immaginato mentre componeva *Rigoletto*. Viene poi riassunto il contenuto del dialogo tra Violetta e Alfredo – a proposito del quale Verdi non ha ancora deciso che si svolgerà al suono del valzer, ma che certo sfocerà in un «Duettino in cui saravvi una frase a ripetersi nell'aria», cioè il motivo cantato per la prima volta da Alfredo sulle parole «Di quell'amor ch'è palpito» – e del recitativo di Violetta che introduce la sua aria «Ah, forse è lui che l'anima», della quale è pure riportata la melodia in una forma ancora rozza (anch'essa era stata immaginata in epoca precedente). Infine Verdi schizza le parole del «tempo di mezzo» («Follie!.. Follie!..»), e otto battute di una brillante cabalet-

² Lettera di Piave a Guglielmo Brenna, Sant'Agata, 28 ottobre 1852, in MARCELLO CONATI, *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983, p. 301.

³ GIUSEPPE VERDI, *'La traviata', schizzi e abbozzi autografi*, a cura di Fabrizio Della Seta, Parma, Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane 2001-Istituto nazionale di studi verdiani, 2000.

ta («Sempre libera degg'io») al termine della quale «si sente una voce che ripete una frase del Duetto che parla d'amore»; questo memorabile colpo di scena musicale, l'intervento da fuori della voce di Alfredo che canta «Amor è palpito», che non ha corrispettivo in Dumas e che non compare neppure nel libretto a stampa della *Traviata*, fu dunque immaginato da Verdi stesso fin dall'inizio. La selva scritta da Piave sembra perduta, ma possiamo immaginare il lavoro di quei cinque giorni mettendo a confronto la struttura del dramma e del libretto:

La dame aux camélias

ATTO I: Ricevimento in casa di Marguerite. Primo colloquio tra lei e Armand.

ATTO II: Secondo incontro tra Marguerite e Armand, che decidono di vivere insieme.

ATTO III: In campagna. Incontro tra Marguerite e Duval. Marguerite abbandona Armand.

ATTO IV: Ricevimento in casa di Olympe. Armand insulta Marguerite ed è sfidato a duello da Varville.

ATTO V: Marguerite, ammalata, è assistita da alcuni amici. Ritorno di Armand e morte di Marguerite.

La traviata

ATTO I: Ricevimento in casa di Violetta. Primo colloquio tra lei e Alfredo.

ATTO II, quadro I: In campagna. Incontro tra Violetta e Germont. Violetta abbandona Alfredo, che viene confortato dal padre.

ATTO II, quadro II: Ricevimento in casa di Flora. Alfredo insulta Violetta destando l'orrore degli amici e le rampogne del padre, entrato proprio in quel momento.

ATTO III: Violetta, ammalata, è assistita solo dalla cameriera Annina e dal dottore. Ritorno di Alfredo. Arrivo di Germont. Morte di Violetta.

La prima decisione fu dunque quella di eliminare l'atto secondo di Dumas. In effetti, benché contenga molti importanti dettagli psicologici, dal punto di vista dell'azione in senso stretto esso non fa che sviluppare e prolungare le premesse dell'atto primo, e i fatti che contiene possono facilmente essere sottintesi nell'intervallo di tempo che trascorre tra il primo e il secondo atto dell'opera. L'azione si distribuisce quindi in una struttura quadripartita (con la seconda e terza sezione formanti insieme il secondo atto), secondo uno schema classico:

- 1 – atto I: esposizione;
- 2 – atto II, 1: peripezia;
- 3 – atto II, 2: catastrofe;
- 4 – atto III: epilogo.

In questa distribuzione è già implicita una scelta fondamentale per la definizione del ritmo generale dell'opera, sia sul piano visivo sia su quello sonoro: l'alternanza-contrapposizione tra i quadri dispari, che si svolgono in ambienti vasti e luminosi e che prevedono la presenza in scena di un gran numero di personaggi e del coro, e i quadri pari, collocati in ambienti privati e in cui dominano solo i tre personaggi principali. E da tale scelta discende naturalmente la soluzione per quello che era un adempimento quasi



Giuseppe Verdi nel 1853, l'anno della *Traviata*.



Alexandre Dumas *fils* (1824-1895). Pubblicò nel 1848 il romanzo a sfondo autobiografico *La dame aux camélias*, che diede al giovane autore una celebrità istantanea, ulteriormente accresciuta dalla trasposizione teatrale (Parigi, 1852).

ineludibile per un'opera italiana di quell'epoca, collocare al centro di essa un grande Finale, cioè una successione continuativa di pezzi culminante in un patetico concertato (si dice «quasi» perché in realtà Verdi aveva aggirato l'obbligo in *Rigoletto*). Il Finale coincide dunque con il quadro II dell'atto II, ed è costruito a partire dalla materia di Dumas (la scena del gioco, il battibecco tra Violetta e Alfredo, l'insulto), arricchita da brani che servono a creare il 'colore' (i cori di zingarelle e di mattadori). Il concertato conclusivo, che ha inizio con l'entrata di Germont, «Di sprezzo degno se stesso rende», nasce senza sforzo prolungando il momento di emozione generale che segue all'insulto di Alfredo (Dumas fa calare precipitosamente il sipario sulla sfida di Varville; anche nell'opera il barone sfida Alfredo, ma nel concertato la cosa passa quasi inosservata, e solo nell'atto terzo si chiarisce che «la disfida ebbe luogo»).

Parallela all'individuazione del luogo obbligato per il Finale, ma meno scontata, era la decisione di riunire tutta la materia dell'atto primo fino all'uscita dei convitati in un unico brano di pari lunghezza, che Verdi chiama Introduzione. Il termine tradizionale è

però fuorviante, perché dà l'impressione che si tratti di una premessa a cose più importanti, mentre il brano contiene due momenti fondamentali dell'azione, il primo 'contatto' tra Violetta e Alfredo, nel Brindisi, e il loro primo colloquio privato, con la dichiarazione d'amore di Alfredo (durante il valzer e il duettino «Un dì felice, eterea»). A questo, che è il 'soggetto' del quadro, Verdi fornì una cornice (la conversazione iniziale e il rumoroso buona sera degli invitati) e uno sfondo (il valzer che accompagna il dialogo dei protagonisti) mondani; questi elementi, come quelli analoghi della seconda scena di festa, sono essenziali per mettere a fuoco le motivazioni sociali sottese al dramma: la vicenda di amore e sacrificio di Violetta è possibile solo in *quella* società gaudente e ipocrita, perché viene a conflitto con i suoi valori. (A tale funzione risponde anche il Bacchanale cantato dal coro fuori scena, un'innovazione di Verdi e Piave che, per poterla introdurre, spostarono l'epoca dell'ultimo atto dal primo giorno dell'anno a carnevale).

Sistemati questi due grandi blocchi, era ovvio che il cuore del dramma, il colloquio tra Marguerite e Duval dell'atto terzo di Dumas, dovesse tradursi nel grande duetto tra Violetta e Germont nell'atto secondo. Ne risultò il brano formalmente più complesso dell'opera e una delle più alte riuscite drammatiche di Verdi, ma le decisioni circa la sua struttura e il suo contenuto dovettero essere abbastanza semplici, dato che esso riprende quasi inalterate le linee del testo di Dumas, a volte traducendolo letteralmente. Anche in questo caso l'immaginazione di Verdi era già al lavoro: di seguito allo schizzo del primo atto che abbiamo descritto sopra si trova l'appunto per un «Gran Duetto», una melodia con le parole: «O quando sarò morta», poche ma sufficienti per indirizzarci a quelle del dialogo di Dumas (III.4):

MARGUERITE: Voi potrete, *quando sarò morta*, e Armand maledirà la mia memoria, rivelargli che l'amavo assai, e che l'ho ben provato.

Qui è il germe della cabaletta che, con una melodia differente da quella dello schizzo, chiuderà il duetto: «Morrò!.. la mia memoria / non fia ch'ei maledica». Nello schizzo Verdi appuntò anche l'inizio di una strofa, in parte illeggibile, per la risposta di Germont, non presente in Dumas, ma indispensabile per un duetto:

No non morrete o misera
se le preghiere ardenti
d'un vecchio padre possono
[?],

che diverrà:

No, generosa, vivere
e lieta voi dovrete;
mercé di queste lagrime
dal cielo un giorno avrete.

Ugualmente obbligata era la collocazione del duetto tra Alfredo e Violetta morente nell'ultimo atto, per il quale si trovava in Dumas (v.8) sia la posizione sia ampia materia verbale. Bastino due esempi:

ARMAND: Ascolta, Marguerite, abbandoniamo subito questa casa. Non rivedremo mai più Parigi. [...]

MARGUERITE: Ma se questo ritorno non mi ha salvato, niente mi salverà.

Più difficile era invece un altro compito a cui librettista e compositore non potevano sottrarsi, quello di trovare la posizione per assegnare almeno un'aria a ciascuno dei tre ruoli principali, soprano, tenore e baritono; e per la protagonista dovevano essere preferibilmente due. Abbiamo visto come Verdi avesse già deciso che la prima aria di Violetta avrebbe concluso l'atto primo, e ne avesse anzi già tracciato le grandi linee. In quel punto l'aria si colloca in maniera eccellente, come reazione della protagonista agli eventi appena vissuti, e consente inoltre di terminare l'atto con un pezzo di grande effetto. Lo stesso dramma di Dumas offriva un ottimo spunto nell'ultima scena dell'atto primo, in cui Marguerite, dopo l'uscita di Armand, dice a se stessa: «Perché no? A che scopo? La mia vita se ne va e si consuma tra queste due parole»; era abbastanza logico che Violetta, rimasta sola, riflettesse sulle emozioni che l'inattesa dichiarazione del giovane sconosciuto aveva suscitato in lei. Ma per costruire un'intera aria occorreva un buon numero di parole (saranno quarantotto versi, da «È strano!..» a «Dee volar il mio pensier»). Piuttosto che inventarle di sana pianta, Verdi e Piave ricorsero a due scene del soppresso secondo atto del dramma (scene 5 e 13, un altro monologo di Marguerite e un colloquio tra lei e Armand), da cui ricavarono la maggior parte dei concetti che il poeta ricucì con abilità:

La dame aux camélias

[...] le lacrime che ti ho visto spandere per me, le tue visite misteriose durante la mia malattia, tutto mi permetteva di vedere in te colui che chiamavo dal fondo della mia chiassosa solitudine.

In un attimo, come una pazza, ho costruito un avvenire sul tuo amore, ho sognato campagna, purezza; mi sono ricordata della mia infanzia [...].

La traviata

Ah forse lui quest'anima solinga nei tumulti godea sovente pingersi ne' suoi deliri occulti!.. Lui che modesto e vigile all'egre soglie ascese, e nuova febbre accese destandomi all'amor.

[...]

A me fanciulla un candido e trepido desire quest'effigiò dolcissimo signor dell'avvenire [...].

Anche la seconda aria aveva la sua naturale collocazione al termine della scena in cui Violetta legge la lettera di Germont (ripresa fedelmente dalla scena v.6 della *Dame aux camélias*), e fu «Addio del passato». Ma a Verdi non bastò, ed egli volle dare alla sua eroina un altro momento memorabile, tanto più intenso quanto più breve, la scena che culmina nel suo «Amami, Alfredo» (ripresa da Dumas, III.6); non è un'aria, non è un duetto, è solo un recitativo che sfocia in una melodia lasciata in sospenso, ma è il vertice emotivo della *Traviata*, che trae tutta la sua forza dalla sapiente gradazione espressiva che la prepara.



Giuseppe Bertola (1804-1873), bozzetto scenico (Galleria nel palazzo di Flora) per la prima assoluta della *Traviata*. Pordenone, Museo Ricchieri.



Figurini per i costumi (sei-settecenteschi, come richiesto dalla censura veneziana e come nei libretti a stampa) di Alfredo e Violetta (verosimilmente disegnati per la ripresa alla Canobbiana di Milano nel 1856).

Per l'aria di Alfredo non c'era un luogo obbligato, ma non fu difficile trovarlo all'inizio del secondo atto (il terzo di Dumas). In quel punto, prima che l'azione si metta in moto, la freschezza un po' superficiale di «Dei miei bollenti spiriti» completa adeguatamente il ritratto del personaggio già abbozzato nell'atto primo. Anche la cabaletta «Oh mio rimorso!.. Oh infamia!..», più spesso criticata per un tono inopportuna-mente eroico che nasce in gran parte dall'incomprensione degli interpreti, se eseguita con la giusta carica di tormento serve a mettere a fuoco l'importante motivo drammatico del denaro, che in questa scena compare per la prima volta.

Ma il vero problema era la parte di Germont. In Dumas il padre di Armand, monsieur Duval, compare solo nella scena con Marguerite al centro dell'atto terzo, e poi ancora brevemente alla chiusura dello stesso atto, ma senza parlare:

ARMAND: Questa lettera è di Marguerite... Perché sono commosso? Senza dubbio mi aspetta da qualche parte, e mi scrive di andare a raggiungerla... (*Fa per aprire la lettera*). Io tremo. Andiamo, sono proprio un ragazzo! (*Nel frattempo M. Duval è entrato e si tiene dietro al figlio. Armand legge.*) «Armand, nel momento in cui riceverete questa lettera...» (*Getta un grido di collera. Si volge e vede suo padre. Si getta singhiozzando tra le sue braccia.*) Ah! padre mio! padre mio!

Su questo grido Dumas fa calare il sipario, mentre Verdi vi innesta l'aria di Germont, certamente il passaggio della *Traviata* che ha più fatto discutere i critici e che si è attirato le maggiori perplessità, non tanto per l'*Andante* «Di Provenza», quanto per la successiva cabaletta «No, non udrai rimproveri», che è sempre apparsa come una concessione alle esigenze dell'interprete (si trattava di Felice Varesi, il primo Macbeth e il primo Rigoletto), e che nella prassi vigente fino a pochi anni fa veniva regolarmente omessa. Non è il caso di riaprire qui la discussione. Basti dire che questa cabaletta Verdi non la prese affatto alla leggera, visto che ne stese ben sette schizzi prima di arrivare a quella che nel 1853 ritenne la versione definitiva, e nella revisione da lui compiuta nel 1854 la modificò ulteriormente, senza però pensare di eliminarla.

Ma l'individuazione della posizione per l'aria non esauriva i problemi posti da Germont: Varesi, la terza parte principale della compagnia, non poteva certo scomparire a metà dell'opera. Verdi e Piave dovettero perciò necessariamente modificare il modello di Dumas facendo entrare Germont nel salone di Flora, giusto in tempo per vedere il figlio insultare Violetta e per dare l'avvio al grande concertato; e poi lo fecero entrare ancora nella camera da letto di Violetta, in tempo per farlo assistere agli ultimi istanti dell'eroina. La decisione era praticamente obbligata, ma il risultato non dà affatto l'impressione di una concessione alle convenzioni, bensì di una scelta che qualifica *La traviata* come un dramma nuovo e, diciamo pure, più alto e universale rispetto a quello della *Dame aux camélias*, cui pure deve tanto.

Se è vero che l'essenza del teatro risiede nell'esibire pubblicamente l'opposizione tra universi di valori che si incarnano in figure umane, non c'è dubbio che sia Dumas sia Verdi e Piave ci presentano, nell'opposizione tra Marguerite/Violetta e Duval/Germont, il conflitto tra due mondi irriducibili, quello del sentimento autenticamente vissuto e



Anonimo, *Fanny Salvini Donatelli* (la prima Violetta). Perduto nell'incendio del 1996. Dopo un esordio come attrice drammatica, la Salvini Donatelli (c. 1815-1891) comparve la prima volta sulle scene liriche all'Apollo di Venezia (1839) nel *Barbiere* (Rosina). Nell'Archivio storico del Teatro La Fenice si conserva anche un album della cantante, contenente tra l'altro un autografo verdiano.



Francesco Hayez (1791-1882), *Ritratto della contessa Clara Maffei* (nata Carrara Spinelli; 1814-1886). La Maffei tenne a Milano un celebre salotto, che ospitava artisti, letterati e politici. Fu grande amica di Giuseppe Verdi e fervente patriota.

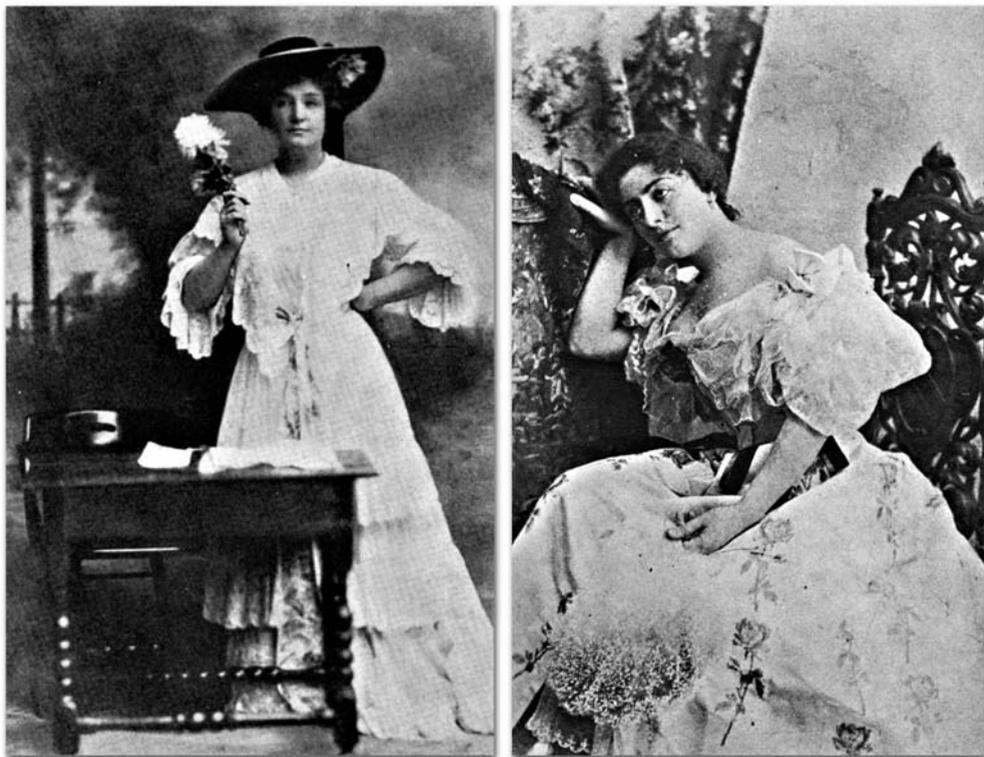
quello delle convenzioni e degli obblighi sociali, tra il regno della libertà e il regno della necessità. Questo conflitto non è una discussione astratta sui principii, ha un oggetto concreto per il cui possesso i contendenti si affrontano: Armand/Alfredo; e se l'Alfredo di Verdi viene spesso giudicato figura scialba e inconsistente, ciò non avviene tanto per un difetto di individuazione quanto come conseguenza del fatto che, come molte altre figure di tenore – si pensi a Manrico, o a Radamès –, egli è stato concepito come l'espressione stessa dell'indecisione, della difficoltà di scegliere tra due mondi a entrambi i quali vorrebbe appartenere, ma che si escludono a vicenda.

Dumas mette a fuoco questa contesa principalmente nel dialogo tra Marguerite e Duval che diverrà il grande duetto tra Violetta e Germont; senonché anche un duetto estremamente articolato come questo non può sfruttare la ricchezza di sfumature che il dialogo parlato utilizza per focalizzare i rapporti tra i personaggi; in un'opera essi si mettono a fuoco facendoli vedere e ascoltare. Quale sia il tipo di rapporto che lega Alfredo al padre e al suo mondo lo apprendiamo dunque dall'aria di Germont, di cui ora comprendiamo meglio la funzione, e da questo punto di vista acquista tanto maggior significato il fatto che essa segua immediatamente all'appassionato addio di Violetta, che Alfredo si strappi dalle braccia dell'una per cadere in quelle dell'altro. Quando poi, nel finale dell'atto, li vediamo tutti e tre sulla scena, al centro Alfredo tormentato dal rimorso, da una parte Germont coi suoi rimproveri, dall'altra Violetta col dolcissimo, ma perciò tanto più amaro, «Alfredo, Alfredo, di questo cuore», e la voce del tenore si stacca da quella del baritono per congiungersi a quella del soprano («Volea fuggirla, non ho potuto»), allora afferriamo senza esitazioni un motivo centrale del dramma di Verdi (e che Dumas in gran parte sottintende), quella che Wolfgang Osthoff ha felicemente descritto come «la duplice e contraria dipendenza di Alfredo dal padre e dall'amante».⁴

Ancor più significativo è l'intervento di Germont nell'ultima scena. Occorre innanzitutto notare che, eliminando la presenza degli amici di Violetta, ridotti al solo dottore, Verdi e Piave hanno voluto sottolineare lo stato di abbandono e di solitudine in cui l'eroina si trova. Significativa è in particolare l'eliminazione, da tutta l'opera e quindi anche dalla conclusione, del personaggio di Nichette, una quasi-traviata che evita la sorte di Marguerite sposando l'amato Gustave, immagine speculare del destino della peccatrice. A lei spetta l'ultima battuta del dramma: «Dormi in pace, Marguerite! Molto ti sarà perdonato, perché molto hai amato». In questa conclusione dolciastra è un po' il vero senso del dramma di Dumas: Marguerite, peccatrice perdonata, è pur sempre una peccatrice.

Nell'opera Germont arriva non per perdonare ma per farsi perdonare, per prendere atto del disastro da lui provocato:

⁴ WOLFGANG OSTHOFF, *Aspetti strutturali e psicologici della drammaturgia verdiana nei ritocchi della «Traviata»*, *Opera e libretto*, I, Firenze, Olschki, 1991, pp. 315-60: 346.



Nellie Melba (Helen Mitchell; 1861-1931), Violetta al Covent Garden nel 1906. Esordì alla Monnaie di Bruxelles (1887) in *Rigoletto*. Impersonò Margherita di Valois in una leggendaria ripresa degli *Huguenots* (1894), per la quale il Metropolitan di New York riunì una compagnia sbalorditiva: oltre la Melba, cantarono Lillian Nordica, Sofia Scalchi, Jean e Edouard de Reszke, Pol Plançon e Victor Maurel. Partecipò alla prima esecuzione di *Hélène* di Saint-Saëns (Monte-Carlo, 1904). Immensamente popolare, fu tra l'altro una famosa Mimi.

Gemma Bellincioni (1864-1950), una Violetta (la prima volta al Pagliano di Firenze nel 1885) di passionalità bruciante e d'irresistibile potenza suggestiva. Prima Santuzza in *Cavalleria* (1890), fu insigne rappresentante della vocalità verista. Partecipò alle prime rappresentazioni di *Mala vita* (1892) e *Fedora* (1898, con Caruso) di Giordano, della *Martire* di Samara, di *Moïna* di De Lara (1897), come anche, con vivissimo successo (e ricevendo le felicitazioni di Strauss, sul podio) alla prima italiana di *Salome* (1906).

Di più non lacerarmi...
 Troppo rimorso l'alma mi divora...
 Quasi fulmin m'atterra ogni suo detto...
 Ah malcauto vegliardo!...
 Ah tutto il mal che io feci ora sol vedo!

Certe interpretazioni socio-letterarie della *Traviata* vorrebbero che il messaggio reale dell'opera, come di tutto il melodramma ottocentesco, fosse una riaffermazione dei valori morali della società e della famiglia borghese, dato che l'eroina trasgressiva, pur perdonata, viene comunque punita con la morte: «Violetta – scrive un critico peraltro

finissimo come Luigi Baldacci – non poteva avere né padre né madre: e allora la sua unica possibilità di riscatto è quella di agire a favore di un padre altrui. Il quale, alla fine, avrà anche l'eleganza di riconoscere il proprio torto [...]. Ma intanto Violetta sta volando “a' beati spiriti”: cioè la morale borghese può anche essere infranta, ma solo in cospetto dell'altra vita». ⁵ Questo tipo di lettura non tiene conto del fatto che in teatro il messaggio ideologico e morale non coincide con ciò che si dice e si pensa all'interno della finzione scenica, ma risulta dal giudizio che lo spettatore dà su quanto vede, identificandosi con un personaggio o contro l'altro, prendendo insomma posizione: e quale spettatore ha mai avuto dubbi nel prendere posizione per Violetta e contro quell'antipatico di Germont, nel credere fermamente nella superiorità morale di lei? (In realtà Germont non è un ipocrita, come a volte si dice, perché nei valori borghesi crede sinceramente e li espone con tutta franchezza – ipocrita è semmai la società nel suo complesso). Naturalmente questa identificazione non è affatto casuale, ma è il frutto della strategia dell'autore, che a questo esito porta lo spettatore tenendolo per mano, senza che se ne accorga; e, mentre in un dramma parlato lo fa essenzialmente per mezzo del dialogo, in un'opera, in cui quest'ultimo è inevitabilmente meno ricco di sfumature, lo fa per mezzo dell'evidenza scenica e, soprattutto, della musica.

Già, la musica: ce n'eravamo quasi dimenticati. E veramente si direbbe che a Verdi la musica della *Traviata* sia venuta fuori quasi senza sforzo in poco più di un mese, tra gennaio e febbraio del 1853. Gli stessi schizzi lo confermano: a parte le sette versioni della cabaletta di Germont, il resto sembra buttato giù con incredibile sicurezza, senza pentimenti o quasi. Ma questo era possibile perché era stato preceduto da un intenso lavoro interiore, avvenuto prima e durante il confronto con Piave; progetto drammatico e concezione musicale facevano tutt'uno. In fondo Verdi stesso lo aveva detto al tempo di *Rigoletto*: per lui comporre un'opera voleva dire non tanto trovare bei motivi, ma trovare «la tinta», il colore espressivo caratteristico che la rende diversa dalle altre; trovata la tinta giusta, il resto veniva da sé.

Nella *Traviata* le tinte fondamentali sono due, contrapposte come lo sono le due sfere di valori che rappresentano. La prima è quella mondana e sentimentale, realizzata con l'uso insistente, in molti pezzi, di un ritmo di valzer più o meno latente. Lo stesso ritmo può però scolorire verso una tinta più cupa e minacciosa, come nel motivo strumentale che accompagna ossessivamente la scena del gioco di carte: anche questo è un valzer, anzi è lo stesso motivo del valzer dell'atto primo, ma quanto mutato da quello. Ed ecco quindi la seconda tinta, che emerge a partire dalla metà dell'opera, dal duetto tra Violetta e Germont, e che prevale man mano che ci avviciniamo alla fine: funebre, solenne, austera. È il colore di «Morrò!.. la mia memoria!», di «Dammi tu forza, o cielo!..», del tragico preludio strumentale dell'atto terzo (il cui inizio è anche la prima cosa che si ascolta nella *Traviata*), di «Ma se tornando non m'hai salvato», di «Prendi, quest'è l'immagine». Quest'ultimo passaggio, si sa, è gemello del *Miserere* del *Trova-*

⁵ LUIGI BALDACCI, *Libretti d'opera e altri saggi*, Firenze, Vallecchi, 1974, pp. 192-193.



Figurina Liebig per *La traviata*: III, scena ultima (costumi sei-settecenteschi, come nel libretto).

tore, composto immediatamente prima; ma non è la ripetizione di un procedimento stereotipato, è la profonda affinità delle situazioni che induce Verdi a rappresentarle in maniera quasi identica.

È questo colore, che elimina ogni traccia del sentimentalismo sensuale presente nella *pièce* di Dumas, a indirizzare infallibilmente il nostro giudizio sulla vicenda di Violetta, che muore, sì, perché siamo in una tragedia, ma non ci appare affatto redenta perché non ha nulla da cui redimersi. Per questo ci sembra ancora attuale quanto ne scrisse più di sessanta anni fa Massimo Mila:

Violetta muore con una solennità straordinaria per una fragile etera [...] i tragici e lenti accordi ribattuti in un andante sostenuto sono, sì, segnati da un estremo pianissimo [...] che conviene alla delicatezza del personaggio, ma hanno in sé un'intrinseca austerità raccolta e minacciosa: nella strumentazione hanno larga parte le trombe, quasi morisse un eroe beethoveniano, o un Sigfrido. E Violetta muore come un eroe e come un martire.⁶

⁶ MASSIMO MILA, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 42.

Guido Paduano

Se la giustizia poetica premia l'amore: appunti per un'interpretazione della *Traviata**

«Misterioso altero», uno dei più straordinari accoppiamenti aggettivali che siano mai stati escogitati, definisce l'amore nel libretto della *Traviata*, se pure può chiamarsi definizione ciò che predica l'inconoscibilità dell'oggetto definito, confermata dalle parole «È strano» con cui Violetta lo accoglie nel suo mondo; con le stesse parole accoglie l'estrema mutazione della sua vita, il sussulto che porta con sé la fine.

Strano perché diverso, o meglio opposto alla vita di godimento su cui l'opera si apre, e che torna a rappresentare nella seconda parte del secondo atto. La prima occorrenza della parola «amore» è nel brindisi di Alfredo, e, conformemente al codice simposiale, nulla lascia pensare che non sia organica al bel mondo come lo sono «festa», «diletto», «letizia», «piacere», «voluttà», «gioia», tutti termini che l'hanno preceduta.

La risposta di Violetta usa ancora «amore» nello stesso senso («fugace e rapido / è il gaudio dell'amore»); ma un'altra parola, «dividere» («Tra voi saprò dividere / il tempo mio giocondo»), rende impossibile ogni ulteriore compromesso tra questa visione e la devozione intera che Alfredo le ha già dimostrato. Così il canto amebeo diventa conflitto, e l'assunto «La vita è nel tripudio» (ennesimo sinonimo) è da Alfredo negato e contrapposto all'amore («Quando non s'ami ancora»). Poi il conflitto si trasferisce dentro Violetta, che in un monologo, estraneo a Dumas e vicino invece a nobili stilemi tragici («Che risolvvi, o turbata anima mia?»), respinge l'assalto usando come arma difensiva proprio il piacere: «Sempre libera degg'io / folleggiar di gioia in gioia». La negazione freudiana che struttura la cabaletta, il fatto cioè che questo programma di vita sia respinto con tutto il cuore mentre viene pronunciato, lascia una spia: «degg'io». Il piacere non è una scelta, ma una condanna, una coazione (come coatta è la partecipazione di Violetta alla festa di Flora, un invito che aveva rifiutato nei suoi ultimi istanti di felicità, appena prima dell'arrivo di Germont). Simmetricamente, il privilegio del dolore, che per ora può apprendere solo dall'affanno con cui Alfredo si occupa della sua salute, a lei è negato.

Quando non lo sarà più, cioè dopo il terribile dialogo con Germont, allora dovremo chiederci se e fino a che punto valga per l'opera la tesi perentoriamente pronunciata da Roland Barthes sulla *Dame aux camélias* (che non ha il brindisi né il relativo dibattito): «Il

* Il saggio è tratto da GUIDO PADUANO, *Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001, pp. 84-87. Si ringraziano l'autore e la casa editrice per aver concesso il permesso di riprodurlo in queste pagine.



Frontespizio per la ripresa di Roma, carnevale 1854-1855. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Rosina Penco (*Violetta*; 1823-1894; prima Leonora nel *Trovatore*), Emilio Naudin (1823-1894; primo Vasco da Gama nell'*Africaine*), Gio. Battista Bencich (Germont). Puntigliosissima la revisione censoria (manifesta già nel mutamento del titolo). Qualche esempio: brindisi (1.2): «Libiam tra lieti cantici / che la bellezza onora / e la fuggevol ora / soave scorrerà [...] Libiam; fallace e rapido / è il gaudio dell'amore / è fior che nasce e muore / è gaudio mensogner»; cabaletta (1.5): «Innocente ognor degg'io / trasvoliar di gioia in gioia / perché ignoto al viver mio / sia lo strazio dell'amor»; aria di Alfredo (II.1, quadro primo): «Dal dì che disse vivere / io voglio sol per te / quasi qual sogno effimero / il mondo fu per me». E così via, edulcorando e adulterando ...

mito centrale non è l'amore, è il riconoscimento». Il riconoscimento, cioè, che la morale e più in generale il sistema dei valori dominante (borghese), che governa tra l'altro l'esercizio coniugale della sessualità, riceve da parte della stessa vittima, la quale in omaggio ad essi si allea ai suoi nemici e persecutori, fingendo di abbandonare l'amato e accettando anche, per rendere attendibile la finzione, di rendersi spregevole ai suoi occhi.

Una paradossale solidarietà ideologica unisce il padre che di quei valori è il depositario e interprete ufficiale (fin troppo autoriconosciuto: «È Dio che ispira, o giovine, / tai detti a un genitor») e la cortigiana che li vede attraverso la lente di un'inappagata nostalgia, e che solo nell'*a parte* può consentirsi di trasformare la disperazione in amarezza, notando che in contrapposto alla misericordia divina, l'«uomo», cioè la convenzione sociale, è «implacabile». Quando, subito dopo, Violetta risponde a Germont («Dite alla giovine»), cioè nel regime delle ragioni socialmente sostenibili, la frustrazione assume invece l'aspetto positivo, l'infelicità personale si trasforma in matrice della felicità altrui, e di rimando l'alterità medesima prende i contorni dell'identificazione, giacché ciò che si salva nell'altro è, pure alienata, l'aspirazione dell'io. Una identificazione simile tornerà alla fine, nella separazione definitiva, con l'immagine della «pudica vergine» che Violetta si augura sarà la moglie di Alfredo.

L'alleanza degli avversari è drammaturgicamente necessaria, giacché solo il loro silenzio contemporaneo e solidale può estromettere affettivamente Alfredo dalla relazione scandalosa; colpisce invece che arrivi al punto di trasformarsi in solidarietà affettiva: «Qual figlia m'abbracciate». È un esito dolorosamente ironico, giacché questa massima dichiarazione di vicinanza familiare si dà a prezzo della lontananza definitiva da Alfredo. In altre parole, Violetta è sottoposta a un esemplare *double bind*: non ha altro modo di dimostrare che è degna di entrare nel mondo di Alfredo se non rinunciare ad entrarvi.

Ma il senso della *Traviata* non si esaurisce in questi termini neppure per chi volesse negare che il «sacrificio / ch'io consumai d'amore» ha nella storia che abbiamo ripercorso un troppo ricco fondamento individuale per essere appiattito sul primato del patto sociale. Resterebbe il fatto che nella *Traviata* il primato del sociale viene messo in discussione, e non per opera della vittima, che attinge statura eroica nella limpida coerenza del suo autolesionismo, ma del persecutore: dalla certezza di essere ispirato da Dio, Germont approda nel finale a una respiscenza pateticamente piena: «Oh malcauto vegliardo! / Ah tutto il mal ch'io feci ora sol vedo!». Mediano la transizione, ma insieme ne accentuano il rilievo tematico, l'*a parte* in casa di Flora dove il silenzio gli si presenta come obbligo doloroso («Io so che l'ama, che gli è fedele; / eppur, crudele, tacer dovrò»), e la lettera che Violetta legge all'inizio del terzo atto, dove sappiamo che la rivelazione è finalmente avvenuta. Solo la lettera stava in Dumas, nel dramma e non nel romanzo: nel romanzo, Duval non fa mai un passo indietro, e alla protagonista, che subisce le conseguenze del sacrificio fino alla morte solitaria, si limita a scrivere una lettera pietosa e gentile, ma riconfermando il patto del silenzio. Ma il dramma aveva bisogno di una grande scena finale a due (non a tre come in Verdi), e quest'ultima aveva bisogno di un Alfredo informato dalla sola persona che potesse farlo, a costo che sul voltaggiaccio del vecchio si insinuassero spiegazioni che fanno di lui un ipocrita in uno o in un altro momento della vicenda: o che le esigenze



Alfred Crowquill (1804-1872), vignette (atto I e III) incise in occasione della prima rappresentazione inglese (Londra, Her Majesty's, 1856; in italiano); l'opera fu ripresa, in inglese, l'anno successivo al Surrey. Costumi ancora settecenteschi, come nel libretto.

avanzate in ordine al matrimonio della figlia non siano più imperative una volta che esso è avvenuto, o che la generosità di Duval sia dovuta alla certezza che Margherita sia destinata a una rapida morte.

Quale che sia la loro attendibilità per Dumas, sono ipotesi improponibili per *La traviata*, dove la dignità dolorante di Germont è il pilastro su cui si costruisce l'apoteosi finale di Violetta, cioè la sconfitta delle convenzioni e dei pregiudizi, ribaltando il messaggio del romanzo e superando le incertezze del dramma. «A stringervi qual figlia vengo al seno» è, senza più nessuna ambiguità, indice di integrazione familiare, e così non esita a interpretarlo Violetta, che un tempo si dichiarava completamente sola: «Tra le braccia io spiro / di quanti ho cari al mondo».

Del cambiamento non c'è altra causa se non la taumaturgia dell'amore, ovvero il premio dovutogli dalla giustizia poetica; si può pensare al finale di *Orfeo ed Euridice* di Gluck, dove l'amore è più forte delle regole che pretendono di governarlo, o a *Norma*, dove il sacrificio della protagonista risveglia misteriosamente l'amore di Pollione: quest'ultimo riferimento è forse più pertinente, per la compresenza tra fine tragica e lieto fine assiologico. La separazione pretesa da Germont come portavoce dell'interdetto sociale si produce infatti come catastrofe naturale, secondo la fatalità quotidiana della malattia, che qui non si allea col pregiudizio, come faceva nel romanzo di Dumas, ma misura l'impotenza dell'amore nell'ambito naturale: «Ma se tornando non m'hai salvato, / a niuno in terra salvarmi è dato». Così, nel contatto con la morte si spezza subito la cristallina idea di felicità che si era formata in «Parigi, o cara».

Marco Beghelli

Letture operistiche

*A tutti quanti hanno atteso
invano 'quella' lettera.*

Una delle pagine più icastiche e memorabili della *Traviata*, accanto a brindisi e danze gitanane, certamente fra i momenti più spinti in termini realistici – di quel realismo teatrale che Verdi, come l'Ottocento tutto, perseguiva come una meta sentita, all'epoca, ancora raggiungibile – è la lettura che Violetta ci offre di un biglietto ricevuto chissà quanto tempo prima dal più cinico sepolcro imbiancato fra i cento personaggi e cento che popolano il paese del melodramma: un biglietto letto e riletto decine di volte, nel quale l'eroina cerca invano l'ultimo appiglio a un'esistenza tumultuosa ormai sul punto di spegnersi.

Ma non è questo che qui c'interessa, sibbene qualcosa di assai meno profondo, di meccanicamente più tecnico: l'esito sonoro di tale lettura. Sopra un tappeto melodico evocatore, reminiscenza del primo incontro con Alfredo («Di quell'amor ch'è palpito») – ma che vedremo essere del tutto atipico fra le letture melodrammatiche – la voce si riduce improvvisamente alla dimensione parlata:

ESEMPIO 1: GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, III.4

The musical score is presented in three systems. The first system is for Violetta, with the tempo marking *Andantino* and the instruction *(trae dal seno una lettera e legge) con voce bassa senza suono ma a tempo*. The lyrics are: "Teneste la promessa... La disfida ebbe luogo... Il barone fu ferito, però migliora...". The second system is for Alfredo, with the lyrics: "Alfredo è in strano suolo. Il vostro sacrificio io stesso gli ho svelato. Egli a voi tornerà pel suo perdono... io pur ver-". The third system is for Violetta, with the tempo marking *con voce sepolcrale* and the lyrics: "-rò... Curatevi... mertate un avvenir migliore... Giorgio Germont..." followed by a fermata and the word "tardi!..". The score includes various musical notations such as dynamics (*pp*), articulation (accents, slurs), and performance instructions.

Per qual mai sortilegio non è ben chiaro, in un contesto di finzione teatrale come quello dell'opera italiana, in cui tutto si può pur dire e fare cantando in versi, la retorica operistica sentiva evidentemente il bisogno di differenziare il proferimento di parole lette, abbassandone il livello linguistico rispetto al contesto musicale in cui si trovava inserito: all'interno di un recitativo secco, la lettura retrocede pertanto quasi sempre al grado di un'enunciazione parlata, con parole che abbandonano ben spesso la versificazione metrica per affidarsi eccezionalmente alla prosa, mentre in un contesto musicalmente ricco la lettura cantata s'abbassa fino almeno all'intonazione recitativa su nota più o meno fissa, se non alla totale perdita della dimensione canora. Nella *Matilde di Shabran* rossiniana (versione Napoli 1821), le due soluzioni compaiono a poche pagine di distanza, per la lettura delle medesime parole. Così Isidoro abbandona il registro linguistico più basso conosciuto all'opera italiana, il recitativo secco, per attestarsi momentaneamente sulla declamazione parlata:

ESEMPIO 2: GIOACHINO ROSSINI, *Matilde di Shabran* (*Bellezza e cuor di ferro*), 1.2

Don Isidoro

Prosa

Jam-mo... ma che di-ce ecà. "A chi entra non chiamato sarà il cranio fracassato." Na pic-co-la co-lo li-

mo-ne. Ag-gio a-vu-to la prim-ma dop-pia fra-ce-ta de-scar-to. E ne'è echiù rob-ba ecà.

Prosa

Isi. "Chi turbar osa la quiete, qui morrà di fame, e sete." Che-sta a-u-ta è echiù sa-pu-re-tel-la.

mentre ad Aliprando, trovandosi all'interno di un numero musicale in piena regola, è sufficiente ricorrere all'annullamento melodico, adottando l'anodina intonazione su nota ribattuta:

ESEMPIO 3: GIOACHINO ROSSINI, *Matilde di Shabran* (*Bellezza e cuor di ferro*), 1.1

Aliprando (conduce i villani, e legge)

"A chi en-tra non chia-ma-to sa-rà il cra-nio fra-cas-

Alti. *sa - to.* Non è nien - te, non è nien - te. V'è di peg - gio, v'è di

Egdo e Coro *Ba - gat - tel - le! Ba - gat - tel - le!*

Alti. *peg - gio.* "Chi tur - bar o - sa la

Egdo e Coro *Eh! eh! peg - gio an - cor?*

Alti. *quie - te qui mor - rà di fa - me e se - te."*

Egdo e Coro *Se - te, e fa - me! se - te, e*

Alti. Non è nien - te, non è nien - te. V'è di peg - gio, v'è di peg - gio.

Egdo e Coro *fa - me! Eh! eh! peg - gio an - cor?*

The musical score consists of four systems. Each system includes vocal lines for Alti (Alto) and Egdo e Coro (Egdo and Coro), and a piano accompaniment line. The lyrics are written below the vocal lines. Dynamic markings such as *ff*, *pp*, *sf*, and *p* are placed below the piano accompaniment. The score is in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

In entrambi i casi lo scarto di registro è netto rispetto a quanto precede e segue. E che si trattasse di una convenzione tanto radicata quanto ineludibile, starebbero a dimostrarlo una serie di letture protratte per brevissimi istanti, che arrivano senza meno a bloccare anche violentemente il decorso della musica, destinato a riprendere imperterrito a lettura conclusa. Un esempio per tutti, dal Finale I del *Barbiere di Siviglia*:

ROSINA e CONTE

(Cento smanie io sento addosso,
ah, più reggere non so.)

vocalità spedita, appoggiata sul vortice orchestrale che sostiene il ritmo narrativo;

BARTOLO

(cercando nello scrittoio)

(Ah, trovarlo ancor non posso,
ma sì, sì, lo troverò.)

(venendo avanti con una pergamena)

Ecco qui.

(legge)

«Con la presente
il Dottor Bartolo, eccetera,
esentiamo...»

l'orchestra si blocca d'improvviso

declamazione parlata: l'orchestra tace

CONTE

(con un rovescio di mano manda in aria la
pergamena)

E andate al diavolo,
non mi state più a seccar.

l'orchestra riprende il suo turbinìo, come se nulla fosse accaduto

(GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia* 1.14)

Così facendo, il compositore riesce a scrivere della musica (o della non-musica) 'fra virgolette', come fra virgolette appare sul libretto il testo a tale lettura scenica destinato.

In termini antropologici, la lettura assume dunque nel melodramma una dimensione *rituale*, adottando del rito i due elementi fondamentali: l'ostentazione di un cerimoniale sempre uguale (si legge, all'opera, solo in quel modo), nonché la netta separazione e differenziazione da quanto di 'profano' (leggi 'musicalmente quotidiano') lo circonda. Resta inteso che tale 'differenza' linguistica va sempre vista in senso relativo, contestuale – come s'è visto del resto nel secondo e terzo esempio musicale a confronto – allo stesso modo in cui sin fra le società primitive il concetto di *sacro* viene determinato in rapporto a una profanità immanente: «sacro» è il separato, il diverso, l'intoccabile, l'entità che per suo stato naturale, condizione sociale o credenza culturale alberga all'interno di un cerchio magico isolato dal mondo profano:

Ciò mi induce a trattare rapidamente di ciò che si può definire come l'ambivalenza della nozione di sacro. Questa rappresentazione – e i riti che ad essa corrispondono – ha precisamente la caratteristica di essere alternativa. Il sacro infatti non è un valore assoluto, ma un valore che indica situazioni correlative. [...] Ogni donna, essendo congenitamente impura, è sacra in rapporto a tutti gli uomini adulti; se è incinta diventa sacra anche per le altre donne del clan [...]. In questo modo, a seconda della diversa collocazione che, di volta in volta, ciascuno assume, si realizza, per così dire, un passaggio dall'uno all'altro dei 'cerchi magici'. Colui che passa nel corso della sua vita attraverso queste alternative si trova a un certo momento, per il gioco stesso delle concezioni e delle classificazioni, a far perno su se stesso e a volgersi al sacro anziché al profano, o viceversa.¹

¹ ARNOLD VAN GENNEP, *Les rites de passage*, Paris, Nourray, 1909; trad. it. *I riti di passaggio*, Torino, Boringhieri, 1981, p. 12. Tale ambivalenza era già stata evidenziata in WILLIAM ROBERTSON SMITH, *Lectures on the religion of the semities* [*Burnet Lectures*, 1888-1889, first series: *The fundamental institutions*], London, Black, 1889, 1894², pp. 446-454.



1. Eugénie Doche (Charlotte-Marie de Plunkett; 1821 o 1823-1900). Fu la prima Marguerite Gautier nella *Dame aux camélias* di Alexandre Dumas *fils* (Parigi, Théâtre du Vaudeville, 2 febbraio 1852), fonte del libretto di Piave. Molto probabilmente Verdi vide lo spettacolo.

2. Eleonora Duse (1858-1924) nel ruolo di Marguerite Gautier (1890 circa).

3. Maria Spezia (1828-1907), Violetta nella prima, trionfale ripresa della *Traviata* al San Benedetto di Venezia nel 1854. Generalmente nota come Spezia Aldighieri (aveva sposato il noto baritono Gottardo Aldighieri, 1824-1906), esordì al Filarmonico di Verona nella stagione di carnevale 1849-1850 in *Beatrice di Tenda* di Bellini e in *Maria Padilla* di Donizetti; fu alla Scala nel 1857 come Valentine negli *Ugonotti*. Verdi, che pensò a lei come possibile Cordelia per il vagheggiato e mai realizzato *Re Lear*, la considerava una delle tre prime grandi Violette (le altre due erano Virginia Boccabadati e Marietta Piccolomini).

4. Maria Callas, Violetta (II.1, quadro primo) alla Fenice di Venezia nella stagione di carnevale 1952-1953 (regia di Giuseppe Marchioro, scene di Nicola Benois).

È infatti il medesimo personaggio a rivolgersi, nel giro di brevi istanti, all'una o all'altra *routine* linguistica, proprio facendo perno su se stesso: una chiara «commutazione di codice», nel senso individuato da Blom e Gumperz, finalizzata ad esprimere un «cambiamento di ruolo». ² Classico l'esempio ricordato da Giacomo Casanova imprigionato nei Piombi (1756): il segretario del Consiglio dei Dieci, Domenico Cavalli, nell'atto di comunicargli l'ordine d'arresto abbandonò momentaneamente il dialetto veneziano per esprimersi in toscano. ³ In quel momento, Cavalli si trovava infatti a rivestire il tipico ruolo di un araldo, del latore d'un messaggio ufficiale consegnatogli dall'autorità costituita, e attuò pertanto un mutamento di registro verbale consono al nuovo ruolo: un mutamento del tutto equiparabile allo scarto di registro musicale che, nel repertorio melodrammatico, lo stesso araldo attiva nell'esercizio delle sue funzioni. La particolare situazione è quindi perfettamente sovrapponibile a quella – per dire – di un Lord Hervey che nell'*Anna Bolena* donizettiana si trova incaricato di comunicare alla sventurata regina la sentenza emessa dal re Enrico VIII suo sposo:

HERVEY

Anna, infedel consorte,
è condannata a morte,
e seco ognun che complice,
e istigator ne fu.

(GAETANO DONIZETTI, *Anna Bolena* II.8)

Il modo più 'appropriato' d'intonare una simile frase all'interno del melodramma ottocentesco obbedisce a una serie di *topoi* consolidatisi come gesti sonori dalla valenza rituale. ⁴ Il più comune è proprio l'intonazione recitativa su nota ribattuta, lingua ufficiale appunto di ogni messo, araldo o usciere che s'incarichi d'un annuncio formale,

ESEMPIO 4: GIUSEPPE VERDI, *Ernani* I.10

The image shows a musical score for Example 4, Giuseppe Verdi's *Ernani*, Act I, Scene 10. It consists of two staves. The top staff is for the bass voice, labeled 'Jago', and the bottom staff is for the vocal line. The lyrics are: 'Il re - ga - le scu - die - ro don Ric - car - do...'. The music is in 2/4 time and features a prominent bass line with a strong rhythmic pattern.

e più in particolare di un pubblico banditore incaricato di comunicare pubblicamente un messaggio, leggendolo o citandolo a memoria (se ne veda un esempio, fra i tanti, tratto questa volta dal repertorio francese):

² JAN-PETTER BLOM – JOHN J. GUMPERZ, *Social meanings in linguistic structures: Code-switching in Norway*, in *Directions in sociolinguistics: The ethnography of communication*, a cura di John J. Gumperz e Dell Hymes, New York, Holt Rinehart & Winston, 1972, pp. 407-434: 424; trad. it. *Fattori sociali determinanti del comportamento verbale*, «Rassegna italiana di sociologia», IX/2, 1968, pp. 301-328: 318.

³ GIACOMO CASANOVA, *Histoire de ma vie*, 1785, trad. it. *Storia della mia vita*, 4 voll., a cura di Piero Chiara e Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1984 («I Meridiani»), II, p. 6.

⁴ Cfr. MARCO BEGHELLI, *La retorica del rituale nel melodramma ottocentesco*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

ESEMPIO 5: JACQUES HALÉVY, *La Juive* 1.2

Allegro moderato (i pubblici banditori suonano le trombe)

ff

L'Araldo reale

pp

Moderato quasi a piacere

Mon-sei-gneur Lé-o - pold, a-vec l'ai-de de Dieu, des Hus-si-tes a - yant châ-ti-té l'in-so - len-ce, ecc.

L'intonazione su nota ribattuta, di chiara derivazione liturgica,

ESEMPIO 6: GIUSEPPE VERDI, *Messa di Requiem*

Soprano *senza misura*

a tempo

Li - be-ra me, Do - mi - ne, de - mor-te æ - ter-na, in di - e il - la tre - men - da,

Moderato

f

è di fatto quella che meglio garantisce metaforicamente il distacco emotivo dalle parole pronunciate (per l'araldo operistico non meno che per il sacerdote cattolico), escludendo ogni tipo di coinvolgimento nella proclamazione di un testo non proprio (ambasciator non porta pena):

Chiaramente, *recitare* un testo completamente memorizzato o *leggere ad alta voce* un testo preparato ci permette di animare parole nella cui preparazione potremmo non aver messo un dito, e di esprimere opinioni, credenze e sentimenti che possono non essere nostri.⁵

Lo si osserva in tutta evidenza, nel repertorio operistico, ogni qualvolta un personaggio si trovi a dover ripetere parole pronunciate da altri, come accade ad esempio al proconsole Pollione nel corso dell'articolato racconto sciorinato al commilitone Flavio sul principio della *Norma* belliniana: non più esposizione partecipe, com'era stato fino ad allora, ma resoconto oggettivo; la voce abbandona quindi d'improvviso ogni inflessione dettata dall'emotività, bloccandosi in una intonazione su nota inflessibilmente ribattuta:

ESEMPIO 7: VINCENZO BELLINI, *Norma* 1.2

Pollione

ed u - na vo-ce or - ri - bi - le e - cheg - gia in fon-do al tem - pio:

pp

sforz. appena ogni principio di battuta

p

⁵ ERVING GOFFMAN, *Footling*, «Semiotica», XXV, 1979, pp. 1-29, ora in Id., *Forms of talk*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1981; trad. it. *Footling*, in Id., *Forme del parlare*, Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 175-216: 202.

Pol. "Nor - - - ma co - si fa scem - - - - -
cre - scen - do, a poco..... a..... poco.....

Pol. pio d'a - man - - - - te tra - - - di - tor..."
senza giungere mai al forte.

Anche la semplice lettura d'un biglietto amoroso ricevuto, in quanto enunciazione di parole scritte da altri, condivide dunque certi aspetti della proclamazione araldica asettica e distaccata, ovvero del resoconto fedele, assumendo nell'opera la medesima fisionomia 'non melodica' che caratterizza quelle particolari pratiche sociali:

ESEMPIO 8: GIUSEPPE VERDI, *Falstaff*, III.2°

Falstaff (rileggendo ad alta voce con molta attenzione)

"T'a - spet - te - rò nel par - co Re - al, a mez - za - not - te. Tu ver - rai tra - ve - sti - to da
col canto

Fal. CAC - CIA - TO - RE NE - RO al - la quer - cia di Her - ne."

La lettura, così come trattata in ambito operistico, subisce dunque una sorta di 'esecuzione formalizzata' che la fa assurgere al livello di *cultural performance*, concetto antropologico coniato da Milton Singer osservando la vita sociale degli indiani di Madras, entro il quale è possibile includere fenomeni relativamente differenti, ovvero

ciò che noi in Occidente chiamiamo di solito con quel nome – ad esempio, rappresentazioni, concerti e lezioni – ma anche preghiere, narrazioni e letture rituali, riti e cerimonie, feste, e tutti quei fenomeni che generalmente classifichiamo come religiosi e rituali piuttosto che come culturali e artistici, [...] ciascuno con un suo spazio di tempo delimitato con precisione, un programma organizzato di attività, una serie di esecutori, un pubblico, un luogo e una circostanza che dà occasione alla performance.⁶

Al pari di altre *cultural performances* ancor più eclatanti rinvenibili nell'opera (preghiere, congiure, processi, pubbliche maledizioni, ecc.), anche la lettura riceve dunque una

⁶ MILTON SINGER, *When a great tradition modernized*, New York, Praeger, 1972, p. 71.



1. Felice Varesi (1813-1889), il primo Germont (da un disegno di Joseph Kriehuber, 1800-1876). Esordì a Varese (1834) nel *Furioso all'isola di San Domingo* e nel *Torquato Tasso* di Donizetti. Si cimentò la prima volta in un ruolo verdiano (Don Carlo in *Ernani*) a Padova nel 1844. Nella parte del protagonista, cantò nelle prime esecuzioni di *Macbeth* (Firenze, 1847) e *Rigoletto* (Venezia, 1851), entrando così nel manipolo dei primi grandi baritoni verdiani.
2. Ludovico Graziani (1820-1885), il primo Alfredo nella *Traviata*. Esordì al Teatro Corso di Bologna (1845) in *Don Procopio*, un pasticcio arrangiato dal famoso buffo Carlo Cambiaggio. Partecipò alla prima esecuzione dell'*Assedio di Leida* (Armando) di Petrella (Milano, 1856) e alla prima esecuzione italiana dell'*Africana* (Vasco di Gamma) di Meyerbeer (Bologna, 1865). Divenuto uno dei più apprezzati tenori verdiani, si distinse specialmente come Manrico, duca di Mantova, Riccardo.
3. *Marie Duplessis sul letto di morte*. Incisione di Henry Duff Linton (1815-1899), da Alphonse de Neuville (1835-1885).

sorta di connotazione di ritualità, per ‘contagio’, in quanto s’avvale di *topoi* linguistici comunemente impiegati in contesti rituali (la proclamazione araldica, in particolare). Ciò che manca nell’es. 8 rispetto all’es. 5 è di fatto solo l’intensificazione sonora tipica del parlare a distanza, laddove una lettura, specie se di carattere privato, si attesta di preferenza su una tessitura medio-grave. Si saggi al proposito come Verdi riscrive, nel rifacimento *Aroldo*, un passo già presente nell’originale *Stiffelio*. Quella che si presentava come la lenta e solenne lettura di un passo evangelico (Gesù e l’adultera) ad opera di un sacerdote luterano di fronte ai suoi fedeli,

ESEMPIO 9: GIUSEPPE VERDI, *Stiffelio* III, scena ultima

Stiffelio

“Ri-vol - to al - lar quel Di - vo al po - po - lo as - sem -
il più piano possibile

Sti. bra - to mo - strò l'a - dul - te - ra ch'e - ra a' suoi pie - di...”

diviene una proclamazione ad alta voce necessitante di ben maggiore enfasi declamatoria, citazione a memoria del medesimo passo evangelico, dove l’intonazione recitativa non si colloca più in zona centrale ma acuta, con ampi salti d’ottava discendente a rinforzare il senso di retorica ‘ampiezza’:

ESEMPIO 10: GIUSEPPE VERDI, *Aroldo* IV, scena ultima

Briano (sulla porta della casa)

Il Giu - sto un di ha det - to: “Il sas - so sca -

Bri. glia - - - to sia pri - ma da que - - - gli ch'è sen - za pec - ca - - - to!”

La differente intonazione musicale – che imprime all’es. 9 un tono più intimistico, al successivo una dimensione fonica consona ai grandi spazi – è perfettamente correlata al

diverso contesto drammatico: nel primo caso ci troviamo all'interno d'una chiesa di provincia, e la lettura in pubblico della Sacra Scrittura si ripercuote su chi legge come una meditazione interiore; l'altra scena ha invece luogo in un immenso spazio aperto («Profonda valle in Iscozia», recita il libretto), e la proclamazione a memoria del passo evangelico esce dalle labbra di un pio eremita che, a mo' di confessore spirituale (o di consulente matrimoniale), usa tutta la forza persuasiva della sua arte retorica per indurre un marito tradito a perdonare seduta stante la moglie adultera.

In tutti i casi fin qui esaminati si assiste comunque a un netto passaggio di registro, dal melodizzare più o meno florido che i medesimi personaggi adottano nel resto della partitura a un irrigidimento della 'corda di recita', che per la lettura operistica può facilmente giungere anche alla mera dimensione parlata,

ESEMPIO 11: GIUSEPPE VERDI, *Macbeth* I.5

Lady Macbeth

ppp "Nel di della vittoria io le incontrai... stupito io n'era per le udite cose: quando i nunzi del re

I.ad. *mi salutaro sir di Caudore; vaticinio uscito dalle veggenti stesse che predissero un serto al capo mio. Racchiudi in cor questo segreto.*

I.ad. *Addio." Am - bi-zio - so spir - to tu sei, Mac - bet - to... al - la gran-dez - za a - ne - li... ecc.*

del tutto eccezionale nello stile melodrammatico italiano (al contrario, ad esempio, di quanto avviene nel *Singspiel* tedesco, nell'*opéra-comique* francese, nella *zarzuela* spagnola, nell'operetta austriaca o nel *musical* americano, dove i dialoghi sono perlopiù condotti proprio attraverso la recitazione non intonata).

Se è vero che l'opera comica predilige la lettura parlata senza alcun apporto strumentale (es. 2), mentre l'opera seria – partendo da un 'livello zero' più alto rispetto all'opera buffa – dispone di un maggior numero di possibilità espressive per realizzare la caduta di registro tipica della lettura operistica, dal declamato su nota ribattuta al parlato con o senza tappeto orchestrale, va nondimeno rilevato come non paiano doversi ravvisare differenze retoriche di fondo fra la lettura parlata e quella parcamente intonata. La storia ci tramanda anche casi d'intercambiabilità. Verdi, ad esempio, dovette affrontare i timori di

Marianna Barbieri-Nini per la lettura richiesta a Lady Macbeth (es. 11): «In quanto alla lettera – ebbe a scriverle – è impossibile levarla, perché su questa ha fondamento il dramma, ma se a Lei rincresce recitarla, la metteremo in musica»; e benché non ci siano pervenute intonazioni musicali di quelle parole, stando alla recensione di Luigi Ferdinando Casamorata, la Barbieri-Nini di fatto cantò il testo incriminato durante le prime recite fiorentine dell'opera.⁷

Altri esempi di doppia possibilità in sede esecutiva si possono rinvenire direttamente nei materiali d'uso fra gli artisti dell'epoca. Penso ad esempio a un particolare spartito a stampa della *Maria di Rohan* donizettiana (Milano, Ricordi, 1843), oggi conservato presso il Civico Museo Bibliografico Musicale di Bologna. Ignota è la sua provenienza, ma sembra di poter affermare che non si tratta della copia di studio di un singolo cantante, bensì di un esemplare servito a qualche maestro al cembalo per la preparazione dell'intera opera, in quanto risultano annotate le parti dei tre protagonisti e non quelle di un solo personaggio. Più mani sono comunque intervenute, con grafia diversa e anche idee contrapposte sulla prassi esecutiva: nella parte del baritono, le parole della lettera, da leggersi in scena, che comincia «Fra poco estinto forse cadrò per te» sono state puntualmente intonate da Donizetti; sul nostro spartito, una mano ha però cassato le note con un tratto di matita e l'avvertenza «parlato»; un'altra ha ulteriormente rettificato «cantato».⁸

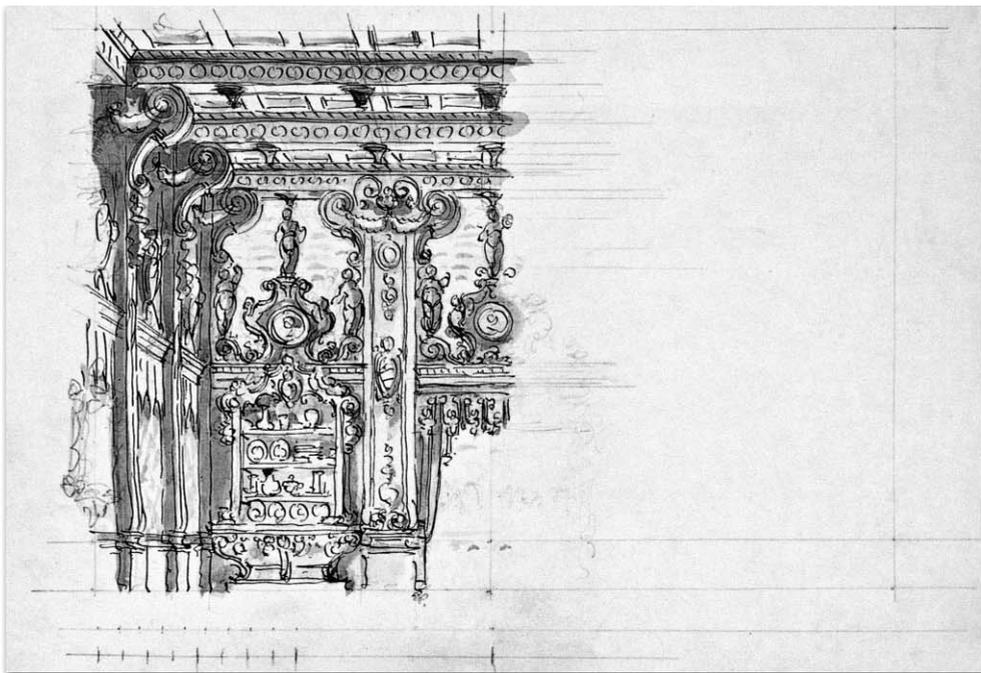
All'interno della convenzione invalsa, occasionali allontanamenti dall'asetticità convenzionale caratterizzano in genere soltanto quelle letture il cui testo colpisce violentemente l'emotività del lettore, facendogli perdere l'autocontrollo altrove simboleggiato musicalmente proprio dalla nota ribattuta con regolarità, ovvero senza rigore di tempo. Una scansione esplicitamente richiesta con ritmo irregolare si vede nell'altra lettura presente in *Traviata*, condizionata da un respiro affannoso che arriva persino a interrompere il proferimento lineare della parola («que-sto»):

ESEMPIO 12: GIUSEPPE VERDI, *La traviata* II.8

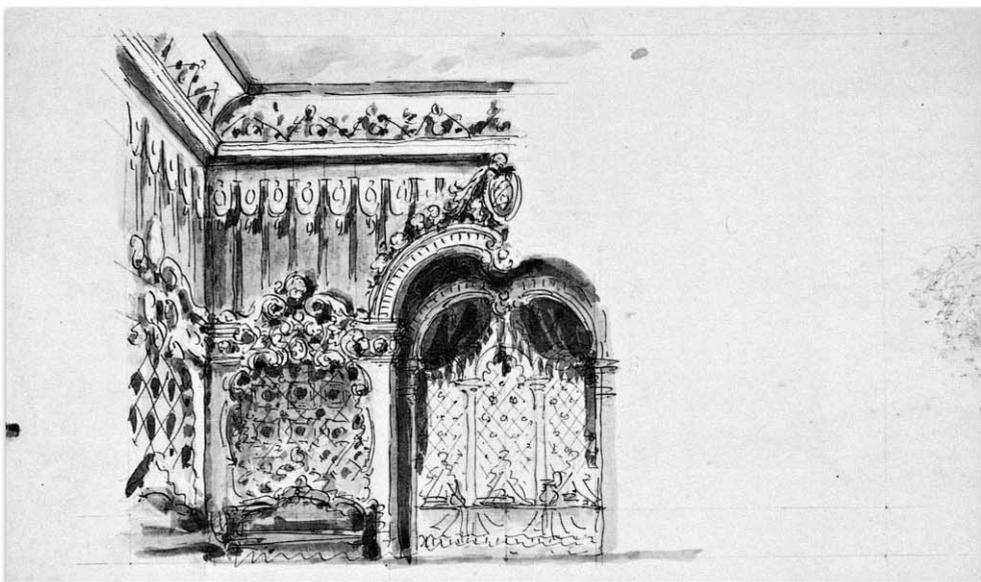
The image shows a musical score for Giuseppe Verdi's *La traviata*, Act II, Scene 8. It features a vocal line for Alfredo and a piano accompaniment. The vocal line is in 2/4 time and starts with the lyrics "co - rag - gio!..." followed by "Al - fre - do, al giun - ger - vi di que - sto fa - glio...". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The score ends with a fermata and the instruction "(un grido)" above the vocal line.

⁷ La lettera di Verdi, datata Milano, 31 gennaio 1847, e il resoconto di Casamorata, comparso sulla «Gazzetta musicale di Milano» tra l'11 aprile e il 2 giugno 1847, si leggono fra l'altro in Verdi's «*Macbeth*»: *A sourcebook*, a cura di David Rosen e Andrew Porter, New York, Norton, 1984, pp. 39 e 387-388.

⁸ Ho riprodotto il documento nel mio articolo *Fonti per il recupero della prassi esecutiva vocale donizettiana, in Il teatro di Donizetti*, atti dei Convegni delle Celebrazioni 1797/1997 - 1848/1998, I: *La vocalità e i cantanti*. Bergamo, 25-27 settembre 1997, a cura di Francesco Bellotto e Paolo Fabbri, Bergamo, Fondazione Donizetti, 2001, pp. 11-29: 22.



Salotto in casa di Violetta, di Giuseppe Bertoja (1804-1873), lo scenografo della prima esecuzione della *Traviata*. Matita, penna, e acquerello grigio. Venezia, Museo Civico Correr.



Salotto in casa di Violetta, di Giuseppe Bertoja. Matita, penna, e acquerello grigio.

L'emozione improvvisa fa poi balzare la voce verso l'acuto, interrompendo con un grido la serie di note di medesima altezza, e con esse la lettura stessa: se infatti l'intonazione su nota ribattuta simboleggia il distacco emotivo dalle parole lette, l'improvvisa scarica d'adrenalina provoca inevitabilmente una perdita del controllo vocale. Ma l'emozione può anche farsi strada poco a poco, parola dopo parola. È quanto avviene ad esempio nella *Luisa Miller* verdiana, dove un vecchio padre legge il biglietto indirizzato dalla figlia all'amante, nel quale si progetta di por fine col suicidio alla disperazione per il loro amore contrastato: la corda di recita s'alza progressivamente in accordo con l'eccitazione crescente di chi legge:

ESEMPIO 13: GIUSEPPE VERDI, *Luisa Miller* III.2

Anche in questo stravolgimento della convenzione si legge naturalmente in trasparenza la convenzione stessa, che viene intaccata per ragioni espressive. Ben più impertinente (e di fatto assai rara nella letteratura ottocentesca) sarebbe invece la piena melodizzazione del testo letto, producendo – in rapporto alla convenzione consolidata di tutt'altro segno – un malevolo tono 'canzonatorio'. È di fatto tale (e non a caso) il registro espressivo adottato dalle allegre comari di Windsor nella lettura a più voci del duplice biglietto loro inviato da Sir John Falstaff:

ESEMPIO 14: GIUSEPPE VERDI, *Falstaff* I.2

Ali. *"Ful-gi-da A-li-ce! a-mor-t'of-fro..."* Ma co-me?! Che co-sa di-ce?

Allegro lo stesso movimento
(Archi) *p*

Ali. *Sal-vo che il no-me la fra-se è u-gua-le.* *"Ful-gi-da"*

Come Prima
(Corno Inglese) *p*

Ali. Meg (continuando sul proprio foglio la lettera d'Alice) Alice Meg
Meg! a-mor t'offro..." a-mor bra-mo." Qua "Meg", là "A-li-ce". È tal e

Allegro come prima (Archi)

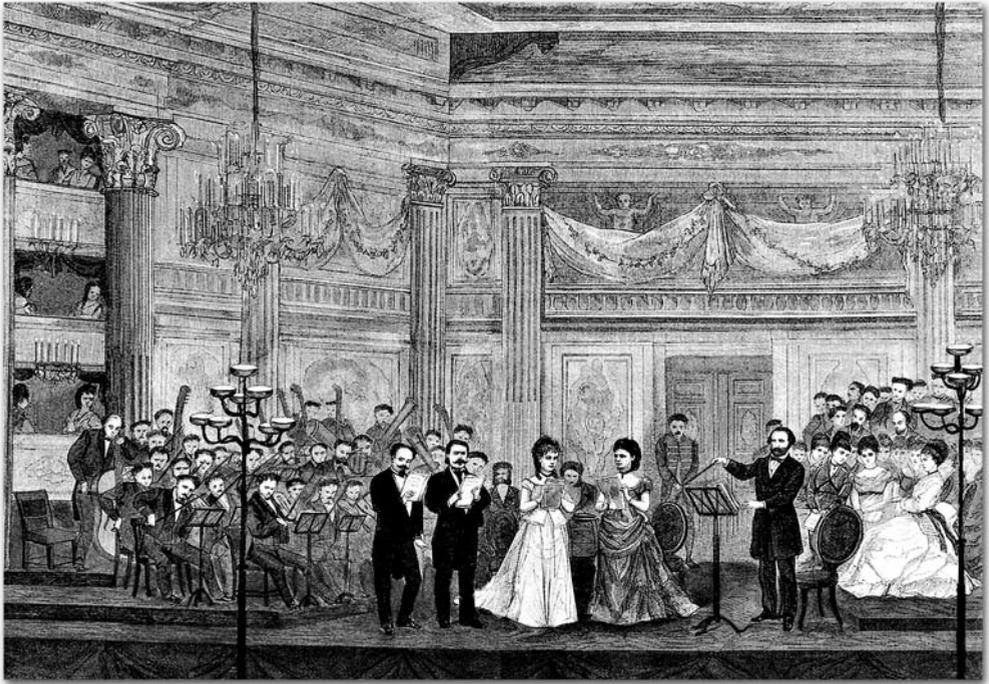
Meg (come prima) Alice (come prima)
qua-le. "non di-man-dar per-ché, ma dim-mi: r'a-mo."

Andante come prima
(Corno Inglese) *p*

Non sussiste tuttavia possibilità di confusione alcuna fra il canto convenzionalmente inteso per i dialoghi di commento che intercorrono fra le quattro donne e il canto eccezionalmente melodico della lettura: Verdi si mostra infatti sempre scrupoloso nel delineare la netta distinzione fra i due opposti momenti, in continua alternanza, denotando esplicitamente la lettura con un nuovo simbolo musicale capace di contraddistinguerla all'interno del *continuum* sonoro, incorniciandone ogni apparizione, così come sapeva fare da par suo la caduta di registro verso *routines* linguistiche tendenti al parlato. A 'metter le virgolette' al testo letto provvede nella fattispecie quel corno inglese che, con regolarità sistematica, cessa diligentemente di suonare ogni qualvolta i commenti delle comari interromperanno la lettura. Né la scelta del corno inglese pare del tutto immotivata: in una sorta di autocaricatura d'autore (tutto il *Falstaff* lo è!),⁹ si ricordi come fosse quello il medesimo strumento che Verdi stesso aveva da poco impiegato nell'*Otello* per accompagnare con analoga intermittenza la «Canzone del salice» di Desdemona, quasi a voler sottolineare ulteriormente il gesto di 'canzonatura' della lettera che ci offrono qui le comari in scena.

E come il corno inglese ci offre dunque la chiave interpretativa di questa scena, là dove le letture usavano invece dipanarsi sul silenzio (es. 8) o venivano sostenute da un'or-

⁹ Cfr. MARCO BEGHELLI, *Lingua dell'autocaricatura nel «Falstaff»*, *Opera & Libretto*, II, a cura di Gianfranco Folenà, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1993, pp. 351-380.



Verdi dirige la *Messa da Requiem*, (Milano, 1874), scritta per la morte di Manzoni («L'Illustrazione Italiana»). Da sinistra: Ormondo Maini (1835-1906), Giuseppe Capponi (1832-1889), Maria Waldmann (1842-1920) e Teresa Stolz (1834-1902).

chestra perlopiù ritirati in atteggiamenti di quasi immobilità – ferma su un accordo tenuto (es. 11), su un tremolo (es. 12), su un ostinato ritmico (es. 9) – così il tema ben noto che sostiene in orchestra la lettura di Violetta con cui avevamo cominciato ci comunica eccezionalmente il pensiero che serpeggia in quel momento nell'animo dell'eroina, come una sonorizzazione del suo mondo interiore:¹⁰ di fronte a una lettera di Germont padre, la donna non può che pensare al di lui figlio, alle parole della prima dichiarazione d'amore che il giovane le fece, su quelle stesse note; e mentre rilegge per l'ennesima volta tali righe ormai mandate a memoria, si rammarica del fatto che non sia stato direttamente l'amante a scriverle, per perdonarla e farsi perdonare senza intermediari: trattenuto «in strano suolo», non ne trovò mai il tempo...

¹⁰ Sulla focalizzazione psichica del personaggio, tecnica narrativa assai diffusa nel melodramma romantico, si vedano le tante pagine illuminanti presenti in LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto. Modi narrativi nel teatro musicale dell'Ottocento*, Venezia, Marsilio, 1994.

Robert Carsen

«Un sogeto dell'epoca»

«A Venezia faccio la *Dame aux Camelias* che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un sogeto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi, e per mille altri goffi scrupoli ... Io lo faccio con tutto il piacere»: così scriveva Verdi all'amico Cesare de Sanctis nel gennaio 1853.¹ L'opera ebbe la sua prima mondiale al Teatro La Fenice il 6 marzo 1853 e si chiamò proprio *La traviata*, ma 'i costumi, l'ambientazione e mille altri pregiudizi' furono in effetti un problema. A tre settimane dalla prima, Verdi sperava ancora che polizia e censura gli avrebbero consentito di presentare l'opera in abiti moderni. Sfortunatamente la sua intenzione fu considerata troppo sconveniente e, con suo grande dispiacere, l'azione venne retrodatata all'epoca di Luigi XIV, con un salto all'indietro di duecento anni. Questa decisione sembra ancora più assurda alla luce del fatto che il dramma veniva rappresentato nello stesso periodo, ma in abiti contemporanei, al Teatro Apollo in Campo San Luca, a pochi passi dalla Fenice. Per ironia della sorte il desiderio di Verdi di vedere l'opera eseguita in abiti moderni si realizzò solo con l'edizione milanese del 1906, quando egli non era più in vita e quegli abiti erano ormai fuori dallo stile dell'epoca.

È facile a volte dimenticare che *La traviata* è la storia di una prostituta, per alto che fosse il suo rango in quella professione. Nell'opera la prostituzione è il fondamento dell'azione e, cosa ancor più importante, dell'interazione tra i personaggi. Tutti gli uomini, incluso Germont, entrano in rapporto con Violetta attraverso la sua capacità passata, presente e futura di dar loro piacere sessuale. Stranamente anche noi del pubblico siamo in qualche modo 'clienti' di Violetta, e troviamo un appagamento *voyeuristico* osservandola mentre prova piacere e dolore. Ovviamente questo appagamento ha un prezzo, sia per il pubblico sia per i frequentatori di Violetta, ma è lei stessa a pagare il prezzo più alto.

Fare della prostituzione (e dell'impossibilità per la società borghese di accettarla) il motore centrale dell'azione, non può non attrarre l'attenzione su un altro tema fondamentale dell'opera, il denaro. Nella *Traviata* l'idea del denaro come forza distruttiva e immorale viene esplorata sotto molti aspetti. Il denaro, e la paura di una vita che ne sia priva, sono ciò che all'inizio impedisce a Violetta di accettare l'idea dell'amore di Alfredo. Sono la preoccupazione per la dote della figlia e il potenziale guadagno che gliene verrebbe, e non

¹ Lettera del 1° gennaio 1853, in FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, II, p. 189. Il documento è riportato nella sua grafia originale.



La traviata (atto 1) al Teatro La Fenice di Venezia, 2004 (opera inaugurale della prima stagione lirica nella Fenice ricostruita); regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth. In scena: Patrizia Ciofi (Violetta). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

l'amore paterno, che spingono Germont a persuadere Violetta alla rinuncia ad Alfredo, la cui rabbia, quando capisce che Violetta l'ha mantenuto (quasi fosse lui una prostituta), si trasforma in ira violenta contro la donna non appena scopre che lei l'ha abbandonato per tornare dal barone, un uomo estremamente ricco. Quando getta il denaro addosso a Violetta (denaro appena vinto giocando d'azzardo), potrebbe sembrare che Alfredo paghi i propri debiti: in realtà la paga per le sue prestazioni sessuali. L'effetto sconvolgente di questa scena sta nel fatto che il denaro trasforma un amante in un cliente.

Cosa intendeva Verdi nel definire l'opera «un sogeto dell'epoca» e perché ci teneva così tanto che venisse rappresentata in abiti contemporanei? Come Mozart, quando decise di trasformare in opera *Le nozze di Figaro* (altra commedia controversa e pensata in abiti moderni), anche Verdi voleva che il suo pubblico si avvicinasse ai personaggi e alle loro emozioni senza la rassicurante barriera protettiva di un'ambientazione nel passato. Un'esperienza di prima mano, intensa e odiosa, dell'ipocrisia della loro società aveva mosso lo sdegno di Dumas figlio e di Verdi, e di quell'ipocrisia è inestricabilmente intrisa la struttura stessa della *Traviata*. Nonostante le convenzioni sociali siano cambiate, non è mutata l'ipocrisia della società borghese e la sua doppiezza di giudizio (anche in un'epoca che adora la celebrità, incoraggia il turismo sessuale e promuove la pornografia via internet).

Sia Dumas *fiils* che Verdi spiegano che la generosità non ha nulla a che vedere col denaro. La compassione che Violetta prova spontaneamente per gli altri e per la condizione umana in genere dista anni luce dalle idee repressive e repressive di Germont sul sesso,



La traviata (atto II, quadro primo) al Teatro La Fenice di Venezia, 2004 (opera inaugurale della prima stagione lirica nella Fenice ricostruita); regia di Robert Carsen, scene e costumi di Patrick Kinmonth. In scena: Roberto Sacca (Alfredo) e Patrizia Ciofi (Violetta). Foto Michele Crosera. Archivio storico del Teatro La Fenice.

sull'amore e sul buon comportamento: se da un lato può considerare accettabile il ricorrere alle prestazioni sessuali di una prostituta, dall'altro è per lui fuori discussione la possibilità di stabilire una vera relazione con una di loro. Egli non ammette, comunque, che l'amore di Alfredo e Violetta si basi su qualcosa di diverso dalla passione sessuale. Cominciando con l'accusare falsamente Violetta di mirare solo al denaro del figlio, egli persegue coerentemente il suo scopo di sminuire l'amore di lei e la sincerità delle sue azioni. Germont *père* incarna la definizione di Oscar Wilde del cinico: un uomo che conosce il prezzo di tutto e il valore di niente, in totale contrasto con Violetta che altruisticamente sacrifica se stessa e la propria felicità all'immagine idealizzata di una giovane vergine innocente, che non conosce né mai incontrerà.

Eros e *Thanatos* costituiscono l'essenza di quasi ogni opera lirica ed è significativo che il primo titolo di Verdi per *La traviata* fosse *Amore e morte*: Violetta Valéry è l'incarnazione vivente di entrambi e, in quanto tale, personifica quasi l'opera come forma d'arte in sé. Al di là del singolare legame storico tra la Fenice e *La traviata*, la scelta proprio di questo capolavoro per la riapertura, nel 2004, di uno dei teatri più famosi e più belli del mondo, in una città un tempo rinomata, tra l'altro, per lo splendore e la stravaganza delle sue cortigiane, pare particolarmente felice.

(traduzione dall'inglese di Francesca Piviotti Inghilleri)



Maria Callas (Kalogeropoulou; Meneghini Callas dal 1949 al 1959; 1923-1977), Violetta al Covent Garden nel 1958. Appena quindicenne, esordì ad Atene (dove si era trasferita dagli Stati Uniti nel 1937) in un'esecuzione privata di *Cavalleria*, e sempre ad Atene cantò in *Boccaccio* di Suppée (1940), in *Tosca* (1942), e in diverse altre opere, tra le quali il *Fidelio* (Leonore). Decisiva per la sua affermazione fu l'interpretazione di *Gioconda* all'Arena di Verona nel 1947. Cantò nella *Traviata* la prima volta a Firenze nel 1951, e nel corso della sua straordinaria carriera impersonò Violetta 64 volte in 17 città diverse (cfr. «L'Avant Scène Opéra», aprile 1983, p. 122).

LA TRAVIATA

Libretto originale di Francesco Maria Piave (1853)

Edizione a cura di Marco Marica,
con guida musicale all'opera



Francesco Maria Piave (1810-1876), il librettista verdiano per antonomasia. Per Verdi, oltre *La traviata*, scrisse: *Ernani*, *I due Foscari*, *Macbeth* (con contributi di Andrea Maffei), *Il corsaro*, *Stiffelio* (e il rifacimento *Aroldo*), *Rigoletto*, *Simon Boccanegra* (poi rivisto da Boito), *La forza del destino* (poi rivisto da Ghislanzoni). Tra i molti libretti scritti per altri musicisti, ricordiamo *Crispino e la comare* dei fratelli Ricci (Venezia, 1850).

La traviata, libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

La presente edizione si basa sul testo pubblicato a Venezia per la prima rappresentazione: *LA TRAVIATA / Libretto / di Francesco Maria Piave / Musica / di Giuseppe Verdi / espressamente composta / pel Gran Teatro La Fenice / da rappresentarsi / nella stagione di Carnevale e Quadragesima / 1852-53. / [fregio] / Venezia / Coi tipi di Teresa Gattei.*

In taluni casi Verdi ha modificato il testo poetico per ragioni musicali o espressive, aggiungendo o sostituendo sillabe e parole, o comunque alterando la struttura metrica originale. Alcune di queste varianti non sono confluite nel libretto a stampa, vuoi perché esso, presentandosi come testo pubblicato a sé, non poteva derogare dalle leggi della metrica italiana (nell'Ottocento, infatti, i libretti erano considerati «poesia» a tutti gli effetti), vuoi perché Verdi apportò le sue varianti quando ormai il libretto era pronto per la stampa. Nei casi in cui la lettera del libretto del 1853 e della partitura divergono si è scelto di conservare comunque il testo del libretto a stampa, e di riportare nell'appendice alla guida le varianti più significative presenti nella partitura:¹ non si dà quindi conto dei semplici refusi, qui emendati sulla base della lezione presente in partitura, delle varianti dell'ortografia tra libretto e partitura («sacrificio» al posto di «sagrifizio», «lacrima» al posto di «lagrima», «giovane» anziché «giovine» ecc.), della punteggiatura, dei casi in cui per ragioni musicali il compositore ha ripetuto una o più parole o delle varianti che non alterano il senso della frase oppure la struttura metrica del verso. Nell'appendice i versi in cui compaiono varianti sono riportati per intero, con la variante di partitura evidenziata in corsivo. Come si noterà, gran parte dei cambiamenti effettuati da Verdi al dettato originale mirano a una maggiore chiarezza ed efficacia drammatica, e rivelano come il compositore fosse costantemente alla ricerca della massima brevità e pregnanza nell'espressione verbale.

Nel libretto le cifre in esponente in numeri arabi si riferiscono alla guida all'ascolto; quelle in numeri romani alle varianti del libretto.

¹ Per l'analisi della *Traviata*, e per l'individuazione delle varianti riportate nell'appendice, si è fatto ricorso all'edizione critica de «*La traviata*». [*«Melodramma» in Three Acts*] *Libretto by / [Melodramma in tre atti] Libretto di Francesco Maria Piave*, a cura di Fabrizio Della Seta, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1997 («*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali*», 19), e al relativo *Commento critico*, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press - Ricordi, 1998. A tali volumi si rimanda per una discussione delle singole varianti, che ammontano complessivamente a un centinaio.

Indice

ATTO PRIMO		p. 51
ATTO SECONDO	<i>Quadro primo</i>	p. 59
	<i>Quadro secondo</i>	p. 70
ATTO TERZO		p. 77
APPENDICI:	<i>Varianti</i>	p. 86
	<i>L'orchestra</i>	p. 89
	<i>Le voci</i>	p. 91

LA TRAVIATA

Melodramma in tre atti

Libretto di Francesco Maria Piave

Musica di Giuseppe Verdi

PERSONAGGI

VIOLETTA VALÉRY	Soprano
FLORA BERVOIX	Mezzosoprano
ANNINA	Soprano
ALFREDO GERMONT	Tenore
GIORGIO GERMONT, suo padre	Baritono
GASTONE, visconte de Letorières	Tenore
IL BARONE DOUPHOL	Baritono
IL DOTTOR GRENVIL	Basso
IL MARCHESE D'OBIGNY	Basso
GIUSEPPE, servo di Violetta	Tenore
UN DOMESTICO di Flora	Basso
UN COMMISSIONARIO	Basso

Coro di signori e signore, amici di Violetta e Flora,
mattadori, piccadori e zingare.
Comparse di servi di Violetta e di Flora, maschere, ecc.

SCENA — Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa.

N.B. Il primo atto succede in agosto,
il secondo in gennaio, il terzo in febbraio;
le indicazioni di destra o sinistra sono prese dalla platea.

LA TRAVIATA

LIBRETTO

DI FRANCESCO MARIA PIAVE

MUSICA

DI GIUSEPPE VERDI

espressamente composta

PEL GRAN TEATRO LA FENICE

da rappresentarsi

in ella stagione di Carnevale e Quadragesima

1852-55.



VENEZIA

Sci tipi & Teresa Galler.

Frontespizio del libretto per la prima rappresentazione assoluta. Cantavano Fanny Salvini Donatelli (Violetta), Speranza Giuseppini (Flora), Carlotta Berini (Annina), Lodovico Graziani (Alfredo), Felice Varesi (Germont), Angelo Zuliani (Gastone), Francesco Dragone (Barone), Arnaldo Silvestri (Marchese), Andrea Bellini (Grenvil). Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.

ATTO PRIMO¹

Salotto in casa di Violetta. Nel fondo è la porta che mette ad altra sala; ve ne sono altre due laterali; a sinistra un caminetto con sopra uno specchio. Nel mezzo è una tavola riccamente imbandita.

SCENA PRIMA²

VIOLETTA *seduta su un divano sta discorrendo col dottore e con alcuni amici, mentre altri vanno ad incontrare quelli che sopraggiungono, tra' quali sono il BARONE, e FLORA, al braccio del MARCHESE*

CORO I

Dell'invito trascorsa è già l'ora...
Voi tardaste...

CORO II

Giocammo da Flora,
e giocando quell'ore volâr.

VIOLETTA

Flora, amici, la notte che resta
(*Va loro incontro*)
d'altre gioie qui fate brillar...
Fra le tazze è più viva la festa...

FLORA e MARCHESE

E goder voi potrete?

VIOLETTA

Lo voglio;
al piacere m'affido, ed io soglio
con tal farmaco i mali sopir.

TUTTI

Si, la vita s'addoppia al gioir.

¹ n.1. Preludio. *Adagio* – 4/4, Do diesis minore-Mi maggiore.

Il Preludio, che precede l'alzarsi del sipario, è una sorta di 'racconto' a ritroso della vita di Violetta. Il tema introduttivo

ESEMPIO 1



ritorna infatti all'inizio dell'atto III, quando Violetta giace malata nel suo appartamento a Parigi,³¹ mentre il tema che si ascolta subito dopo è il celeberrimo «Amami, Alfredo» dell'atto II,¹⁹ con il quale la protagonista aveva dichiarato tutto il suo amore ad Alfredo Germont ponendo fine, allo stesso tempo, al loro idillio campestre:

ESEMPIO 2



Nel Preludio Verdi fissa così i due poli intorno ai quali gravita tutta l'azione dell'opera: amore e morte, che compaiono anche nel titolo a cui il compositore aveva pensato in un primo tempo. Come il romanzo di Alexandre Dumas fils, *La dame aux camélias* (1848), ma a differenza dell'omonimo dramma che Dumas scrisse poco dopo (e che forse Verdi ebbe modo di vedere rappresentato a Parigi nel 1852), anche *La traviata* è dunque una sorta di racconto 'a posteriori', nel quale tutto è già avvenuto e sul quale grava sin dall'inizio l'ombra della morte, tragico epilogo della vicenda.

² n. 2. Introduzione. *Allegro brillantissimo e molto vivace* – 4/4, La maggiore.

Più della metà del primo atto è racchiusa in un solo numero musicale, l'Introduzione, che, insieme alla successiva aria di Violetta, viene a formare quella che nella drammaturgia classica è l'esposizione. Verdi infatti concepì subito il primo atto come un tutto unitario; ciò è attestato dall'esistenza di un unico schizzo sinottico per l'Introduzione e l'aria di Violetta, nel quale vengono abbozzati i rispettivi temi principali e vengono riportati frammenti di

SCENA II

Detti, il visconte GASTONE DE LETORIÈRES, ALFREDO GERMONT. *Servi affaccendati intorno alla mensa*

GASTONE

In Alfredo Germont, o signora,
ecco un altro che molto vi onora;
pochi amici a lui simili sono...

VIOLETTA

Mio visconte, mercé di tal dono.
(Dà la mano ad Alfredo che gliela bacia)

MARCHESE

Caro Alfredo...

ALFREDO

Marchese...

(Si stringono la mano)

GASTONE *(ad Alfredo)*

T'ho detto,

l'amistà qui s'intreccia al diletto.

(I servi frattanto avranno imbandito le vivande)

VIOLETTA

Pronto è il tutto? ...

(Un servo accenna che sì)

Miei cari, sedete;

è al convito che s'apre ogni cor.

TUTTI

Ben diceste... le cure segrete
fuga sempre l'amico licor.

(Siedono in modo che Violetta resti tra Alfredo e Gastone; di fronte vi sarà Flora tra il marchese ed il barone; gli altri siedono a piacere. V'ha un momento di silenzio; frattanto passano i piatti, e Violetta e Gastone parlano sottovoce tra loro, poi)

GASTONE

Sempre Alfredo a voi pensa.

VIOLETTA

Scherzate?

GASTONE

Egra foste, e ogni dì con affanno
qui volò, di voi chiese...

VIOLETTA

Cessate.

Nulla son io per lui...

GASTONE

Non v'inganno.¹

VIOLETTA *(ad Alfredo)*

Vero è dunque?... onde è ciò? ... nol

[comprendo.

ALFREDO *(sospirando)*

Sì, egli è ver.

segue nota 2

dialogo verbale non ancora versificati. Tuttavia Verdi, come anche negli atti successivi, ha calato questa concezione unitaria all'interno di strutture formali tradizionali, proprie dell'opera italiana di metà Ottocento, componendo singoli numeri musicali basati sull'alternanza di quattro o cinque sezioni formali distinte e chiaramente individuate (scena e/o tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta): come vedremo, le poche deroghe a questo principio formale sono dovute a ragioni intrinsecamente drammatiche. Nell'Introduzione non appena il sipario si alza l'orchestra attacca un incalzante tema dal ritmo vagamente di polka, che individua assai bene l'atmosfera concitata del ricevimento in casa di Violetta, e che per alcuni critici simboleggia l'attività febbrile della protagonista – secondo la medicina del tempo uno dei sintomi caratteristici della tubercolosi era proprio l'attività frenetica:

ESEMPIO 3

Su questo tema vengono inseriti i primi scambi di battute tra i protagonisti, secondo la tecnica del 'parlante', consistente nel sovrapporre brevi interventi vocali a una struttura strumentale autonoma, dotata cioè di una sua intrinseca logica formale, a cui si conformano le parti cantate. L'entrata di Alfredo è segnalata musicalmente dalla comparsa in orchestra di un secondo tema, dal carattere più galante, che dal punto di vista drammatico costituisce una sorta di 'zoomata' sulla coppia di protagonisti. Il ritorno del tema iniziale riporta in primo piano l'atmosfera festosa.

VIOLETTA

Le mie grazie vi rendo.

(Al barone)

Voi, barone, non feste altrettanto...

BARONE

Vi conosco da un anno soltanto.

VIOLETTA

Ed ei solo da qualche minuto.

FLORA *(piano al barone)*Meglio fora se aveste taciuto.ⁱⁱBARONE *(piano a Flora)*

Mi è increscioso quel giovin...

FLORA

Perché?

A me invece simpatico egli è.

GASTONE *(ad Alfredo)*

E tu dunque non apri più bocca?

MARCHESE *(a Violetta)*

È a madama che scuoterlo tocca...

VIOLETTA *(mesce ad Alfredo)*

Sarò l'Ebe che versa...

ALFREDO *(con galanteria)*

E ch'io bramo

immortal come quella.

TUTTI

Beviamo.

GASTONE

O barone, né un verso, un vivaⁱⁱⁱ
troverete in quest'ora giuliva?...*(Il barone accenna che no)*

Dunque a te...

(Ad Alfredo)

TUTTI

Sì, sì, un brindisi.

ALFREDO

L'estro

non m'arride...

GASTONE

E non se' tu maestro?

ALFREDO *(a Violetta)*

Vi fia grato? ...

VIOLETTA

Sì.

ALFREDO

Sì? ... l'ho in cor.^{iv}*(S'alza)*

MARCHESE

Dunque attenti...

TUTTI

Sì, attenti al cantor.

ALFREDO³Libiam ne' lieti calici^v
che la bellezza infiora,
e la fuggevol ora
s'inebri a voluttà.Libiam ne' dolci fremiti
che suscita l'amore,
poiché quell'occhio al core
(Indicando Violetta)
onnipotente va.

TUTTI

Libiamo; amor fra i calici
più caldi baci avrà.^{vi}VIOLETTA *(s'alza)*Tra voi, saprò dividere
il tempo mio giocondo;
tutto è follia nel mondo
ciò che non è piacer.Godiam, fugace e rapido
è il gaudio dell'amore;
è fior che nasce e muore,^{vii}
né più si può goder.

TUTTI

Godiam... c'invita un fervido
accento lusinghier.^{viii}³ «Brindisi». *Allegretto* – 3/8, Si bemolle maggiore.È questo uno dei temi più noti dell'intera opera, citato spessissimo persino nei *jingles* pubblicitari o nei contesti più svariati, che, decontestualizzandolo, hanno finito per banalizzarlo. Invece questa brillante melodia di valzer veloce, che qui è superfluo citare data la sua celebrità, non solo colloca cronologicamente la vicenda della *Traviata* nella metà dell'Ottocento, come desiderava il compositore a dispetto dell'indicazione settecentesca del libretto, ma anche si inserisce nella tradizione tutta francese della *chanson à boire*.

Godiam... la tazza e il cantico le notti abbellà e il riso; in questo paradiso ne scopra il nuovo dì.	TUTTI	Che avete?...
VIOLETTA (<i>ad Alfredo</i>) La vita è nel tripudio.	VIOLETTA	Nulla,
ALFREDO (<i>a Violetta</i>) Quando non s'ami ancora.	nulla. TUTTI	
VIOLETTA (<i>ad Alfredo</i>) Nol dite a chi lo ignora...	Che mai v'arresta?...	
ALFREDO (<i>a Violetta</i>) È il mio destin così...	VIOLETTA	Usciamo...
TUTTI		(<i>Fa qualche passo, ma è obbligata a nuovamente fermarsi e sedere</i>)
Godiam... la tazza e il cantico le notti abbellà e il riso; in questo paradiso ne scopra il nuovo dì.	TUTTI	Oh Dio!...
(<i>S'ode musica dall'altra sala</i>)	Ancora!...	
Che è ciò?	ALFREDO	Voi soffrite!
VIOLETTA	TUTTI	O ciel!... ch'è questo!
Non gradireste ora le danze?	VIOLETTA	È un tremito che provo... or là passate, (<i>Indica l'altra stanza</i>) tra poco anch'io sarò...
TUTTI	TUTTI	
Oh il gentile pensier! ... tutti accettiamo.		Come bramate.
VIOLETTA		(<i>Tutti passano all'altra sala, meno Alfredo che resta indietro</i>)
Usciamo dunque... ⁴ (<i>S'avviano alla porta di mezzo, ma Violetta colta da subito pallore dice</i>)		
Oimè!		

⁴ «Valzer». *Allegro brillante* – 3/4, Mi bemolle maggiore.

Terminato il brindisi, Violetta invita gli ospiti a danzare. Sebbene non espressamente indicato in partitura, si tratta ovviamente di un valzer, come risulta chiaro dalla musica eseguita dalla banda dietro le quinte:

ESEMPIO 4



Anche questa scena trae origine dal dramma di Dumas, in cui Gaston suonava al pianoforte una polka (1.8), insieme al valzer uno dei balli più alla moda nella Parigi degli anni Quaranta. Sul tema del valzer si innesta nuovamente un 'parlante', e anche in questo caso un secondo tema accompagna il dialogo fra Alfredo e Violetta, rimasti soli dopo che gli ospiti sono passati nella sala da ballo. Poiché continuiamo a percepire il ritmo di valzer della festa, deduciamo che i due protagonisti si comportano ancora con un certo distacco formale, consapevoli di trovarsi in una situazione non del tutto 'privata', sebbene siano fisicamente separati dagli altri ospiti; tuttavia la presenza del nuovo tema strumentale e il progressivo semplificarsi del percorso melodico-armonico spostano decisamente l'attenzione degli spettatori sulle parole di Alfredo e Violetta, facendo dimenticare a poco a poco il contesto 'pubblico' del loro primo incontro e collocandoli in una sfera di crescente intimità.

SCENA III

VIOLETTA, ALFREDO, e GASTONE *a tempo*VIOLETTA (*guardandosi allo specchio*)

Oh qual pallor!...

(*Volgendosi, s'accorge d'Alfredo*)

Voi qui! ...

ALFREDO

Cessata è l'ansia

che vi turbò?

VIOLETTA

Sto meglio.

ALFREDO

Ah in cotal guisa

v'ucciderete... aver v'è d'uopo cura

dell'esser vostro...

VIOLETTA

E lo potrei?

ALFREDO

Se mia

foste, custode io veglierei^x pe' vostri

soavi di.

VIOLETTA

Che dite?... ha forse alcuno

cura di me?

ALFREDO (*con fuoco*)

Perché nessuno al mondo

v'ama...

VIOLETTA

Nessun?...

ALFREDO

Tranne sol io.

VIOLETTA (*ridendo*)

Gli è vero!...

Sì grande amor dimenticato avea...

ALFREDO

Ridete!... e in voi v'ha un core?...

VIOLETTA

Un cor?... sì... forse... e a che lo richiedete?...

ALFREDO

Oh se ciò fosse non potreste allora

celiar...

VIOLETTA

Dite davvero?...

ALFREDO

Io non v'inganno.

VIOLETTA

Da molto è che mi amate?...

ALFREDO

Ah sì, da un anno.

Un dì felice, eterea⁵

mi balenaste innante,

e da quel dì tremante

vissi d'ignoto amor.

Di quell'amor ch'è l'anima^x

dell'universo intero,

⁵ *Andantino* – 3/8, Fa maggiore.

Rompendo con le regole della buona società e dimostrando un carattere piuttosto impulsivo, Alfredo si affretta a dichiarare il suo amore a Violetta, in un breve duettino che, collocandosi all'interno del valzer, funziona strutturalmente anche come una sorta di trio. La musica da ballo ora tace e l'attenzione è tutta concentrata sui due protagonisti; la presenza di un ritmo in tre tempi (3/8) ci ricorda tuttavia che nella sala adiacente la festa continua. Dopo alcune esitazioni iniziali, evidenziate dalle pause della linea melodica («Un dì felice eterea»), Alfredo rompe ogni indugio – e parallelamente la regolarità metrica della frase – dichiarando enfaticamente a Violetta, nella seconda quartina di settenari, di amarla di un amore 'universale':

ESEMPIO 5

con espansione

570

Alfredo

Di quel l'a-mor, quel l'a-mor che è pal-pi-to

[Fig. Cor.]

[Archi pizz.]

misterioso, altero,
croce e delizia al cor.

VIOLETTA
Ah, se ciò è ver, fuggitemi...
Solo amistade io v'offro,
amar non so, né soffro
di così eroico ardor.^{xi}
Io sono franca, ingenua,
altra cercar dovete;
non arduo troverete
dimenticarmi allor.

GASTONE (*si presenta sulla porta di mezzo*)
Ebben?... che diavol fate?

VIOLETTA
Si folleggiava...

GASTONE
Ah! Ah!... sta ben... restate.
(*Rientra*)

VIOLETTA (*ad Alfredo*)
Amor dunque non più... Vi garba il patto?

ALFREDO
Io v'obbedisco... Parto...
(*Per andarsene*)

VIOLETTA
A tal giungeste?

(*Si toglie un fiore dal seno*)
Prendete questo fiore.

ALFREDO
Perché?...

VIOLETTA
Per riportarlo...

ALFREDO (*tornando*)
Quando?

VIOLETTA
Quando

sarà appassito.

ALFREDO
Allor domani...^{xii}

VIOLETTA
Ebbene;

domani.

ALFREDO (*prende con trasporto il fiore*)
Io son felice!

VIOLETTA
D'amarmi dite ancora?

ALFREDO (*per partire*)
Oh quanto v'amo!...

VIOLETTA
Partite?...

ALFREDO (*torna a lei e le bacia la mano*)
Parto.

VIOLETTA
Addio.

ALFREDO
Di più non bramo.^{xiii}

(*Esce*)

segue nota 5

La risposta di Violetta non è priva di una certa frivolezza, messa in evidenza dai brillanti vocalizzi della sua parte («amar non so, né soffro»). La *grisette* non è evidentemente ancora pronta a sacrificare la sua libertà per diventare l'amante fedele di un irruente tenore romantico, che non trova di meglio che intestardirsi a parlarle di un tormentato amore intriso di piacere e sofferenza («croce e delizia al cor»). L'improvvisa entrata di Gastone riporta in primo piano il tema del valzer e i 'parlanti', cioè la cornice 'pubblica' della festa (*Il Tempo* – 3/4, Mi bemolle maggiore), costringendo così Violetta e Alfredo a riprendere un atteggiamento più formale. Ancora una volta, tuttavia, si riconosce una differenza psicologica sostanziale tra il primo tema del valzer, che si ascolta fino al momento in cui Violetta, nuovamente nel suo ruolo di padrona di casa, dona ad Alfredo un fiore – qualcuno dubita che non sia una camelia? –, e il secondo tema, che accompagna le esclamazioni di gioia di Alfredo («Io son felice») fino alla sua partenza.

SCENA IV⁶

VIOLETTA, e tutti gli altri che tornano dalla sala riscaldati dalle danze

TUTTI

Si ridesta in ciel l'aurora,
e n'è forza di partir;
mercé a voi, gentil signora,
di sì splendido gioir.
La città di feste è piena,
volge il tempo dei piacer;
nel riposo ancor la lena
si ritempri per godier.

(Partono dalla destra)

SCENA V⁷

VIOLETTA sola

È strano!... è strano!... in core
scolpiti ho quegli accenti!...
Saria per me sventura un serio amore?...
Che risolvi, o turbata anima mia?...
Null'uomo ancora t'accendeva... oh gioia
ch'io non conobbi, essere amata amando!...
E sdegnarla poss'io
per l'aride follie del viver mio?
Ah forse è lui che l'anima
solinga ne' tumulti
godea sovente pingere

⁶ *Allegro vivo* – 4/4, La bemolle maggiore.

Il ritorno dei convitati, «riscaldati dalle danze», coincide con la ripresa del tema orchestrale dell'inizio dell'Introduzione². Dal punto di vista musicale si tratta della stretta del numero, che presenta di conseguenza una struttura formale inusuale, con una sezione introduttiva (tempo d'attacco), una successione di episodi disgiunti (brindisi, valzer, duettino/trio e ripresa del valzer) al posto del cantabile e del tempo di mezzo, e una stretta, basata sulla riesposizione di materiale musicale ascoltato in apertura.

⁷ n. 3. Aria Violetta. *Andantino* – 3/8, Fa minore.

Contravvenendo alle convenzioni melodrammatiche dell'epoca, Verdi non ha previsto per la seconda parte del primo atto un cambio di quadro. Ha scritto invece un'aria bipartita per la protagonista, con una breve scena introduttiva («È strano!...»), seguita da un cantabile («Ah forse è lui che l'anima») e una cabaletta («Sempre libera»). Tuttavia nel cantabile ha impiegato la forma non molto frequente del *couplet*, di origine francese e generalmente usata per riferire eventi avvenuti nel passato, come nel racconto di Ferrando «Di due figli vivea, padre beato» all'inizio del *Trovatore*. Verdi ricorre a questa forma anche in altri punti dell'opera, ad esempio nell'altro assolo di Violetta, situato nell'atto terzo («Addio del passato»), nonché nei cori di zingarelle e mattadori spagnoli. Se concepiamo dunque *La traviata* come un racconto a posteriori della vita di Violetta, esso risulta a sua volta intessuto, come in un gioco di scatole cinesi, di brevi racconti, che, proprio in quanto narrazioni di eventi passati – di conseguenza di per sé immutabili –, rinsaldano l'impressione di ineluttabile fatalità che grava sull'intera opera. Tuttavia la vera singolarità di questo cantabile consiste nel fatto che sia il *couplet*, sia il *refrain*, sono connessi al numero precedente. Il *couplet* è infatti in 3/8 come il duettino, e come quest'ultimo inizia con esitanti pause di sedicesimo (si noti nell'esempio, tratto dall'autografo, che Violetta intona versi differenti rispetto al libretto e alla partitura a stampa, per i quali cfr. p. 12),

ESEMPIO 6

mentre il *refrain* cita testualmente la dichiarazione d'amore di Alfredo («Di quell'amor»). Segue un breve tempo di mezzo (*Allegro* – 4/4: «Follie!... follie!...»), che termina con ampie volate virtuosistiche. Se Violetta è già irretita dall'amore di Alfredo, tanto da ripeterne la melodia, il suo passato di *demi-mondaine* ancora le impedisce di abbandonarsi completamente ai propri sentimenti.

de' suoi colori occulti!...
 Lui che modesto e vigile
 all'egre soglie ascese,
 e nuova febbre accese
 destandomi all'amor.
 A quell'amor ch'è palpito
 dell'universo intero,
 misterioso altero,
 croce e delizia al cor.
 A me fanciulla, un candido
 e trepido desire
 questi effigiò dolcissimo
 signor dell'avvenire,
 quando ne' cieli il raggio
 di sua beltà vedea,
 e tutta me pascea
 di quel divino error.
 Sentia che amore è il palpito
 dell'universo intero,

misterioso altero,
 croce e delizia al cor!
 (*Resta concentrata un istante, poi dice*)
 Follie!... follie!... delirio vano è questo!...
 In quei sogni mi perdo,^{xiv}
 povera donna, sola,
 abbandonata in questo
 popoloso deserto
 che appellano Parigi,
 che spero o più?... che far degg'io?... Gioire.
 Di voluttà nei vortici finire.^{xv}
 Sempre libera degg'io⁸
 trasvolare di gioia in gioia,
 perché ignoto al viver mio
 nulla passi del piacer.
 Nasca il giorno, il giorno muoia
 sempre me la stessa trovi,
 le dolcezze a me rinnovi
 ma non muti il mio pensier.^{xvi}
 (*Entra a sinistra*)

⁸ *Allegro brillante* – 6/8, La bemolle maggiore.

In pochi casi Verdi era riuscito, nelle opere composte fino ad allora, a piegare le convenzioni formali del suo tempo alle esigenze drammatiche con altrettanta efficacia di quanto avviene in questa cabaletta. L'antitesi cantabile/cabaletta della tradizionale forma bipartita dell'aria italiana diviene qui l'immagine sonora del dissidio interiore di Violetta. Il tema della cabaletta costituisce infatti una sorta di sintesi degli attributi musicali che hanno caratterizzato finora la protagonista, e che la legano al suo passato di tistica e prostituta allo stesso tempo, sbarandole la strada a un futuro d'amore.

ESEMPIO 7

Violetta

145

Sempre li - ber - ra... deg - g'io - fol - leg - gia - re di gio - ia in gio - ia

[Cor., Archi]

pp

I trilli gioiosi, che abbiamo già udito alla fine del Preludio, il tempo in 6/8, interpretabile come l'unione di due battute in 3/8, infine le volate e l'ascesa al registro acuto, sono tutti elementi che ci rimandano al frenetico «viver giocondo» della protagonista. L'improvviso scarto d'amore di Violetta tra il cantabile e la cabaletta non è dunque dovuto solo alla volontà di non abbandonarsi a impossibili sogni d'amore, ma è conseguenza diretta della sua malattia e del suo passato. In quanto tistica a Violetta è negato un futuro, dunque anche un futuro d'amore, e in quanto malata di tubercolosi la protagonista soggiace a quella frenesia che era ritenuta caratterizzare le persone affette dal suo male, dominate da un'urgenza di vita che sembrava essere anche l'unica cura alla tisi. Inoltre, poiché è una prostituta, Violetta sa bene che l'amore le è precluso, che esso è solo una «follia» e un «vano delirio». Ma proprio quando una decisione sembra presa, in quello che dal punto di vista formale è il ponte che precede la ripresa, Verdi dispiega improvvisamente tutto il suo genio drammatico. Da «sotto il balcone», come è scritto nella partitura, ma in realtà da un luogo indefinito, interiore, cioè dall'animo stesso di Violetta, emerge improvvisamente la voce di Alfredo che intona la sua dichiarazione d'amore («Amor è palpito»; *Andantino* – 3/8, La bemolle maggiore). In tal maniera non solo viene rinsaldato il legame tra l'aria di Violetta e il duettino del n. 2, ma viene an-

ATTO SECONDO

Casa di campagna presso Parigi. Salotto terreno. Nel fondo in faccia agli spettatori è un camino, sopra il quale uno specchio ed un orologio, fra due porte chiuse da cristalli, che mettono ad un giardino. Al primo piano due altre porte, una di fronte all'altra. Sedie, tavolini, qualche libro, l'occorrente per iscrivere.

SCENA PRIMA⁹

ALFREDO *entra in costume di caccia*

Lunge da lei per me non v'ha diletto!...

(Depone il fucile)

Volaron già tre lune

dacché la mia Violetta

agi per me lasciò, dovizie, amori,
e le pompose feste,
ove, agli omaggi avvezza,
vedea schiavo ciascun di sua bellezza...
Ed or contenta in questi ameni luoghi
solo esiste per me...^{XVII} qui presso a lei
io rinascere sento,
e dal soffio d'amor rigenerato
scordo ne' gaudii suoi tutto il passato.

De' miei bollenti spiriti

il giovanile ardore

ella temprò col placido

sorriso dell'amore!

Dal di che disse: Vivere

io voglio a te fedel,

dell'universo immemore

mi credo quasi in ciel.^{XVIII}

segue nota 8

che tracciato un arco tra il cantabile e la cabaletta dell'aria stessa, infrangendo così le convenzioni formali del melodramma italiano, che assegnano ai due momenti lirici situazioni emotive distinte. Nella ripresa della cabaletta la voce di Alfredo torna a farsi sentire, intrecciandosi definitivamente con quella della protagonista. Se dunque a parole Violetta dichiara ancora di voler restare «sempre libera», il suo cuore ha già deciso: vivrà il nuovo sogno d'amore.

⁹ n. 4. Scena ed Aria Alfredo.

Il secondo atto dell'opera si apre con un tema orchestrale *Allegro vivo* in La minore, che serve da siparietto e introduce l'assolo di Alfredo, un'aria in due tempi di stampo tradizionale. In un breve recitativo, terminante in arioso, Alfredo ci informa su ciò che è accaduto nel lasso di tempo che intercorre fra il primo e il secondo atto. Nel dramma di Dumas esso era occupato da un intero atto, nel quale avveniva un secondo incontro tra i protagonisti, che alla fine decidevano di andare a vivere insieme in campagna; poiché non aggiungeva elementi indispensabili allo sviluppo della vicenda, Verdi ha ommesso quell'atto, ed è passato direttamente al momento in cui i due amanti vivono insieme nella campagna parigina. Conclusa la scena, Alfredo intona un cantabile (*Andante* – 3/4, Mi bemolle maggiore) che, se dal punto di vista stilistico ricorda decisamente le prime opere di Verdi, da quello drammatico ci mostra un Alfredo quanto mai compiaciuto di sé, che indugia con soddisfazione a ricordare il suo ardore giovanile temprato da Violetta:

ESEMPIO 8

Alfredo

Dei miei bollenti spiriti il giovanile ardore

[Vle. Vle pizz]

pp

[Vc., Cb.]

Sebbene lo stesso Verdi nelle opere successive abbia contribuito sostanzialmente alla messa in discussione di questo genere di tenore 'macho', irruente e col vezzo dell'autocompiacimento, va detto che proprio grazie alla sua musica alcune delle espressioni non proprio felici e quanto mai 'tenorili' che Piave mette in bocca ad Alfredo, come «croce e delizia» e «bollenti spiriti», sono finite nel nostro lessico quotidiano. L'entrata di Annina dà luogo a un breve tempo di mezzo (*Allegro* – 4/4), che si conclude con un enfatico accordo di dominante di Do maggiore.

SCENA II

Detto ed ANNINA in arnese da viaggio

ALFREDO

Annina, donde vieni?

ANNINA

Da Parigi.

ALFREDO

Chi tel commise?

ANNINA

Fu la mia signora.

ALFREDO

Perché?

ANNINA

Per alienar cavalli, cocchi,
e quanto ancor possiede...

ALFREDO

Che mai sento!

ANNINA

Lo spendio è grande a viver qui solinghi...

ALFREDO

E tacevi?...

ANNINA

Mi fu il silenzio imposto.

ALFREDO

Imposto!... e v'abbisognan?...

ANNINA

Mille luigi.

ALFREDO

Or vanne... andrò a Parigi....

Questo colloquio ignori la signora....

Il tutto valgo a riparare ancora.^{xix}

ANNINA

(Parte)

SCENA III

ALFREDO *solo*¹⁰

Oh mio rimorso!... Oh infamia!...

E vissi in tale errore!...^{xx}Ma il turpe sonno a frangere
il ver mi balenò.

Per poco in seno acquetati,

o grido dell'onore,

m'avrai sicuro vindice,

quest'onta laverò.^{xxi}*(Esce)*

¹⁰ Se nel cantabile Alfredo si era presentato nella veste del giovane intemperante, nella cabaletta (*Allegro* – 4/4, Do maggiore) addirittura indossa la corazza dell'eroe. Come ha notato finemente Julian Budden, ciò introduce una nota di falsità nel suo atteggiamento, che contrasta apertamente con il carattere intimo dell'opera. La colpa non è probabilmente solo del ritmo di 'polacca' dell'accompagnamento – una formula stereotipa, che Verdi stava progressivamente abbandonando –, né delle note ribattute e accentate della melodia, né infine del carattere squadrato della frase. È il personaggio stesso di Alfredo ad essere intrinsecamente falso, con il suo sciocco orgoglio da *playboy* di provincia che non capisce ancora le regole del bel mondo, dove una donna, soprattutto una *demi-mondaine*, soprattutto se innamorata, è abbastanza emancipata da poter mettere mano al portafoglio e pagare di tasca propria le spese della villeggiatura. Falso è il comportamento di Alfredo perché egli è troppo occupato a guardarsi dentro i pantaloni e a dar sfogo al «giovanile ardore» per comprendere che per una donna come Violetta, abituata all'amore a pagamento, l'amore vero non ha prezzo. Tuttavia non è colpa né di Verdi, né di Piva se il loro Alfredo risulta così adolescenziale e scialbo: così è infatti l'Armand di Dumas (nel romanzo più che nel dramma), perché è in primo luogo un grande mistificatore, che nel narrare la sua storia d'amore con Marguerite pone il proprio io in primo piano, dà la *sua* versione dei fatti, e si comporta pertanto da amante tradito e risentito. Il vero merito di Verdi e Piva è semmai un altro, quello di aver spostato tutta l'attenzione su Violetta, di aver narrato la storia della protagonista dal *suo* punto di vista. Forse Verdi non provava molta simpatia per Alfredo, pertanto il carattere artificioso della sua aria potrebbe non essere dovuto a mancanza d'ispirazione, bensì proprio all'intento di evidenziarne l'aspetto immaturo e superficiale.

SCENA IV¹¹

VIOLETTA *cb'entra con alcune carte, parlando con ANNINA, poi GIUSEPPE a tempo*

VIOLETTA
Alfredo?

ANNINA

Per Parigi or or partiva.

VIOLETTA
E tornerà?...

ANNINA

Pria che tramonti il giorno...

Dirvel m'impose...

VIOLETTA

È strano!...

GIUSEPPE

Per voi...

(Le presenta una lettera)

VIOLETTA *(prende la lettera)*

Sta bene... In breve

giungerà un uom d'affari... entri all'istante...

(Annina e Giuseppe escono)

SCENA V

VIOLETTA *quindi il sig. GERMONT, introdotto da GIUSEPPE, che, avanzate due sedie, riparte*

VIOLETTA *(legge la lettera)*

Ah! ah!... scopriva Flora il mio ritiro!...

E m'invita a danzar per questa sera!...

Invan m'aspetterà...

(Getta il foglio sul tavolino e siede)

¹¹ n. 5. Scena [e] Duetto [Violetta e Germont].

Le scene 4 e 5 dell'atto secondo rappresentano sotto tutti i punti di vista il momento cruciale dell'opera, quello in cui inizia la parabola discendente della protagonista. Verdi ha dedicato particolare cura alla composizione di questo brano, che infatti fu modificato in più punti nel 1854, quando *La traviata* venne ripresa al Teatro San Benedetto di Venezia. Verdi, che dichiarò a più riprese di essersi limitato a fare delle 'puntature' – cioè degli aggiustamenti – per adattare la musica alle voci dei nuovi interpreti, colse in realtà l'occasione per rendere drammaticamente più efficace il profilo melodico di molti passaggi. Pur non alterando la sostanza musicale del duetto, la nuova versione costituisce sempre un miglioramento rispetto alla precedente, che tuttavia risulta particolarmente interessante perché ci offre un'eccezionale testimonianza del processo compositivo di Verdi e di come, a distanza di un solo anno, il suo stile si sia evoluto e raffinato. La struttura del brano è identica in entrambe le versioni del 1853 e del 1854; essa mostra una forma piuttosto anomala, con sei sezioni distinte (alcune delle quali con cambi di tempo interni), che tuttavia lasciano ancora riconoscere la tradizionale struttura del duetto rossiniano. Questo numero segna lo sforzo massimo fatto fino a quella data dal compositore per adeguare le forme operistiche del melodramma tradizionale alle esigenze del dramma parlato (in pochi punti dell'opera, infatti, Verdi si è attenuto così strettamente alla *pièce* di Dumas, citandone intere frasi): lo si coglie, ad esempio, nell'estensione inusuale della «scena», che abbraccia ben settantasei battute, fino alle parole di Germont «Pura siccome un angelo». Non si tratta di un semplice recitativo, ma di una vera e propria 'scena' drammatica, nella quale diversi spunti melodici in orchestra o nelle parti vocali segnalano il mutare dello stato emotivo e psicologico dei personaggi. Mentre infatti gli scambi di battute tra Violetta e i servitori sono in forma di recitativo, cioè sono espressivamente neutri, un insinuante motivo degli archi accompagna l'entrata di Germont.

ESEMPIO 9



Dopo un primo scambio formale, la temperatura emotiva inizia a riscaldarsi, non appena Violetta rivela a Germont di amare Alfredo («Più non esiste... or amo Alfredo, e Dio / lo cancellò col pentimento mio»), con una linea melodica che ascende fino al La, per poi ridiscendere al Fa. Ogni volta che parla d'amore, Violetta intona infatti ampie melodie discendenti, il cui mesto significato simbolico non sfugge all'ascoltatore.

GIUSEPPE

Giunse un signore...^{xxii}

VIOLETTA

(Ah! sarà lui che attendo...)
(*Accenna a Giuseppe d'introdurlo*)

GERMONT

Madamigella Valéry?...

VIOLETTA

Son io.

GERMONT

D'Alfredo il padre in me vedete!

VIOLETTA (*sorpresa gli accenna di sedere*)

Voi!

GERMONT (*sedendo*)Sì, dell'incauto che a rovina corre
ammaliato da voi.VIOLETTA (*risentita alzandosi*)Donna son io, signore, ed in mia casa,
ch'io vi lasci assentite
più per voi che per me.
(*Per uscire*)

GERMONT

(Quai modi!) Pure...

VIOLETTA (*torna a sedere*)

Tratto in error voi foste...

GERMONT

De' suoi beni

dono vuol farvi...

VIOLETTA

Non l'osò finora...

Rifiuterei.

GERMONT (*guardandosi intorno*)

Pur tanto lusso...

VIOLETTA

A tutti

è mistero quest'atto... A voi nol sia....

(*Gli dà le carte*)GERMONT (*dopo averle scorse coll'occhio*)D'ogni avere pensate dispogliarvi?...^{xxiii}

Ah il passato perché, perché v'accusa!...

VIOLETTA

Più non esiste... or amo Alfredo, e Dio
lo cancellò col pentimento mio.

GERMONT

Nobili sensi invero!...

VIOLETTA

Oh come dolce

mi suona il vostro accento!...

GERMONT (*alzandosi*)

Ed a tai sensi

un sacrificio chieggo...

VIOLETTA (*alzandosi*)

Ah no... tacete...

Terribil cosa chiedereste certo...

Il prevedi... v'attesi... era felice
troppo...

GERMONT

D'Alfredo il padre,

la sorte, l'avvenir domanda or qui
de' suoi due figli...

VIOLETTA

Di due figli!...

GERMONT

Sì.

Pura siccome un angelo¹²

Iddio mi diè una figlia;

¹² La prima sezione del duetto vero e proprio è l'*Allegro moderato* (4/4, La bemolle maggiore) di Germont, corrispondente al tempo d'attacco della forma tradizionale:

ESEMPIO 10

Allegro moderato cantabile dolcissimo

Germont

Allegro moderato

Pu - ra sic - co - me un an - ge - lo Iddio mi diè u - na fi - glia

[Archii]

p

se Alfredo nega riedere
in seno alla famiglia,
l'amato e amante giovane
cui sposa andar dovea
or si ricusa al vincolo
che lieti ne rendea...
Deh non mutate in triboli
le rose dell'amor...
A' prieghi miei resistere
non voglia il vostro cor.

VIOLETTA

Ah, comprendo...¹³ dovrò per alcun tempo
da Alfredo allontanarmi... doloroso
fora per me... pur...

GERMONT

Non è ciò che chiedo...

VIOLETTA

Cielo!... che più cercate?... offersi assai...

GERMONT

Pur non basta

VIOLETTA

Volete che per sempre
a lui rinunzi?...
GERMONT

È d'uopo!

VIOLETTA

No... giammai!^{xxiv}

Non sapete quale affetto¹⁴
vivo, immenso m'arda il petto?...
Che né amici né parenti
io non conto tra' viventi?...
E che Alfredo m'ha giurato
che in lui tutto io troverò?...^{xxv}
Non sapete che colpita
d'atro morbo è la mia vita?
Che già presso il fin ne vedo?...
Ch'io mi separi da Alfredo!...
Ah il supplizio è sì spietato,
che morir preferirò.

segue nota 12

Si tratta di un periodo regolare di ventiquattro battute, che coincide con la prima fase dell'aggressione psicologica di Germont ai danni di Violetta. Germont non dice subito che non desidera avere come nuora una ex-prostituta, bensì allude solo alla necessità del ritorno di Alfredo «in seno alla famiglia» affinché sua sorella si possa sposare. La sua melodia regolare e suadente, che nella versione del 1853 viene ripetuta due volte senza variazioni, si dimostra un efficace strumento dialettico per dosare l'attacco e per dipingere un idilliaco quadro domestico, in contrapposizione all'amore 'irregolare' di Violetta ed Alfredo – come vedremo, anche nel n. 6 Germont ricorrerà a immagini (e melodie) *Biedermeier* per riportare all'ordine, cioè alle convenzioni sociali, il figlio.

¹³ La replica di Violetta porta a una graduale accelerazione del tempo (*Animando a poco a poco*), che nella drammaturgia verdiana è sempre un sintomo di agitazione interiore. Violetta spera di poter intendere alla lettera la richiesta di Germont («Ah, comprendo...»), cioè che la separazione da Alfredo sarà temporanea, ma l'orchestra tradisce tutta la sua inquietudine eseguendo una linea melodica che, leggermente variata, riascolteremo di lì a poco:

ESEMPIO 11

A quel punto Germont fa il suo affondo decisivo (*Accelerando a poco a poco*), e porta Violetta a pronunciare lei stessa il verdetto: dovrà rinunciare per sempre ad Alfredo. Nella versione del 1853 la cadenza di questa sezione risulta leggermente differente rispetto a quella definitiva, con la voce di Violetta che discende ripetutamente al Sol, anziché innalzarsi al La_b, in una sorta di grido disperato.

¹⁴ L'inquietudine di Violetta diviene ansia palese nella sezione successiva (*Vivacissimo* – 6/8, Do minore), e il tema ascoltato precedentemente in orchestra dispiega ora nella linea vocale tutto il suo potenziale di agitazione (*agitato* è scritto infatti sulla parte di Violetta).

GERMONT

È grave il sacrificio,
ma pur tranquilla udite...^{xxvi}
Bella voi siete e giovane...
Col tempo...

GERMONT

Sia pure... ma volubile
sovente è l'uom...

VIOLETTA (*colpita*)

Gran Dio!

VIOLETTA

Ah più non dite
v'intendo... m'è impossibile...
Lui solo amar vogli'io...

GERMONT

Un dì, quando le veneri¹⁵
il tempo avrà fuggate,
fia presto il tedio a sorgere...

segue nota 14

ESEMPIO 12

Alla parola «supplizio» (prima allusione esplicita a ciò che comporterà per la protagonista la rinuncia all'amore) Violetta attacca sul La, una travolgente cadenza, modificata profondamente nel 1854, che attraverso un'inarristabile ascesa dal Sol, al Do, esprime in maniera quanto mai plastica il suo desiderio di morire piuttosto che perdere Alfredo. Sebbene assai articolata al suo interno, tutta questa prima parte del tempo d'attacco del duetto è dunque rinsaldata da una crescita dell'enfasi drammatica, conseguenza della progressiva inquietudine della protagonista, culminante nella virtuosistica cadenza finale di Violetta.

¹⁵ La replica di Germont riporta a una situazione di calma apparente (*Andantino piuttosto mosso* – 2/4, Fa minore; «Bella voi siete»), che in realtà serve solo a preparare l'attacco decisivo. Si tratta del colpo più basso sferrato ai danni di Violetta da questo signorotto di campagna, che, per quanto di anguste vedute, poteva finora suscitare una certa simpatia come difensore dei valori 'sacri' dell'onore e della famiglia. Ma far credere a una donna giovane, bella e innamorata, che quando sarà vecchia il suo uomo si stancherà di lei e la abbandonerà, e che non avrà modo di tenerlo stretto dato che «dal ciel non furono / tai nodi benedetti», è una vera villania, nonché uno stupro morale nei confronti di chi osi sfidare le costrizioni sociali. Se all'inizio del duetto Germont ci appariva un po' impettito, con le sue melodie così regolari e ordinate, qui sfiora addirittura la leziosaggine, con quella goffa ornamentazione sulla parola «veneri», che fa venire in mente la *pruderie* di chi ricorre agli eufemismi per coprire qualcosa di imbarazzante ed offensivo per l'interlocutore.

ESEMPIO 13

Per Verdi le ornamentazioni hanno sempre qualcosa di artificiale, e vent'anni dopo rivestirà di fronzoli e ghirigori la linea vocale di un altro personaggio ipocrita e autoritario, sempre pronto a ferire proprio nel momento in cui sembra più cordiale: Amneris. Di ben altro stampo è invece la risposta di Violetta («Così alla misera»): un'ampia melodia discendente (in Do diesis minore), che si muove per grado congiunto e che rivela abbastanza facilmente la sua affinità col tema sia di «Di quell'amor ch'è palpito», sia di «Amami, Alfredo». Nel 1854 la parte conclusiva di questa frase verrà ampliata, resa armonicamente e melodicamente più interessante, e arricchita dei commenti di Germont, che mancano nella versione originale.

Che sarà allor?... pensate...
Per voi non avran balsamo
i più soavi affetti;
poiché dal ciel non furono
tai nodi benedetti...

VIOLETTA

È vero!...

GERMONT

Ah, dunque sperdasi
tal sogno seduttore,
siate di mia famiglia
l'angiol consolatore...
Violetta, deh pensateci,
ne siete in tempo ancor!...
È Dio che ispira, o giovane,
tai detti a un genitor.

VIOLETTA^{xxvii}

(Così alla misera, — ch'è un dì caduta,
di più risorgere — speranza è muta!...
Se pur benefico — le indulga Iddio
l'uomo implacabile — per lei sarà...)

(A Gernont, piangendo)

Dite alla giovane — sì bella e pura¹⁶
ch'avvi una vittima — della sventura,
cui resta un unico — raggio di bene...
che a lei il sacrifica — e che morrà!

GERMONT

Sì piangi, o misera... — supremo, il veggio,
è il sacrificio — ch'or io ti chieggo...^{xxviii}
Sento nell'anima — già le tue pene...
Coraggio... e il nobile — cor vincerà.

(Silenzio)

VIOLETTA

Or imponete.

GERMONT

Non amarlo ditegli.

VIOLETTA

No! crederà.

GERMONT

Partite.

VIOLETTA

Seguirammi.

GERMONT

Allor...

¹⁶ È solo a questo punto, dopo che Violetta ha compreso che per un'ex-prostituta non c'è posto nella società borghese, che inizia il cantabile vero e proprio del duetto (*Andantino* – 6/8, Mi maggiore; nel 1854 questa sezione verrà spostata un semitono sotto, ma rimase in gran parte immutata nel profilo melodico):

ESEMPIO 14

(a Gernont piangendo)

Andantino
cantabile

Violetta

Di - te al - la gio - vi - ne sì bel - la e pu - ra

Andantino

(p) [Archi]

Piangendo la protagonista canta nel registro grave una mesta e regolare melodia, nella quale si coglie un'eco di «Pura siccome un angelo» (si noti l'affinità dell'intonazione delle parole «angelo» e «giovine» nelle due linee melodiche, in entrambi i casi un valore lungo seguito da una nota di volta); nel piegarsi alla volontà di Gernont, Violetta sembra dunque fargli eco ed imitare il suo linguaggio vocale. La replica del genitore, «Piangi, piangi, piangi, o misera», ha un carattere ambiguo: da un lato i semitoni ascendenti ricordano il *topos* musicale del dolore, e fanno supporre una sincera partecipazione al dramma di Violetta; dall'altro lato, tuttavia, il breve inciso melodico sulle parole «o misera» ricorda troppo da vicino l'intonazione della parola «veneri» del tempo d'attacco per non farci sorgere il dubbio che Gernont provi un sottile piacere nel vedere la donna in lacrime, e ciò spiega perché molti critici abbiano interpretato le sue parole più come un'ingiunzione – si tratta di un pianto liberatorio, diranno i più indulgenti – che come una constatazione.

VIOLETTA

Qual figlia m'abbracciate... forte
così sarò....

(S'abbracciano)

Tra breve ei vi fia reso,
ma afflitto oltre ogni dire... a suo conforto
di colà volerete.

(Indicandogli il giardino, va per iscrivere)

GERMONT

Or che pensate?

VIOLETTA

Sapendol, v'opporreste al pensier mio.

GERMONT

Generosa!... e per voi che far poss'io?...

VIOLETTA¹⁷ (tornando a lui)

Morrò!... La mia memoria
non fia ch'ei maledica,
se le mie pene orribili
vi sia chi almen gli dica.
Conosca il sacrificio
ch'io consumai d'amor...

Che sarà suo fin l'ultimo
sospiro del mio cor.

GERMONT

No, generosa, vivere
e lieta voi dovrete;
mercé di queste lacrime
dal cielo un giorno avrete;
premiato il sacrificio
sarà del vostro cor...^{xxxix}
D'un opra così nobile
andrete fiera allor.^{xxx}

VIOLETTA

Qui giunge alcun, partite!...

GERMONT

Ah grato v'è il cor mio!...

VIOLETTA

Non ci vedrem più forse...
(S'abbracciano)

A DUE

Felice siate... Addio!...^{xxxxi}
(Germont esce per la porta del giardino)

¹⁷ Un breve recitativo e un altrettanto breve tempo di mezzo (*Allegro* – 4/4, Mi minore), costruito come un 'parlante', separano il cantabile dalla stretta conclusiva (*Allegro moderato* – 4/4, Sol minore/Si bemolle maggiore; «Morrò!... La mia memoria»).

ESEMPIO 15

Come nella prima parte del duetto, anche nella conclusione Verdi ha previsto un effetto di *climax* dovuto all'accelerazione della pulsazione di base alle parole «Conosca il sacrificio» (*Animando*, b. 337) e alla loro ripetizione poche battute dopo (*Sempre più animando*, b. 349). A suggellare la struttura formale quanto mai originale di questo duetto, Verdi fa concludere la stretta non con un'esplosione sonora, bensì con un *Adagio*, che funziona da *anticlimax* e nel quale ritorna per l'ultima volta la melodia di «Conosca il sacrificio». Anche questa sezione subì nel 1854 solo dei piccoli ritocchi nella parte melodica, assai meno rilevanti rispetto a quelli che si incontrano nella prima parte del duetto; ciò non è un caso, visto che le ultime due sezioni del brano, corrispondenti al cantabile e alla stretta, hanno un impianto formale più tradizionale rispetto all'inizio del duetto. Evidentemente proprio laddove Verdi andava sperimentando soluzioni formali innovative, come nel tempo d'attacco di questo numero, il lavoro compositivo risultava più complesso, e la rilettura a distanza di un anno della partitura suggerì al musicista nuove soluzioni, in grado di rispondere meglio al suo ideale drammatico.

SCENA VI¹⁸

VIOLETTA, poi ANNINA, quindi ALFREDO

VIOLETTA

Dammi tu forza, o cielo!...
(Siede, scrive, poi suona il campanello)

ANNINA

Mi richiedeste?

VIOLETTA

Sì, reca tu stessa
 questo foglio...

ANNINA

(Ne guarda la direzione e se ne mostra sorpresa)

VIOLETTA

Silenzio... va' all'istante.
(Annina esce)
 Ed ora si scriva a lui...
 Che gli dirò?... chi men darà il coraggio?
(Scrive e poi suggella)

ALFREDO

Violetta che fai?...^{xxxii}VIOLETTA *(nascondendo la lettera)*

Nulla.

ALFREDO

Scrivevi?

VIOLETTA *(confusa)*

No... sì...

ALFREDO

Qual turbamento!... a chi scrivevi?...

VIOLETTA

A te...

ALFREDO

Dammi quel foglio.

VIOLETTA

No, per ora...

ALFREDO

Mi perdona... son io preoccupato.

VIOLETTA *(alzandosi)*

Che fu!!...

ALFREDO

Giunse mio padre...

VIOLETTA

Lo vedesti?

ALFREDO

No, no, un severo scritto mi lasciava...
 Ma verrà... t'amerà solo in vederti...^{xxxiii}

VIOLETTA *(molto agitata)*

Ch'ei qui non mi sorprenda...

Lascia che m'allontani... tu lo calma...

(Male frenando il pianto)

Ai piedi suoi mi getterò... divisi

ei più non ne vorrà... sarei felici...

Perché tu m'ami, Alfredo, non è vero?...

ALFREDO

Oh, quanto!... Perché piangi?...

VIOLETTA

Di lacrime avea d'uopo... or son tranquilla,
 lo vedi?... ti sorrido...

18 n. 6. Scena Violetta ed Aria Germont.

Rimasta sola, Violetta scrive rapidamente una lettera – con ogni probabilità a Douphol, anche se non viene specificato – che affida a Annina, mentre negli archi risuonano cupi accordi ribattuti in ritmo anapestico, che nel lessico drammatico-musicale verdiano rappresentano una tipica ‘figura di morte’. Quindi Violetta si mette a scrivere il suo addio ad Alfredo, e il clarinetto, voce dell’interiorità, intona un tema lamentoso intessuto di semitoni discendenti:

ESEMPIO 16

A tempo

Violetta

A tempo

(CL.)

pp

Che gli di-rò? chi men da-rà il co-rag-gio?

(Forzandosi)

Sarò là, tra quei fior, presso a te sempre...
Amami, Alfredo, quant'io t'amo... Addio.¹⁹
(Corre in giardino)

SCENA VII

ALFREDO, poi GIUSEPPE, indi un COMMISSIONARIO a tempo

ALFREDO

Ah, vive sol quel core all'amor mio!...
(Siede, prende a caso un libro, legge alquanto, quindi s'alza guarda l'ora sull'orologio sovrapposto al camino)

È tardi, ed oggi forse
più non verrà mio padre.

GIUSEPPE *(entrando frettoloso)*

La signora è partita...

L'attendeva un calesse, e sulla via
già corre di Parigi... Annina pure
prima di lei spariva.

ALFREDO

Il so, ti calma...

GIUSEPPE

(Che vuol dir ciò?)
(Esce)

ALFREDO

Va forse d'ogni avere
ad affrettar la perdita... ma Annina
la impedirà.
(Si vede il padre attraversare in lontano il giardino)
Qualcuno è nel giardino!...

Chi è là?...
(Per uscire)

COMMISSIONARIO *(sulla porta)*
Il signor Germont?

ALFREDO

Son io.

COMMISSIONARIO

Una dama
da un cocchio, per voi, di qua non lunge
mi diede questo scritto...
(Dà una lettera ad Alfredo, ne riceve qualche moneta, e parte)

SCENA VIII

ALFREDO, poi GERMONT *ch'entra dal giardino*

ALFREDO

Di Violetta!... Perché son io commosso?...
A raggiungerla forse ella m'invita...
Io tremo!... oh ciel!... coraggio!...

¹⁹ All'arrivo di Alfredo ha inizio uno dei momenti più intensamente drammatici dell'opera. Dal punto di vista musicale l'aspetto più sorprendente è che si tratta di una vera e propria «scena», costruita tuttavia in maniera tale da creare un aumento ininterrotto della tensione, dovuto in parte all'accelerazione del tempo dall'*Adagio* iniziale all'*Allegro* (b. 23, all'arrivo di Alfredo) fino all'*Allegro assai mosso* (b. 38, «Ch'ei qui non mi sorprenda»), in parte dall'effetto di *crescendo* prodotto dall'armonia. A partire infatti dall'*Allegro assai mosso* Verdi scrive quaranta battute molto instabili dal punto di vista tonale, nelle quali evita qualsiasi cadenza perfetta per protrarre al massimo la tensione e fa ampio uso di pedali. Il percorso tonale inizia col pedale di dominante di La minore («Ai piedi tuoi», b. 41 segg.), segue la settima di sensibile di Re minore («Perché piangi»), quindi una cadenza d'inganno a Si bemolle maggiore («di lagrime avea d'uopo»), infine giunge un pedale sulla settima di sensibile di Fa minore, che evolve nella dominante di Fa maggiore («Sarò là, tra quei fior»). Dopo aver lasciato così a lungo sulle spine gli spettatori, quando finalmente l'armonia si blocca su un Fa maggiore in *fortissimo*, l'effetto liberatorio e lacrimogeno è a dir poco dirompente, come di una pulsione a lungo repressa che trova il suo sfogo naturale:

ESEMPIO 17

con passione e forza

Violetta

A - - - - ma - mi, Al - fre - do, a - ma - mi quan - to io t'a - - - mo

(*Aprè e legge*)

Alfredo, al giungervi di questo foglio...

(*Come fulminato grida*)

Ah!...

(*volgendosi si trova a fronte del padre, nelle cui braccia si abbandona esclamando*)

Padre mio!

GERMONT

Mio figlio!...

Oh, quanto soffri!... tergi, ah tergi il pianto,^{xxxiv}
ritorna di tuo padre orgoglio e vanto.

ALFREDO (*disperato siede presso il tavolino col volto tra le mani*)

GERMONT²⁰

Di Provenza il mare, il suol – chi dal cor ti cancellò?

Al natio fulgente sol – qual destino ti furò?...

Oh rammenta pur nel duol – ch'ivi gioia a te brillò,
e che pace colà sol – su te splendere ancor può.

Dio mi guidò!

Ah il tuo vecchio genitor – tu non sai quanto soffri!...

Te lontano, di squallor – il suo tetto si coprì...

Ma se alfin ti trovo ancor, – se in me speme non falli,
se la voce dell'onor – in te appien non ammutì...

Dio m'esaudì!

(*Abbracciandolo*)

Né rispondi d'un padre all'affetto?

ALFREDO

Mille furie divoranmi il petto...^{xxxv}

(*Respingendolo*)

Mi lasciate!...

GERMONT

Lasciarti!...

ALFREDO (*risoluto*)

(Oh vendetta!)

GERMONT

Non più indugi; partiamo... t'affretta...

ALFREDO

(Ah fu Douphol!)

GERMONT

M'ascolti tu?

ALFREDO

No.

GERMONT

Dunque invano trovato t'avrò?

No, non udrai rimproveri;²¹

copriam d'oblio il passato;

l'amor che m'ha guidato

sa tutto perdonar.

Vieni, i tuoi cari in giubilo

con me rivedi ancora;

a chi penò finora

²⁰ Il seguito del n. 6 procede su binari assai più convenzionali, secondo lo schema tradizionale dell'aria bipartita. Verdi aveva infatti la necessità di scrivere una grande aria per Germont, interpretato dal baritono Felice Varesi, e questo era il punto più opportuno in cui inserirla. Dopo un breve recitativo di Alfredo, che si trasforma in arioso all'arrivo del padre, attacca subito il cantabile dell'aria (*Andante piuttosto mosso* – 4/4, Re bemolle maggiore).

ESEMPIO 18

Germont qui attua una strategia di persuasione del tutto analoga a quella appena impiegata nei confronti di Violetta, avvalendosi di mezzi musicali assai simili, cioè di una melodia suadente e regolare, accompagnata da un movimento cullante degli archi. Il tempo di mezzo dell'aria (*Allegro* – 3/4; «Né rispondi d'un padre all'affetto?») si risolve in un breve giro di modulazioni che preparano l'avvio della cabaletta.

²¹ Pochi brani della *Traviata* hanno subito sin dall'inizio critiche così severe come questa cabaletta di Germont (*Assai moderato* – 4/4, Si bemolle maggiore), che fino a poco tempo fa veniva regolarmente tagliata. Verdi vi fe-

tal gioia non niegar.
Un padre ed una suora
t'affretta a consolar.

ALFREDO (*scuotendosi, getta a caso gli occhi sulla tavola, vede la lettera di Flora, la scorre ed esclama*)

Ah!... ell'è alla festa!... volisi

l'offesa a vendicar.^{XXXVI}

(*Fugge precipitoso seguito dal padre*)

SCENA IX²²

Galleria nel palazzo di Flora, riccamente addobbata ed illuminata. Una porta nel fondo e due laterali. A destra più avanti un tavoliere, con quanto occorre pel giuoco; a sinistra, ricco tavolino con fiori e rinfreschi, varie sedie e un divano.

FLORA, il MARCHESE, il DOTTORE, ed altri invitati entrano dalla sinistra discorrendo fra loro

FLORA

Avrem lieta di maschere la notte;^{XXXVII}
n'è duce il viscontino...

Violetta ed Alfredo anco invitai...

MARCHESE

La novità ignorate?...

Violetta e Germont sono disgiunti.

DOTTORE e FLORA

Fia vero?...

MARCHESE

Ella verrà qui col barone.

DOTTORE

Gli vidi ieri ancor!... parean felici.^{XXXVIII}

(*S'ode romore a destra*)

FLORA

Silenzio... Udite?...

TUTTI (*vanno verso la destra*)

Giungono gli amici.

segue nota 21

ce alcuni ritocchi nel 1854, abbassando in più punti la tessitura (concepita in origine per mettere in evidenza le doti vocali di Varesi) e rendendo più stringata la cadenza; ciononostante non riuscì a cancellare del tutto l'impressione un po' stucchevole di questa pagina, il cui limite principale consiste forse nel fatto che il baritono continua a servirsi dello stesso vocabolario musicale che ha già impiegato in precedenza, come ad esempio la quartina di sedicesimi sulla parola «[rim]-proveri», o nell'eccessiva regolarità e simmetria delle frasi. Il breve pertichino di Alfredo prima della ripresa della cabaletta non migliora certo l'impressione generale di fiacchezza: l'immagine ipocrita e pedante di Germont ne esce ulteriormente rafforzata, e del resto l'anziano padre ha qui ben poco di nuovo da dire al figlio – e al pubblico – che non abbia già detto nel suo duetto con Violetta. Tuttavia dal punto di vista drammatico quest'aria ha senz'altro il merito di distendere la tensione drammatica dopo il travolgente «Amami, Alfredo», preparando così il terreno al nuovo crescendo emotivo della seconda parte dell'atto.

²² n. 7. Finale Secondo.

Se il primo quadro dell'atto secondo svolgeva la funzione della peripezia, il secondo quadro, occupato interamente dal Finale, fa le veci della catastrofe – di conseguenza il terzo atto sarà l'epilogo. In tal modo la struttura dell'opera risulta articolata in due blocchi speculari, ciascuno dei quali mostra Violetta prima in una situazione 'esteriore' e festiva (rispettivamente nell'Introduzione e nel Finale secondo), poi in un contesto intimo e privato (rispettivamente atto secondo, quadro primo e atto terzo), nel quale si consumano le conseguenze di quanto è avvenuto nella parte 'pubblica'. Il Finale secondo si apre su una vivace musica di festa (*Allegro brillante* – 4/4, Do maggiore), sulla quale si innesta il 'parlante' di Flora e dei suoi invitati.

ESEMPIO 19

Allegro brillante
(SCENA IX: Flora, il Marchese, il Dottore, ed altri invitati entrano dalla sinistra discorrendo fra loro)

SCENA X²³

Detti, e molte signore mascherate da ZINGARE, che entrano dalla destra

ZINGARE

Noi siamo zingarelle
venute di lontano;^{xxxix}
d'ognuno sulla mano
leggiamo l'avvenir.
Se consultiam le stelle
null'avvi a noi d'oscuro,
e i casi del futuro
possiamo altrui predir.

I.

Vediamo?... Voi signora
(Prendono la mano a Flora e la osservano)
rivali alquante avete...
(Fanno lo stesso al marchese)

II.

Marchese, voi non siete
model di fedeltà.

FLORA *(al marchese)*

Fate il galante ancora?
Ben... vo' me la paghiate...

MARCHESE *(a Flora)*

Che diacin vi pensate?...^{xl}
L'accusa è falsità.

FLORA

La volpe lascia il pelo,
non abbandona il vizio...
Marchese mio, giudizio
o vi farò pentir.

TUTTI

Su via si stenda un velo
sui fatti del passato;
già quel ch'è stato è stato,
badate/badiamo all'avvenir.

(Flora ed il marchese si stringono la mano)

SCENA XI²⁴

Detti, GASTONE ed altri mascherati da MATTADORI e PICCADORI spagnuoli, ch'entrano vivacemente dalla destra

GASTONE e MATTADORI

Di Madride noi siam mattadori,
siamo i prodi del circo de' tori;
testé giunti a godere del chiasso
che a Parigi si fa pel Bue grasso;
e una storia se udire vorrete,
quali amanti noi siamo, saprete.

GLI ALTRI

Si, sì, bravi, narrate, narrate
con piacere l'udremo...

GASTONE e MATTADORI

Ascoltate.

È Piquillo un bel gagliardo²⁵
biscaglino mattador,
forte il braccio, fiero il guardo
delle giostre egli è signor.
D'andalusa giovinetta
follemente innamorò;
ma la bella ritrosetta
così al giovane parlò:

²³ La festa viene interrotta dall'arrivo improvviso di un gruppo di uomini e donne mascherati, «gli amici», che iniziano a ballare e danzare. È questo il punto forse più 'parigino' dell'opera, sia perché mette in scena una festa in maschera in una casa borghese, come avveniva a quel tempo – la scena, del resto, è derivata dal dramma di Dumas –, sia perché la presenza dei due balletti di zingarelle e mattadori ricorda l'usanza di inserire un *divertissement* coreutico nelle opere rappresentate a Parigi, una consuetudine rispecchiata anche dai lavori di Verdi scritti o adattati per la capitale francese. Il primo episodio di danza è quello delle donne travestite da zingarelle (*Allegro moderato* – 4/4, Mi minore/Mi maggiore). Fingendo di leggere la mano al marchese, le false zingarelle avvisano Flora, a cui egli è legato, della sua infedeltà, introducendo così un tema, quello del tradimento, che all'arrivo di Alfredo diverrà cruciale.

²⁴ La mascherata procede con l'esibizione di Gastone ed altri amici travestiti da mattadori spagnoli (*Allegro assai mosso* – 4/4, Do maggiore/Sol minore), che entrano in scena preceduti da un indiolato unisono orchestrale dal carattere di tarantella.

²⁵ Nei loro *couplets* i finti mattadori introducono altri due motivi drammatici che, dietro l'aura festiva e di mascherata, alludono indirettamente alla situazione di Violetta ed Alfredo: il sacrificio come atto d'amore, e la fede

cinque tori in un sol giorno
 vo' vederti ad atterrar;
 e se vinci, al tuo ritorno
 mano e cor ti vo' donar.
 Sì gli disse, e il mattadore
 alle giostre mosse il piè;
 cinque tori vincitore
 sull'arena egli stendé.

GLI ALTRI

Bravo invero il mattadore,^{XLI}
 ben gagliardo si mostrò!
 Se alla giovane l'amore
 in tal guisa egli provò!

GASTONE e MATTADORI

Poi, tra plausi, ritornato
 alla bella del suo cor,
 colse il premio disiato
 tra le braccia dell'amor.

GLI ALTRI

Con tai prove i mattadori
 san le amanti conquistar!!^{XLII}

GASTONE e MATTADORI

Ma qui son più miti i cori
 a noi basta folleggiar...

TUTTI

Sì, sì, allegri... or pria tentiamo
 della sorte il vario umor;
 la palestra dischiudiamo
 agli audaci giuocator.

*(Gli uomini si tolgono la maschera, e chi passeggia,
 chi si accinge a giocare)*

SCENA XII

*Detti ed ALFREDO, quindi VIOLETTA col BARONE. Un
 servo a tempo*

TUTTI

Alfredo!... Voi!..

ALFREDO

Sì, amici...

FLORA

Violetta?

ALFREDO

Non ne so.

TUTTI

Ben disinvolto!... Bravo!... Or via, giocar si può.

*Gastone si pone a tagliare, Alfredo ed altri punta-
 no*²⁶

segue nota 25

nella parola data (*Allegro assai vivo* – 3/8, Sol minore). Al termine del coro di mattadori entra Alfredo, tra lo stupore degli astanti che attendevano invece Violetta (*Allegro* – 4/4, Do maggiore; «Alfredo! Voi!»). In appena venti battute i convitati, preso atto dell'apparente disinvoltura di Alfredo, superano il loro stupore e si mettono a giocare a carte.

²⁶ La scena del gioco (*Allegro agitato* – 6/8, Fa minore), che costituisce il momento centrale di questo Finale e, insieme al duetto Violetta/Germont, il culmine drammatico dell'intera opera, è strettamente collegata al valzer dell'Introduzione. Non solo infatti il dialogo dei personaggi si innesta anche qui su un tessuto orchestrale autonomo, una sorta di valzer 'agitato', ma le prime note del tema echeggiano anche il valzer del primo atto (cfr. es. 4):

ESEMPIO 20

Allegro agitato

Gastone si pone a tagliare. Alfredo ed altri puntano

348
 [Cl., Archi]
 estremamente *pp*

353
 Entra Violetta a braccio del Barone. Flora va loro incontro

VIOLETTA (*entra al braccio del barone*)FLORA (*andandole incontro*)

Qui desiata giungi...

VIOLETTA

Cessi al cortese invito.

FLORA

Grata vi son, barone, d'averlo pur gradito.

BARONE (*piano a Violetta*)

Germont è qui!... il vedete?...

VIOLETTA (*piano*)

(Cielo! egli è vero!) Il

[vedo.

BARONE (*piano*)

Da voi non un sol detto si volga a questo Alfredo.

VIOLETTA (*da sé*)

(Ah, perché venni! incauta!... pietà di me, gran Dio!)

FLORA

Meco t'assidi, narrami, quai novità vegg'io?...

(Fa sedere Violetta presso di sé sul divano; il dottore si avvicina ad esse che sommessamente conversano; il marchese si trattiene a parte col barone, Gastone taglia, Alfredo ed altri puntano, altri passeggiano)

ALFREDO

Un quattro!

GASTONE

Ancora hai vinto.

ALFREDO (*punta e vince*)vale fortuna al gioco...^{xLIII}

TUTTI

È sempre vincitore!...

ALFREDO

Oh vincerò stassera; e l'oro guadagnato
poscia a goder fra' campi ritornerò beato.

FLORA

Solo?

ALFREDO

No, no, con tale, che vi fu meco ancor;
poi mi sfuggia...

VIOLETTA

(Mio Dio!)

GASTONE (*ad Alfredo, indicando Violetta*)

(Pietà di lei!)

BARONE (*ad Alfredo con mal frenata ira*)

Signor!...

VIOLETTA (*piano al barone*)

Frenatevi, o vi lascio.

ALFREDO (*disinvolto*)

Barone, m'appellaste?

BARONE (*ironico*)

Siete in sì gran fortuna, che al giuoco mi tentaste...

segue nota 26

Questo tema agitato, con le sue nevrotiche sestine e quartine di sedicesimi, viene ripetuto in diverse tonalità e pervade come un'ossessione le oltre centocinquanta battute della scena; ad esso si contrappone il tema di Violetta, l'unico in cui le sestine tacciono e in cui la parte vocale presenta uno slancio melodico. L'ampia arcata di otto battute è come un primo piano sulla protagonista (è infatti pronunciato «a parte» da Violetta), e ne riprende l'impiego caratteristico di melodie diatonicamente discendenti:

ESEMPIO 21

con passione

379

Violetta

(Ah, per - ché - ven - nit in - cau - ta! - pie - tà, gran Dio, pie - tà, gran Dio, di me!)

[Ob., Fig.]

dim. *pp* morendo

dim. *pp*

Se nel primo atto la cena veniva interrotta dalle danze, nel secondo, simmetricamente, le danze e il gioco vengono interrotte dalla cena, che obbliga i invitati a passare nella sala adiacente.

ALFREDO		ALFREDO	
Si?... la disfida accetto...		Se continuar v'aggrada...	
VIOLETTA		(Tra loro a parte)	
	(Che fia?... morir mi sento!)	BARONE	Per ora nol possiamo.
BARONE (<i>punta</i>)			
Cento luigi a destra....		Più tardi la rivincita.	
ALFREDO (<i>punta</i>)		ALFREDO	Al gioco che vorrete.
	Ed alla manca cento....		
GASTONE (<i>ad Alfredo</i>)		BARONE	
Un asso...un fante...hai vinto!...		Seguiam gli amici; poscia...	
BARONE		ALFREDO	Sarò qual mi vorrete. ^{xliv}
	Il doppio?...		
ALFREDO		TUTTI (<i>entrano nella porta di mezzo; la scena rimane un istante vuota</i>)	
	Il doppio sia.		
GASTONE (<i>tagliando</i>)		SCENA XIII ²⁷	
Un quattro...un sette...		VIOLETTA <i>che ritorna affannata, indi</i> ALFREDO	
TUTTI			
	Ancora!...	VIOLETTA	
ALFREDO		Invitato a qui seguirmi	
	Pur la vittoria è mia!	verrà desso?... vorrà udirmi?...	
CORO		Ei verrà... ché l'odio atroce	
Bravo davvero!... la sorte è tutta per Alfredo!...		puote in lui più di mia voce...	
FLORA		ALFREDO	
Del villeggiar la spesa farà il baron, già il vedo.		Mi chiamaste?... che bramate?...	
ALFREDO (<i>al barone</i>)		VIOLETTA	
Seguite pur....		Questi luoghi abbandonate,	
SERVO		un periglio vi sovrasta...	
	La cena è pronta.	ALFREDO	
FLORA		Ah comprendo!... Basta... basta...	
	Andiamo.	E sì vile mi credete?..	
CORO		VIOLETTA	
	Andiamo.	Ah, no, mai...	
(<i>S'avviano</i>)			

²⁷ La scena resta vuota un istante, ma viene immediatamente riempita da Violetta, che «ritorna affannata» (*Allegro agitato assai vivo* – 2/2, Re bemolle maggiore), seguita a breve distanza da Alfredo. Le versioni del 1853 e del 1854 di questa sezione del Finale divergono leggermente; nella revisione Verdi aggiunse un nervoso motivo d'accompagnamento degli archi, nel quale spicca a mo' di ostinato ritmico una quartina di sedicesimi chiaramente derivata dalla sestina di semicrome dalla scena precedente:

ESEMPIO 22



ALFREDO
Ma che temete?

VIOLETTA
Tremo sempre del barone...

ALFREDO
È tra noi mortal quistione...
S'ei cadrà per mano mia
un sol colpo vi torria
coll'amante il protettore...
V'atterrisce tal sciagura?

VIOLETTA
Ma s'ei fosse l'uccisore!...
Ecco l'unica sventura
ch'io pavento a me fatale.

ALFREDO
La mia morte!... che ven cale?

VIOLETTA
Deh partite, e sull'istante.

ALFREDO
Partirò, ma giura innante
che dovunque seguirai
I miei passi...

VIOLETTA
Ah no, giammai.

ALFREDO
No!... giammai!...

VIOLETTA
Va', sciagurato,
scorda un nome ch'è infamato...
Va'... mi lascia sul momento...

Di fuggirti un giuramento^{xlv}
sacro io feci...

ALFREDO
E chi potea?...

VIOLETTA
Chi diritto pien ne avea.

ALFREDO
Fu Douphol?...

VIOLETTA (*con supremo sforzo*)
Sì.

ALFREDO
Dunque l'ami?

VIOLETTA
Ebben... l'amo...

ALFREDO (*corre furente a spalancare la porta, e grida*)
Or tutti a me.

SCENA XIV²⁸
Detti, e TUTTI i precedenti, che confusamente ritornano

TUTTI
Ne appellaste?... che volete?...

ALFREDO (*additando Violetta che abbattuta si appoggia al tavolino*)
Questa donna conoscete?

TUTTI
Chi?... Violetta?

ALFREDO
Che facesse
non sapete?

segue nota 27

Si tratta di un dettaglio apparentemente poco significativo, la cui assenza tuttavia mette nettamente in luce per contrasto l'abilità di Verdi nell'ottenere il massimo dell'effetto drammatico col minimo dei mezzi musicali impiegati: da un lato, infatti, la figura d'accompagnamento dell'es. 22 aggiunta nel 1854 mantiene viva l'atmosfera concitata della scena precedente, dall'altro essa ci ricorda che a far da sfondo al dialogo tra Violetta e Alfredo – in maniera del tutto analoga a quanto era avvenuto nel loro primo incontro, all'inizio del primo atto – c'è un contesto sociale e festoso. In altri termini, sebbene momentaneamente dietro le quinte, l'allegria brigata di invitati di Flora è idealmente ancora presente in scena; il conflitto 'privato' di Violetta e Alfredo mantiene dunque uno stretto legame col suo risvolto 'sociale', col fatto cioè che entrambi si trovano a una festa di amici e che fra loro vi è l'attuale amante e protettore di Violetta. Il fatto che questa sezione del Finale sia musicalmente collegata a quella precedente rende inoltre meno improvviso il ritorno in scena dei invitati, richiamati a gran voce da Alfredo. Il brano è costruito come un 'parlante', che viene interrotto solo due volte da Alfredo, la prima per commentare sarcasticamente i timori di Violetta ch'egli sfidi a duello il barone («S'ei cadrà per mano mia»), la seconda per ingiungerle di seguirlo («Partirò, ma giura innante»).

²⁸ Su un enfatico pedale di dominante di La minore, Alfredo richiama dalla sala adiacente tutti gli invitati. Ferito nell'orgoglio e tradito nell'amore, Alfredo reagisce accusando pubblicamente Violetta di essere una mantenuta (*Al-*

VIOLETTA

Ah taci.

TUTTI

No.

ALFREDO

Ogni suo aver tal femmina
per amor mio sperdea...
Io cieco, vile, misero,
tutto accettar potea.
Ma è tempo ancora, tergermi
da tanta macchia bramo...
Qui testimon vi chiamo
ch'ora pagata io l'ho.^{XLVI}

(Getta con furente sprezzo una borsa ai piè di Violetta che sviene tra le braccia di Flora e del dottore. In tale momento entra il padre)

SCENA XV

Detti, ed il signor GERMONT ch'entra alle ultime parole

TUTTI²⁹

Oh, infamia orribile
tu commettesti!...
Un cor sensibile
così uccidesti!...
Di donne ignobile
insultator,
di qui allontanati
ne desti orror.

GERMONT (*con dignitoso fuoco*)³⁰

Di sprezzo degno se stesso rende
chi pur nell'ira la donna offende...
Dov'è mio figlio?... più non lo vedo;
in te più Alfredo — trovar non so.
(Io sol fra tutti so qual virtude^{XLVII})

segue nota 28

legro sostenuto – 4/4, do maggiore). Da buon figlio di Germont, nell'appellarsi alla morale borghese per insultare la donna amata Alfredo ricorre a un linguaggio melodico quanto mai convenzionale, che ne smaschera la vera natura di *parvenu*. La raffinatezza di alcune inflessioni armoniche rivela tuttavia la mano sicura di Verdi, che sa appropriarsi a fini drammatici anche di formule d'accompagnamento stereotipate, senza mai scendere nella banalità.

²⁹ Lo sdegno dei convitati si esprime in un coro, il cui attacco all'unisono ha tutta la valenza di un ostracismo (*Velocissimo* – 2/4, Do minore; «Oh infamia orribile»). Volendo tuttavia considerare la scena in una prospettiva più ampia, non si può fare a meno di notare che quegli stessi amici, che in questo frangente si schierano unanimi dalla parte di Violetta, sono anche gli stessi che l'abbandoneranno all'inizio dell'atto successivo quando la malattia avrà preso il sopravvento. C'è da chiedersi allora quanto lo sdegno degli amici di Violetta sia causato dalla mancanza di *politesse* di Alfredo, che non ha imparato ancora le buone maniere borghesi, e quanto invece da sincera partecipazione al dramma della protagonista. La musica non ci dice nulla al riguardo, ma il fatto che Verdi e Piae abbiano deciso di affidare proprio a Germont il compito di tirare le orecchie ad Alfredo – nel dramma di Dumas la tela cala precipitosamente mentre il conte di Varville lo sfida a duello – la dice lunga sulla falsità della riprovazione morale espressa dal coro. Inoltre l'arrivo improvviso di Germont svolge una funzione anche eminentemente musicale, fornendo quello stacco drammatico che permette l'inserimento del pezzo concertato, immancabile in un finale di ampie proporzioni come questo. Anche in questo caso nella versione originale la parte di Germont si spinge più in alto rispetto alla versione definitiva, per motivi che ancora una volta sono da ricondurre alle caratteristiche dell'interprete del 1853.

³⁰ È dunque lo stesso Germont, che col suo arrivo ha aggiunto stupore allo stupore, a dare l'avvio al concertato (*Largo* – 4/4, Mi bemolle maggiore; «Di sprezzo degno»), un brano forse convenzionale dal punto di vista musicale, con le sue cullanti terzine di accompagnamento, ma che dimostra l'abilità di Verdi nel sovrapporre linee musicali assai differenti nel carattere, affidandole ai vari personaggi. Fra queste emerge con particolare intensità emotiva quella di Violetta («Alfredo, Alfredo, di questo core»), che nella versione del 1853 intona una melodia dal profilo leggermente differente nelle battute finali, con un lungo *Sib*, tenuto e una tessitura alta che giunge fino al *Do*. In tale maniera la protagonista spicca tra gli astanti, ed emerge solitaria dal gruppo di voci in tutta la sua tragica e dolorosa grandezza. Il concertato, inoltre, svolge egregiamente la funzione drammatico-musicale di far calare la temperatura emotiva, e fornire allo stesso tempo un adeguato contrasto al carattere intimistico e 'privato' dell'atto seguente.

di quella misera il sen racchiude...
Io so ch'ell'ama, che gli è fedele;
eppur crudele tacer dovrò!

ALFREDO (*da sé*)

(Ah sì!... che feci!... ne sento orrore!...
Gelosa smania, deluso amore
mi strazian l'alma... più non ragiono...
Da lei perdono — più non avrò.
Volea fuggirla... non ho potuto...
Dall'ira spinto son qui venuto!
Or che lo sdegno ho disfogato,
me sciagurato!... rimorso io n'ho!)

VIOLETTA (*riavendosi*)

Alfredo, Alfredo, di questo core
non puoi comprendere tutto l'amore...
Tu non conosci che fino a prezzo
del tuo disprezzo — provato io l'ho.
Ma verrà giorno, in che il saprai...
com'io t'amassi confesserai...^{XLVIII}
Dio dai rimorsi ti salvi allora...
io spenta ancora — pur t'amerò.

BARONE (*piano ad Alfredo*)

A questa donna l'atroce insulto
qui tutti offese, ma non inulto
fia tanto oltraggio... provar vi voglio
che tanto orgoglio^{XLIX} — fiaccar saprò.

TUTTI (*a Violetta*)

Ah, quanto peni... ma pur fa core...
qui soffre ognuno del tuo dolore;
fra cari amici qui sei soltanto
rasciuga il pianto che t'inondò.

(*Il signor Germont trae seco il figlio, il barone li segue. Violetta è condotta in altra stanza dal dottore e da Flora; gli altri si disperdono*)

ATTO TERZO³¹

Camera da letto di Violetta. Nel fondo è un letto con cortine mezze tirate; una finestra chiusa da imposte interne; presso il letto uno sgabello su cui una bottiglia d'acqua, una tazza di cristallo, diverse medicine. A metà della scena una toilette, vicino un canapè; più distante un altro mobile sui cui arde un lume da notte, varie sedie ed altri mobili. La porta è a sinistra; di fronte v'è un caminetto con fuoco acceso.

SCENA PRIMA

VIOLETTA *dorme sul letto.* ANNINA, *seduta presso il caminetto, è pure addormita*

VIOLETTA (*destandosi*)

Annina?...

ANNINA (*svegliandosi confusa*)

Comandate?...

VIOLETTA

Dormivi, poveretta?

ANNINA

Sì, perdonate...

VIOLETTA

Dammi d'acqua un sorso.

ANNINA (*eseguisce*)

VIOLETTA

Osserva, è pieno il giorno?

ANNINA

Son sett'ore.

VIOLETTA

Da' accesso a un po' di luce...

ANNINA (*apre le imposte, e guarda nella via*)

Il signore Grenvil!...¹

³¹ n. 8. Scena Violetta.

Il terzo atto della *Traviata* inizia con una breve introduzione strumentale dei violini (*Andante* – 4/4, Do minore), che riprende il tema iniziale del Preludio trasportato mezzo tono sopra:

ESEMPIO 23

Andante

estremamente piano

[B VI]

VIOLETTA

Oh il vero amico!...

Alzar mi vo'... m'aita....

(Si alza e ricade; poi sostenuta da Annina va lentamente verso il canapè, ed il dottore entra in tempo per assisterla ad adagiarsi. Annina vi aggiunge dei cuscini)

SCENA II

Dette e il DOTTORE

VIOLETTA

Quanta bontà!... pensaste a me per tempo!...

DOTTORE *(le tocca il polso)*

Or, come vi sentite?

VIOLETTA

Soffre il mio corpo, ma tranquilla ho l'anima.

Mi confortò ieri sera un pio ministro.¹¹

Religione è sollievo a' sofferenti.

DOTTORE

E questa notte?

VIOLETTA

Ebbi tranquillo il sonno.

DOTTORE

Coraggio adunque... la convalescenza non è lontana...

VIOLETTA

Oh la bugia pietosa

a' medici è concessa...

DOTTORE *(le stringe la mano)*

Addio... a più tardi.

VIOLETTA

Non mi scordate.¹¹¹ANNINA *(piano al dottore accompagnandolo)*

Come va, signore?

DOTTORE *(piano a parte)*

La tisi non le accorda che poch'ore.

SCENA III

VIOLETTA e ANNINA

ANNINA

Or fate cor...

VIOLETTA

Giorno di festa è questo?...

segue nota 31

Non si tratta tuttavia di una ripresa letterale, poiché dalla b. 10 le due linee melodiche si separano, e al posto del motivo di «Amami, Alfredo»¹ viene intonato un nuovo tema in Re bemolle (b. 19), nella tonalità in cui si concluderà l'opera; in dieci battute questo tema ascende lentamente fino al La^b, (batt. 29), per poi ridiscendere *morendo* e *allargando* al Do. Il legame con la situazione di Violetta è inequivocabile: se infatti i lamentosi semitoni discendenti che costellano il motivo alludono alla sua malattia, i trilli (bb. 25-27), come abbiamo già visto, caratterizzano la gioia febbrile della protagonista e sono il simbolo di quella speranza di miglioramento che, secondo la medicina ottocentesca, colpiva i malati di tisi in fin di vita. Lo stesso lungo arco ascendente della melodia è direttamente collegabile alla morte di Violetta, che infatti esala l'ultimo respiro intonando una melodia che ascende lentamente al Sib. Infine il lungo trillo dei violini (prima quattro violini, poi due) che, affievolendosi (*diminuendo* e *morendo*) conclude il brano, è un'immagine sonora dello spegnersi della vita della protagonista. Se dunque il n. 1 può essere interpretato come un racconto a posteriori della vita di Violetta, il breve preludio orchestrale del terzo atto ci descrive il suo tragico epilogo.

Lo stretto legame tra i motivi strumentali qui descritti, da un lato, e lo stato di salute e psicologico di Violetta, dall'altro, è rinsaldato nel recitativo accompagnato che segue. Il primo motivo di otto battute del preludio ritorna infatti, suddiviso in due frammenti di quattro battute, quando Violetta chiede da bere ad Annina; il motivo 'lamentoso' dei semitoni discendenti accompagna il suo vano sforzo di alzarsi dal letto; il lungo trillo in *pianissimo*, simbolo dell'estinguersi dell'energia vitale, ritorna quando Violetta dice al dottore di aver ricevuto l'estrema unzione la sera prima («Mi consolò ieri sera un pio ministro»); infine, le bb. 1-4 dell'introduzione orchestrale si ascoltano per l'ultima volta, a mo' di conclusione, dopo che il dottore ha rivelato ad Annina che «la tisi non le accorda che poche ore». Grazie all'impiego di materiale motivico derivato dal preludio dell'opera e dall'introduzione strumentale dell'atto terzo, Verdi si spinge dunque al di là della prassi tradizionale del recitativo accompagnato; gli incisi strumentali che costellano le parole di Violetta assumono infatti una funzione di vero e proprio commento puntuale di quanto accade, nel quale la 'voce' del compositore si sovrappone a quella dei personaggi rivolgendosi direttamente al pubblico.

ANNINA

Tutta Parigi impazza... è carnevale...

VIOLETTA

Oh nel comun tripudio, sallo Iddio
 quanti infelici gemon!...^{LIII} Quale somma
 v'ha in quello stipo?

ANNINA (*apre e conta*)

Venti luigi.

VIOLETTA

Dieci ne reca ai poveri tu stessa.

ANNINA

Poco rimanvi allora...

VIOLETTA

Oh mi sarà bastante!...

(*Sospirando*)

Cerca poscia mie lettere.

ANNINA

Ma voi?...

VIOLETTA

Nulla occorrà... sollecita, se puoi.

(*Annina esce*)SCENA IV³²VIOLETTA (*che trae dal seno una lettera e legge*)

Teneste la promessa... La disfida
 ebbe luogo; il barone fu ferito,
 però migliora... Alfredo
 è in stranio suolo; il vostro sacrificio
 io stesso gli ho svelato.

Egli a voi tornerà pel suo perdono;
 io pur verrò.... Curatevi... mertate
 un avvenir migliore.

Giorgio Germont. È tardi!...

(*Desolata*)

Attendo, attendo... né a me giungon mai!...

(*Si guarda nello specchio*)

Oh come son mutata!...

Ma il dottore a sperar pure m'esorta!...

Ah con tal morbo ogni speranza è morta!...

Addio del passato bei sogni ridenti,³³

le rose del volto sono già pallenti;

l'amore d'Alfredo pur esso mi manca^{LIV}

conforto, sostegno dell'anima stanca...

³² Restata sola, Violetta «trae dal seno una lettera» di Germont, che legge a voce alta. La convenzione operistica vuole che le lettere vengano recitate senza cantare, come avviene, ad esempio, anche nel primo atto del *Macbeth*. Verdi, tuttavia, fa intonare agli archi un tema che a questo punto è immediatamente riconoscibile dagli ascoltatori, poiché è collegato alla nascita dell'amore in Violetta (*Andantino* – 3/8, Sol bemolle maggiore, cfr. es. 5).

ESEMPIO 24

Verdi aveva mutuato l'espedito di far ascoltare una musica come sottofondo in una scena recitata dal teatro cosiddetto 'di boulevard' parigino, cioè dal *mélo*, nel quale veniva fatto impiego di musiche a commento dell'azione (che pertanto per molti versi svolgevano una funzione analoga alla colonna sonora dei film).

³³ L'aria di Violetta (*Andante mosso* – 6/8, La minore), introdotta da uno struggente motivo dell'oboe, è un ricordo della vita trascorsa. Al passato di Violetta appartiene infatti il ritmo di 6/8 e la forma strofica, che qui presenta la prima sezione in La minore e la seconda in La maggiore:

ESEMPIO 25

Ah, della traviata sorridi al desio;
a lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio.

Or tutto finì!

Le gioie, i dolori tra poco avran fine,
la tomba ai mortali di tutto è confine!
Non lacrima o fiore avrà la mia fossa,
non croce col nome che copra quest'ossa!
Ah, della traviata sorridi al desio;
a lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio.

Or tutto finì!

(Siede)

CORO *Baccanale estermo*³⁴

Largo al quadrupede
sir della festa,
di fiori e pampini
cinto la testa...^{LV}
Largo al più docile
d'ogni cornuto,
di corni e pifferi
abbia il saluto.
Parigini, date passo
al trionfo del Bue grasso.
L'Asia, né l'Africa
vide il più bello,
vanto ed orgoglio
d'ogni macello...
Allegre maschere,
pazzi garzoni,
tutti plauditelo
con canti e suoni!

Parigini, date passo
al trionfo del Bue grasso.

SCENA V³⁵

Detta ed ANNINA, che torna frettolosa

ANNINA

Signora!...
(*Esitando*)

VIOLETTA

Che t'accade?

ANNINA

Quest'oggi, è vero?... vi sentite meglio?...

VIOLETTA

Sì, perché?

ANNINA

D'esser calma promettete?

VIOLETTA

Sì, che vuoi dirmi?...

ANNINA

Prevenir vi vollen...

una gioia improvvisa...

VIOLETTA

Una gioia!... dicesti?...

ANNINA

Sì, o signora...

VIOLETTA

Alfredo!... Ah tu il vedesti!... ei vien!... l'affretta...^{LVI}

ANNINA (*afferma col capo, e va ad aprire la porta*)

segue nota 33

L'aria ha la forma di romanza, generalmente usata per le narrazioni; anche se qui Violetta parla piuttosto al futuro, la protagonista espone infatti una visione di se stessa e del suo destino 'dal di fuori', come in un racconto. In un'opera che è tutta intessuta di racconti, Verdi, a differenza di Dumas, ha pensato bene di far narrare l'ultima storia, la storia della propria vita, alla protagonista.

³⁴ n. 9. Baccanale (Coro). *Allegro vivacissimo* – 2/4, Re maggiore.

Non appena Violetta finisce di cantare si ode da dietro le quinte un coro festoso. La strumentazione è piuttosto ricercata per essere una tradizionale «banda sul palco» (cfr. organico, p. 89); unitamente alla brusca virata al minore («Largo al più docile») e alla forma a *couplet*, il brano è dotato di un vago colorito popolarresco. Il riferimento al sacrificio del «bue grasso» è invece un'ulteriore metafora sacrificale, delle quali, come abbiamo visto, è intessuta tutta l'opera.

³⁵ n. 10. Duetto [Violetta e Alfredo].

La sezione introduttiva del Duetto Violetta/Alfredo non ha l'aspetto consueto di una «scena» con recitativi o ariosi, bensì è pensata come un 'parlante' (*Allegro assai vivo* – 4/4, Sol maggiore), pervaso da un ansimante motivo ritmico giambico (semicroma-semiminima) e da una linea melodica cromatica discendente lungo l'arco di un'ottava; quest'ultimo è un *topos* operistico nei momenti di concitazione – ad esempio la linea cromatica discendente lungo l'intervallo di quinta è uno stilema d'accompagnamento che, sotto varie vesti ritmiche, ricorre più volte nel *Don Giovanni* di Mozart.

SCENA VI³⁶

VIOLETTA, ALFREDO, ANNINA

VIOLETTA (*andando verso l'uscio*)

Alfredo?...

ALFREDO

(*Comparisce pallido per la commozione, ed ambedue, gettandosi le braccia al collo, esclamano*)

VIOLETTA

Amato Alfredo!...

ALFREDO

Mia Violetta!....

Colpevol sono... so tutto, o cara...

VIOLETTA

Io so che alfine reso mi sei!

ALFREDO

Da questo palpito s'io t'ami impara,
senza te esistere più non potrei.

VIOLETTA

Ah s'anco in vita m'hai ritrovata,
credi che uccidere non può il dolor.

ALFREDO

Scorda l'affanno, donna adorata,
a me perdona e al genitor.

VIOLETTA

Ch'io ti perdoni?... la rea son io;
ma solo amore tal mi rendé...A DUE³⁷Null'uomo o demone, angelo mio,
mai più staccarti potrà da me.^{LVII}Parigi, o cara/o, noi lasceremo,
la vita uniti trascorreremo;
de' corsi affanni compenso avrai,
la mia/tua salute rifiorirà.
Sospiro e luce tu mi sarai,
tutto il futuro ne arriderà.

VIOLETTA

Ah, non più... a un tempio...^{LVIII} Alfredo andiamo,
del tuo ritorno grazie rendiamo...
(*Vacilla*)

ALFREDO

Tu impalidisci!...

³⁶ Con l'impulsività che lo caratterizza, Alfredo fa irruzione nella stanza di Violetta, trascinandola in un repentino 'spalla a spalla'; l'effetto è quello di un'improvvisa ventata d'aria fresca, che spazza via l'atmosfera sepolcrale che ristagnava nella stanza della malata («Amato Alfredo/Oh mia Violetta!»). Il 'parlante' della sezione precedente cede dunque il posto a una sezione lirica in Mi maggiore («Colpevol sono»), che svolge la funzione di tempo d'attacco.

³⁷ Dimostrando finalmente un poco di spirito cavalleresco, Alfredo attacca il cantabile del duetto con Violetta nel 'suo' metro di 3/8 (*Andante mosso* – La bemolle maggiore), quel tempo quasi di valzer che aveva caratterizzato il Brindisi e l'aria della protagonista nel primo atto:

ESEMPIO 26

The musical score for Example 26 consists of two staves. The top staff is for the vocal line, marked 'dolcissimo a mezza voce'. The bottom staff is for the piano accompaniment, marked '(ppp) [Archi pizz.]'. The key signature is one flat (F major) and the time signature is 3/8. The lyrics under the vocal line are: 'Pa - ri - gi, o - ca - ra, noi in - scie - re - mo, tu vi - ta u - ni - ti tra - scor - re - re - mo'.

Nel tempo di mezzo (*Allegro* – 4/4; nel 1854 da questa sezione in poi il duetto venne abbassato di un semitono) Violetta vuole correre in chiesa («Ah non più... a un tempio...»), ma la debolezza le impedisce d'alzarsi. Poiché però crede ancora nella possibilità di guarire – i medici del tempo la chiamavano *spes phtisica* –, Violetta si sforza di apparire sana, intonando trilli pieni di gioiosa voglia di vivere («ora son forte... / Vedi?...»). È tuttavia l'illusione di un momento, e il nuovo tentativo di alzarsi dal letto fallisce (*Più mosso*, «Fu nulla»). La musica si arresta bruscamente su un unisono degli ottoni in *fortissimo*, e Violetta pronuncia una frase stentorea nel registro grave – nel lessico verdiano si chiamerebbe una «parola scenica» –, con la quale pone fine alle sue speranze.

VIOLETTA

È nulla, sai...

Gioia improvvisa non entra mai
senza turbarlo in mesto core...*(Si abbandona come sfinita sopra una sedia col capo cadente all'indietro)*

ALFREDO

Gran Dio!... Violetta!...

*(Spaventato sorreggendola)*VIOLETTA *(sforzandosi)*

È il mio malore...

Fu debolezza... ora son forte...

Vedi?... sorrido...

*(Sforzandosi)*ALFREDO *(desolato)*

(Ahi cruda sorte!...)

VIOLETTA

Fu nulla... Annina, dammi a vestire...

ALFREDO

Adesso!... Attendi...

VIOLETTA *(alzandosi)*

No... voglio uscire.

ANNINA *(le presenta una veste ch'ella fa per indossare, e impeditane dalla debolezza esclama)*

VIOLETTA

Gran Dio non posso!...

(Getta con dispetto la veste e ricade sulla sedia)

ALFREDO

(Cielo!... che vedo!...)

(Ad Annina)

Va' pel dottore...

VIOLETTA *(ad Annina)*

Digli... che Alfredo

è ritornato all'amor mio...

Digli che vivere ancor vogl'io...

ANNINA *(parte)*VIOLETTA *(ad Alfredo)*Ma se tornando non m'hai salvato,
a niuno in terra salvarmi è dato.

SCENA VII

VIOLETTA e ALFREDO

VIOLETTA³⁸Gran Dio!... morir sì giovane,
io che penato ho tanto!...

Morir sì presso a tergere

il mio sì lungo pianto!

Ah dunque fu delirio

la credula speranza;

invano di costanza

armato avrò il mio cor!...

Alfredo... oh il crudo termine

serbato al nostro amor!...

segue nota 37

ESEMPIO 27

(ad Alfredo)

Violetta

pp

Ma se tor - nan - do non m'hai sal - va - to, a niu - no in ter - ra sal - var - mi è da - to

ppp [Archi]

³⁸ Non meno lapidario è lo stile della cabaletta conclusiva, che conferisce un tono eroico alla consapevolezza di Violetta di essere prossima alla morte (*Allegro* – 4/4, Re bemolle maggiore). Persino il taglio formale abbastanza tradizionale, con Alfredo che ripete quasi alla lettera la melodia di Violetta, la riesposizione leggermente variata della cabaletta, infine la stretta in tempo più mosso (accorciata nel 1854), che sono tutti fattori pensati probabilmente per far scrosciare gli applausi, non inficiano l'atmosfera solenne e di ineluttabile fatalità di questo brano.

ALFREDO

Oh mio sospiro, oh palpito,
diletto del cor mio!...
Le mie colle tue lacrime
confondere degg'io...
Or più che mai, nostr'anime
han d'uopo di costanza,^{LXX}
ah tutto alla speranza
non chiudere il tuo cor!
Violetta mia, deh calmati,
m'uccide il tuo dolor.

(Violetta s'abbandona sul canapè)

SCENA ULTIMA³⁹

Detti, ANNINA, il signor GERMONT, ed il DOTTORE

GERMONT (*entrando*)

Ah, Violetta!...

VIOLETTA

Voi signor!...

ALFREDO

Mio padre!...

VIOLETTA

Non mi scordaste?

GERMONT

La promessa adempio...

A stringervi qual figlia vengo al seno,
o generosa.

VIOLETTA

Oimé, tardi giungeste!...

Pure, grata ven sono...

(*Lo abbraccia*)

Grenvil, vedete?... tra le braccia io spiro
di quanti ho cari al mondo...

GERMONT

Che mai dite!

(Oh cielo!... è ver!)

(*La osserva*)

ALFREDO

La vedi, padre mio?

GERMONT

Di più non lacerarmi...

Troppo rimorso l'alma mi divora...

Quasi fulmin m'atterra ogni suo detto...

Oh malcauto vegliardo!...

Ah tutto il mal ch'io feci ora sol vedo!^{LXX}

VIOLETTA (*frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio della toilette e toltone un medaglione dice*)⁴⁰

³⁹ n. 11. Finale Ultimo

L'arrivo improvviso dell'onnipresente Germont dà subito inizio al numero conclusivo, relativamente breve e dalla forma inusuale, essendo privo di un ampio concertato e di una stretta. La sezione introduttiva (*Allegro assai vivo* – 4/4, La minore) è concepita come una «scena», alla fine della quale Verdi ritaglia un breve episodio lirico per il nuovo arrivato («Di più non lacerarmi»); tuttavia neppure in questo frangente Germont sembra capace di abbandonarsi al sentimento, e di mettere da parte una volta per tutte quelle melodie squadrate e compassate che lo hanno caratterizzato per tutto il corso dell'opera.

⁴⁰ Al posto di un ampio concertato al centro del numero Verdi ha scritto un breve brano diviso in due parti, la prima (*Andante sostenuto* – 3/4) con le alterazioni in chiave della tonalità di Re bemolle maggiore, sebbene di fatto sia in Re bemolle minore,

ESEMPIO 28

53

Violetta

Andante sostenuto

Pren-di, que-st'è l'im-ma-gi-ne de' miei pas-sa-ti gior-ni

Andante sostenuto

[Tutti] ppppp

la seconda (*Poco più animato*) in Mi maggiore, che per enarmonia è il relativo maggiore del precedente Re bemolle (Re bemolle minore è infatti omologo a Do diesis minore).

Prendi, quest'è l'immagine
de' miei passati giorni,
a rammentar ti torni
colei che si t'amò.

Se una pudica vergine⁴¹
degli anni suoi nel fiore^{LXI}
a te donasse il core...
sposa ti sia... lo vo'.

Le porgi questa effigie,
dille che dono ell'è
di chi nel ciel tra gli angeli
prega per lei, per te.

ALFREDO

No, non morrai, non dirmelo,
dèi vivere, amor mio...
A strazio così orribile^{LXII}
qui non mi trasse Iddio.

Si presto, ah no, dividerti
morte non può da me...
Ah vivi, o un solo feretro
m'accoglierà con te.

GERMONT

Cara, sublime vittima
d'un generoso amore,^{LXIII}
perdonami lo strazio
recato al tuo bel core.

GERMONT, DOTTORE, ANNINA

Finché avrà il ciglio lacrime
io piangerò per te;
vola a' beati spiriti;
Iddio ti chiama a sé.

VIOLETTA (*alzandosi rianimata*)⁴²
È strano!!...

⁴¹ L'intero brano è percorso da un inquietante annuncio di morte, nuovamente espresso dagli accordi ribattuti dell'intera orchestra in ritmo anapestico, metafora sonora della morte (si pensi al *Miserere* del *Trovatore*), per la quale qui viene richiesto un ineseguibile *ppppp* – l'indicazione è da intendersi pertanto in senso enfatico e non letterale. Ciascun personaggio canta linee melodiche assai semplici, prive di ornamenti, che si esauriscono nel giro di poche battute.

⁴² Verdi, che considerava sempre la brevità un vantaggio, era ben consapevole che a questo punto non era possibile indugiare oltre sul quadro familiare di ritrovata armonia, e che la morte della protagonista non poteva più essere rimandata. Mentre dunque gli archi divisi intonano per l'ultima volta il tema di «Di quell'amor ch'è palpito» (*Andantino* – 3/8, La maggiore), Violetta si alza dal letto e, parlando oramai a se stessa, esala l'ultimo respiro (a differenza della versione definitiva, nel 1853 gli archi suonano un'ottava sopra, rendendo ancora più esile lo spessore sonoro dell'accompagnamento orchestrale):

ESEMPIO 29

The image shows a musical score for Violetta and Violino. The top system is for Violetta, starting at measure 107. Her vocal line is in a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/8 time signature. Above her staff, there are performance instructions: "(alzandosi rianimata)" and "parlando". Her lyrics are "E strano!" and "Ces-sa-ro-no gli". The bottom system is for the Violino (Vio.), starting at measure 113. It is in a treble clef with the same key signature and time signature. The lyrics are "spa-si-mi del do-lo-re, in me-ri-na-sce... ri-na-sce... m'a-gi-ta". The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern of chords in the left hand, marked with "ppp".

Le esclamazioni attonite degli astanti, appena percepibili sugli accordi in *fortissimo* dell'intera orchestra, concludono in sole quattordici battute di coda l'opera (*Allegro* – 4/4, Re bemolle minore; «O gioia!»).

TUTTI

Che!

VIOLETTA

Cessarono

gli spasmi del dolore,
in me rinasce... m'anima^{LXIV}
insolito vigore!...

(Trasalendo)

Ah! io ritorno a vivere!...

Oh gio... ia!...

(Ricade sul canapè)

TUTTI

O cielo!... muor!...

ALFREDO

Violetta?...

TUTTI

Oh Dio, soccorrasi...

DOTTORE *(dopo averle toccato il polso)*

È spenta!...

TUTTI

Oh mio/rio dolor!

(Quadro e cade la tela)

FINE

Varianti

ⁱ Nel libretto le parole «Non v'inganno» sono attribuite erroneamente ad Alfredo; nella presente edizione si è seguita la partitura, che attribuisce la frase a Gastone.

ⁱⁱ «Meglio fora se aveste taciuto»; nel libretto è scritto erroneamente «avesse».

ⁱⁱⁱ «O barone, né un verso, *né* un viva»; l'aggiunta di Verdi elimina la dialefe tra «verso» e «un».

^{iv} «Sì? ... l'ho già in cor»; l'aggiunta di Verdi elimina la dialefe tra «ho» e «in».

^v «Libiamo ne' lieti calici»; l'aggiunta della 'o' alla fine di «Libiam» ha modificato la lunghezza del verso.

^{vi} I due versi «Libiamo; amor fra i calici / più caldi baci avrà» nel libretto sono attribuiti a TUTTI, ma Verdi li fa intonare prima ad ALFREDO.

^{vii} «è *un* fior che nasce e muore»

^{viii} I due versi «Godiam... c'invita un fervido / accento lusinghier» nel libretto sono attribuiti a TUTTI, ma Verdi li fa intonare prima a VIOLETTA.

^{ix} «custode veglierei»

^x «Di quell'amor ch'è *palpito*»

^{xi} «*un* così eroico ardore»

^{xii} «O *ciel!* domani»

^{xiii} «E più non bramo»

^{xiv} Questo verso non è stato musicato da Verdi.

^{xv} «Di voluttà *ne'* vortici *perire*»

^{xvi} Il testo della cabaletta di Violetta è alquanto differente nella partitura:

Sempre libera degg'io
folleggiar di gioia in gioia,
vo' che scorra il viver mio
pei sentieri del piacer.
Nasca il giorno, il giorno muoia
sempre lieta ne' ritrovi
a diletta sempre nuovi
dee volare il mio pensier.

Nel sesto verso Verdi originariamente aveva scritto «ne ritrovi» senza apostrofo, considerando «ritrovi» un verbo e non un sostantivo (il significato era: «sempre lieta *ci* ritrovi»). L'apostrofo fu aggiunto nelle edizioni ottocentesche dello spartito. L'anacoluto che ne ri-

sulta non altera tuttavia il senso della frase. È indubbio che la versione della partitura è drammaticamente più efficace rispetto a quella scritta originariamente da Piave.

^{xvii} «*tutto scorda per me...*»

^{xviii} «*io vivo quasi in ciel*»

^{xix} Nella partitura, prima dell'uscita di Annina, Verdi aggiunse un duplice «va!» di Alfredo.

^{xx} «*io vissi in tale errore!*»

^{xxi} Le parole «*Oh mio rossor*», che compaiono insieme alla ripetizione dell'ultimo verso della cabaletta, sono assenti nel libretto.

^{xxii} «*È qui un signore*»

^{xxiii} «*Ciel! che discopro! / D'ogni vostro avere / or volete spogliarvi*»

^{xxiv} «*Ah no... giammai, no, mai*»

^{xxv} «*che in lui tutto troverò?*»

^{xxvi} «*ma pur tranquilla uditemi*»

^{xxvii} Nella partitura è stata aggiunta la didascalia «*con estremo dolore*»

^{xxviii} «*è il sacrificio — ch'oggi ti chieggo*»

^{xxix} «*sarà del vostro amore*»

^{xxx} «*sarete fiera allor*»

^{xxxi} «*Siate felice. Addio!*»

^{xxxii} «*Che fai?*»

^{xxxiii} «*Ah no, severo scritto mi lasciava... / Però l'attendo, t'amerà in vederti*»

^{xxxiv} «*Oh, quanto soffri... Ah tergi il pianto*»

^{xxxv} «*Mille serpi divoranmi il petto*»

^{xxxvi} Il verso di GERMONT che segue, «*Che dici? Ah, ferma!*», manca nel libretto.

^{xxxvii} «*Avrem lieta di maschere la festa*»

^{xxxviii} «*Li vidi ieri... ancor parean felici*»

^{xxxix} «*venute da lontano*»

^{xl} «*Che dianci vi pensate?*». L'espressione del libretto e quella della partitura sono entrambe scorrette; la forma corretta è infatti 'diancin', che sta a significare 'diavolo'.

^{xli} «*Bravo, bravo il mattadore*»

^{xlii} «*san le belle conquistar!*»

^{xliii} «*fortuna reca al gioco*»

^{xliv} «*Sarò qual bramerete*»; il duplice «*Andiam*» non figura nel libretto.

^{xlv} La partitura presenta alcune varianti nei versi seguenti:

VIOLETTA

Di fuggirti un giuramento
sacro io fea...

ALFREDO

A chi?... dillo... chi potea?...

VIOLETTA

Chi dritto pien n'avea.

ALFREDO

Fu a Douphol?...

VIOLETTA (*con supremo sforzo*)

Si.

^{XLVI} «*che qui pagata io l'ho*»

^{XLVII} «Io sol fra *tanti* so qual virtude»

^{XLVIII} «Ma verrà *tempo*, in che il saprai / *come* t'amassi confesserai»

^{XLIX} «Che *il vostro* orgoglio»

^L «Il signor *di Grenvil!*»

^{LI} «Mi *consolò* ier sera»

^{LII} «Non *vi* scordate»

^{LIII} «Oh nel comun tripudio, sallo *il cielo* / quanti infelici *soffron!*»

^{LIV} «L'amore d'Alfredo *perfino* mi manca»

^{LV} «*cinta* la testa»

^{LVI} «ei vien!... *t'affretta*...»

^{LVII} «mai più *dividermi* potrà da *te*»

^{LVIII} «Ah, non più... *al tempio*»

^{LIX} «Ma più che mai, *deh, credilo* / n'è d'uopo di costanza»

^{LX} «vegliardo / *il mal* ch'io feci ora sol vedo»; nella partitura il recitativo termina con la frase di Violetta: «Più a me t'appressa... ascolta, amato Alfredo!», assente nel libretto.

^{LXI} «degli anni suoi *sul fiore*»

^{LXII} «A strazio *sì terribile*»

^{LXIII} «d'un *disperato* amore»

^{LXIV} «in me rinasce... *m'agita*»

L'orchestra

2 Flauti (uno anche Ottavino)	4 Corni
2 Oboi	2 Trombe
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	1 Cimbasso
1 Arpa	Timpani (2 caldaie)
	Cassa
	Triangolo
Violini I	
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Sul palco

I.2-3, n. 2	II.10, n. 7
Banda interna	Tamburelli
	Picche
III.4, n. 9. Bacchanale	
2 Ottavini	
4 Clarinetti	
2 Corni	
2 Tromboni	
Nacchere	
Tamburelli	

L'orchestra della *Traviata* fu concepita in funzione dell'organico della Fenice, che a sua volta in parte rispecchiava convenzioni valide nei principali teatri d'opera dell'Italia ottocentesca, con l'impiego di strumenti la cui natura fisica era a volte assai differente da quella attuale.¹ Ad esempio flauto e ottavino erano in legno, i corni erano del tipo naturale, con

¹ Le informazioni di carattere storico ed esecutivo delle righe seguenti sono tratte dalla *Introduzione* all'edizione critica de *La traviata* cit., a cui si rimanda per ulteriori approfondimenti.

ritorti intercambiabili, i tromboni erano quasi sempre a pistoni, le percussioni avevano dimensioni e potenza sonora ridotte rispetto a quelle odierne, infine gli archi avevano corde di minugia. Di conseguenza il colore smagliante e 'bandistico' di alcune pagine della partitura doveva risultare assai attenuato nell'esecuzione con gli strumenti dell'epoca; soprattutto gli ottoni erano dotati di assai minor potenza di quelli attuali.

Oltre alle usuali quattro coppie di legni (con uno dei due flautisti che, a seconda della tessitura della parte, suona il flauto o l'ottavino), l'orchestra prevede un gruppo abbastanza nutrito di ottoni, con un cimbasso (a volte detto anche «bombardone») per la parte grave (non esistendo più quello strumento, oggi si dovrebbe impiegare un trombone basso, evitando l'uso anacronistico del basso tuba), e poi un'arpa, due timpani rispettivamente per la tonica e la dominante (gli esecutori dovevano modificare di volta in volta l'accordatura a seconda della tonalità del brano; quando non vi era tempo, o quando Verdi richiede tre note differenti, era prassi eseguire note estranee all'armonia, che grazie alla poca potenza dei timpani d'allora venivano assorbite e per così dire 'corrette' dal resto dell'orchestra), una «cassa» (indicante l'insieme di gran cassa e piatti), infine triangoli per la scena dei mattadori.

Sul palco vengono impiegati tamburelli e picche, suonati dalle zingarelle nel n. 7, e una banda che suona dietro le quinte nell'Introduzione (n. 2). Verdi non ha definito l'organico di questo complesso, limitandosi a scrivere in partitura un sistema di due pentagrammi e affidandosi evidentemente alle risorse dei singoli teatri per la strumentazione — nell'Ottocento, secolo in cui in Italia le bande ebbero un incredibile sviluppo persino nei piccoli paesi, non era difficile reperirne una che, all'occorrenza, suonasse a teatro. Nel marzo 1853 alla Fenice la banda era composta da ventiquattro elementi, più il direttore e il capotamburo, ma non se ne conosce l'organico. La prima edizione della partitura del 1854 edita da Ricordi conteneva una «Partitura della banda sul palco», con un ottavino, quattro clarinetti, due corni, un Flügelhorn, tre trombe, bassi (cioè la parte grave degli ottoni, in numero non specificato), tromboni (almeno due) e tamburo grande; tuttavia non basandosi su un autografo verdiano questa partitura non possiede un'autorità speciale, né è detto che sia stata sempre rispettata nelle esecuzioni ottocentesche.

Per il Baccanale (n. 9) Verdi non ha indicato una dislocazione particolare dell'orchestra; tuttavia è verosimile che egli intendesse un gruppo di strumentisti distinto da quelli dell'orchestra principale, forse ricavato dai suonatori della banda del n. 2, collocati sul palco vicino al coro dietro le quinte. Ad ogni modo questa è la soluzione accettata generalmente dai direttori odierni.

Le voci

The image displays a musical score for the vocal parts of the opera *La Traviata*. It consists of 13 staves, each representing a different character. The characters listed on the left are: Violetta, Flora, Annina, Alfredo, Germont, Gastone, Douphol, Marchese, Dottore, Giuseppe, Domestico, and Commissionario. Each staff shows a vocal line with a treble or bass clef and a key signature of one flat (B-flat). A diagonal line on each staff indicates the vocal range, with a small circle at the bottom representing the lowest note and a larger circle at the top representing the highest note. The ranges are as follows: Violetta (Soprano), Flora (Soprano), Annina (Soprano), Alfredo (Tenor), Germont (Bass), Gastone (Tenor), Douphol (Bass), Marchese (Bass), Dottore (Bass), Giuseppe (Tenor), Domestico (Bass), and Commissionario (Bass).

Dal punto di vista della distribuzione dei ruoli vocali *La traviata* rispecchia le convenzioni del melodramma italiano di metà Ottocento, con una netta divisione tra parti principali e comprimari. Al primo gruppo appartengono i tre protagonisti della vicenda, Violetta, Alfredo e Germont, al secondo Flora, Annina, Gastone, Douphol e il dottore. Parti estremamente limitate sono infine assegnate al marchese d'Obigny, a Giuseppe, al commissionario e al domestico di Flora.

Sappiamo che Verdi pose più attenzione del solito alla formazione del *cast* per la prima rappresentazione dell'opera, e che addirittura impose come clausola contrattuale che la primadonna scelta dalla Fenice fosse di suo gradimento. È evidente che Verdi avesse in mente soprattutto le qualità attoriali di colei che avrebbe interpretato la prima Violetta (sarà poi Fanny Salvini Donatelli); infatti la parte della protagonista non presenta grandi difficoltà dal punto di vista vocale, ad eccezione della cabaletta del n. 3 («Sempre libera»), mentre richiede una grande presenza scenica e una buona abilità nel descrivere, con mezzi puramente vocali, la parabola discendente di Violetta, dalla gioia di vivere dell'Introduzione alla malattia e alla morte nel terzo atto.

Anche ai due protagonisti maschili vengono richieste qualità attoriali prima ancora che vo-

cali; in generale una caratteristica della *Traviata* è infatti proprio quella di limitare al massimo i virtuosismi canori e di prediligere un registro medio, che ben si adatta a un'inter-

pretazione ‘naturalistica’ dell’ambientazione borghese della vicenda. La parte di Alfredo, cantata nel 1853 senza particolare successo da Lodovico Graziani, presenta qualche insidia nella cabaletta del n. 4 («Oh mio rimorso!»), nella quale gli interpreti meno accorti possono cadere nella trappola di scambiare Alfredo per Manrico e assumere di conseguenza un tono eroico, estraneo al personaggio. Senz’altro più complessa dal punto di vista interpretativo è invece la parte di Germont, per la quale Verdi poteva contare nel 1853 su Felice Varesi, già primo Macbeth e Rigoletto. Paradossalmente le difficoltà maggiori di questo ruolo non si trovano tanto nel duetto con Violetta (n. 5), dove è la stessa linea vocale e il passaggio dal registro medio a quello grave a suggerire la giusta interpretazione, quanto nell’aria del secondo atto (n. 6), dove il carattere cantilenante del cantabile («Di Provenza il mare, il suol») e le ripetizioni della cabaletta («No, non udrai rimproveri») possono sortire un effetto falso e stucchevole se non eseguiti con calore.

La traviata in breve

a cura di Gianni Ruffin

La traviata fu composta da Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave per la rappresentazione del 6 marzo 1853 al Teatro La Fenice di Venezia. Terza opera della cosiddetta ‘trilogia popolare’ (con *Rigoletto* e *Trovatore*), è delle tre la più intimista, quella in cui lo scavo psicologico della protagonista appare più ricco di sfumature, con un esito praticamente senza eguali nell’intera vicenda del teatro musicale italiano.

Nonostante sia oggi ritenuta l’Opera per antonomasia, *La traviata* non esordì felicemente; si direbbe che il fiuto di Verdi l’avesse previsto quando, tramite Piave, fece le sue rimostranze alla Presidenza del Teatro, quasi come una valutazione profetica:

Sia pure la Salvini e compagni, ma io dichiaro che nel caso si dia l’opera, non ne spero niente sull’esito, che anzi farà un fiasco completo, e così avranno sacrificati gli interessi dell’impresa (che in fine potrà dire *mea culpa*), la mia riputazione, ed una forte somma del proprietario dell’opera. Amen.

L’opera venne nuovamente ripresa a Venezia, il 6 maggio 1854 al Teatro San Benedetto, e fu un successo enorme. Il trionfo era certo dovuto anche a un cast più appropriato, ma Verdi, nel cantar vittoria, sminuì le modifiche apportate alla prima versione, che invece non solo vi furono, ma ebbero un’importanza superiore a quella loro attribuita dall’autore.

L’intreccio drammaturgico presenta diversi ingredienti tipici della librettistica ottocentesca: amore come legame che supera ogni limite imposto dalle regole della convenienza sociale; preminenza del valore irrazionale del legame di sangue (la famiglia) su qualsiasi altro. Vi sono tuttavia anche forti elementi di novità: innanzitutto il fatto che si tratta di una vicenda derivata dalla cronaca contemporanea, laddove la librettistica predilige il più delle volte ambientazioni lontane nel tempo e nello spazio, quando non addirittura mitiche. Marie Duplessis – archetipo reale di Violetta – fu una delle più celebri prostitute del tempo, direttamente conosciuta da Alexandre Dumas figlio, che la consegnò a futura memoria col nome di Marguerite Gautier nel romanzo *La dame aux camélias* (1848), e ne fu anche l’amante. L’anno successivo lo scrittore trasse dal romanzo un dramma, che andò in scena nel 1852, e l’anno dopo fu la volta di Verdi: raramente l’attualità è entrata tanto velocemente fra le quinte del teatro d’opera.

È significativo che, mosso alla ricerca di nuove soluzioni drammaturgico-musicali, Verdi abbia insistito perché fosse mantenuta l’ambientazione contemporanea. Il palcoscenico di Venezia, quello stesso che aveva accolto favorevolmente un soggetto radicalmente innovativo come *Rigoletto*, era probabilmente l’unico possibile per una simile operazione; inoltre nella stessa stagione sarebbe stato rappresentato in laguna il dramma di Dumas. L’insistenza di Piave e dell’impresa a re-trodatore l’ambientazione fu probabilmente motivata non tanto da intenti censori, quanto piuttosto da circostanze pratiche: abituati ai costumi, difficilmente i coristi veneziani, popolani che cantavano per arrotondare lo stipendio, avrebbero indossato con disinvoltura gli abiti di lusso dell’aristocrazia e alta borghesia del tempo, e l’effetto dirompente del presente messo in scena ne sarebbe risultato compromesso.

Il nucleo conflittuale dell'opera si basa sulla contrapposizione fra la vita mondana e quella domestico-borghese. Violetta dà scandalo perché il suo gesto d'amore oltrepassa i limiti che l'ipocrisia borghese conferisce al suo ruolo di donna di mondo. Le polarità del conflitto non sono perciò direttamente incarnate dai personaggi: se Germont rappresenta senza dubbio la voce del mondo domestico-borghese, sua reale antagonista non è Violetta (o Alfredo), ma la categoria della mondanità. Pertanto il ruolo centrale dell'opera – quello di Violetta – appare vasto proprio perché viene trafitto dai valori antagonistici in gioco. Questa complessità del personaggio ha spinto Verdi ad una caratterizzazione sonora fra le più composite – e, di conseguenza, interpretativamente ardue – nella storia del melodramma.

Per molti particolari della partitura Verdi esplorò una grande varietà di soluzioni formali, spingendosi non di rado oltre i mezzi compositivi ereditati dalla tradizione ottocentesca italiana; ed anche quando si volse all'assimilazione di modelli formali preesistenti, egli li seppe piegare al proprio fine. Il preludio, che con enfasi indica lo scioglimento tragico, condiziona la ricezione simbolica della vicenda: si ha quasi l'impressione che la brillante vita salottiera di Violetta venga rivissuta dalla moribonda nel terz'atto, come ricordo di una felicità impossibile.

Verdi innalzò alla statura d'eroina tragica la protagonista di un fatto di cronaca, grazie ai mezzi della musica: torna in mente l'affermazione di Proust, secondo cui «Verdi ha dato a *La dame aux camélias* lo stile, che le mancava nel dramma di Dumas».

Argomento - Argument - Synopsis - Handlung

Argomento

ATTO PRIMO

La celebre cortigiana Violetta Valéry dà un fastoso ricevimento. Le viene presentato da un amico comune (Gastone, visconte di Letorières) un suo appassionato ammiratore: Alfredo Germont, da un anno innamorato di lei. Il giovane le dedica un brindisi e la invita a ballare, ma Violetta, presa da una crisi di tosse, non riesce a raggiungere con gli altri il salone delle danze: deve fermarsi. Alfredo le rimane accanto e le dichiara il suo amore; Violetta gli dà una camelia, il suo fiore prediletto, invitandolo a ripresentarsi quando il fiore sarà appassito. Alfredo è felice ed abbandona la festa, Violetta raggiunge gli altri. Gli amici in festa salutano l'arrivo del nuovo giorno.

Rimasta sola, Violetta riflette con sorpresa su se stessa, rendendosi conto di essere innamorata di Alfredo, e prova un violento conflitto interiore: un amore responsabilmente accettato cambierebbe la sua vita. Presto si risveglia dalle sue fantasie: le esperienze le hanno anche insegnato ad essere scettica e conclude di non aver altro destino che quello dei piaceri mondani; ma la voce di Alfredo fuori scena la fa trasalire, dimostrando la fallacia della sua negazione all'amore.

ATTO SECONDO

Quadro primo. Alfredo e Violetta vivono felici in una villa di campagna, lontano dalla mondanità. Alfredo sente pienamente realizzata la sua felicità, ma scopre dalla cameriera Annina che Violetta sta vendendo i suoi beni per pagare le loro spese; ferito nell'orgoglio, decide di recarsi a Parigi al fine di procurarsi il denaro necessario.

Violetta rientra mentre Alfredo è ancora fuori; rimasta sola, riceve la visita del padre di Alfredo, Giorgio Germont. Questi minaccia Violetta chiedendole di abbandonare il figlio perché la relazione lo sta rovinando. Violetta gli dimostra di essere in procinto di spogliarsi dei propri beni pur di non chiedere denaro ad Alfredo. Germont ne resta colpito, e cambia tono, ma non desiste dal suo proposito, pregandola di lasciare Alfredo perché il fidanzamento di sua sorella rischia di essere compromesso a causa del loro scandaloso legame. Violetta crede di poter risolvere l'impasse separandosi per qualche tempo da Alfredo, ma Germont affonda la lama: non essendo la loro unione sancita dal matrimonio, le prospetta il futuro di una vecchiaia incerta. Violetta accetta di sacrificare la propria felicità per quella di Alfredo e della sua famiglia.

Alfredo torna, ignaro di tutto, mentre Violetta è allo scrittoio. Dopo avergli indirizzato parole di struggente dolcezza ella parte, facendogli quindi recapitare un biglietto nel quale, mascherando la vera motivazione del suo gesto, scrive di aver deciso il ritorno alla vita mondana, sotto la protezione del ricco barone Douphol. Alfredo è sconvolto di sdegno e gelosia, ed a nulla valgono le parole d'affetto del padre. Scovato un invito di Flora Bervoix per Violetta si affretta anch'egli alla festa ove potrà dar voce ai suoi propositi di vendetta.

Quadro secondo. Grande festa mascherata in casa di Flora; numerosi sono gli invitati, vi figurano anche scene d'intrattenimento con maschere di zingarelle e di toreri. Giunge Violetta accompagnata da Douphol. Alfredo siede al tavolo da gioco e finge indifferenza, ma la tensione serpeggia. Gli invitati si muovono verso la sala da pranzo, Violetta prega Alfredo di andarsene perché teme per la sua vita, Alfredo tuttavia risponde che se ne andrà solo se ella lo vorrà seguire. Violetta nega: ha giurato di non farlo. – Al barone? – incalza Alfredo. – Al barone – mente Violetta. Alfredo perde il controllo, chiama a sé gli invitati e si dichiara pronto a pagare la donna, gettandole ai piedi in segno di disprezzo il denaro vinto al gioco. Sopraggiunge Giorgio Germont che lo rimprovera e lo trascina con sé.

ATTO TERZO

Violetta giace a letto, malata e, come il medico Grenvil conferma ad Annina, ormai senza speranza. Violetta legge una lettera di Giorgio Germont che le comunica di aver raccontato la verità al figlio, il quale la sta raggiungendo. Lei teme solo di non fare in tempo a dar loro l'estremo saluto. Sulle strade si festeggia il carnevale.

All'arrivo di Alfredo i due si abbracciano, egli spera di ricominciare la vita insieme abbandonando Parigi; giunge anche Germont. Ma è troppo tardi: Violetta dona ad Alfredo il proprio ritratto; dopo un ultimo slancio vitale, muore fra la costernazione generale.

Argument

PREMIER ACTE

Dans un salon des appartements de Violetta Valéry, courtisane très fêtée par le Tout-Paris. Au cours d'une somptueuse réception, le vicomte Gaston de Letorières présente à Violetta un fervent admirateur, Alfredo Germont, et lui confie que le jeune homme est amoureux d'elle au point de venir, alors qu'elle était alitée, tous les jours prendre des nouvelles de sa santé. Violetta, émue, entretient aimablement le timide Alfredo, qui, poussé par ses amis, porte un toast à la beauté et à la joie de vivre.

Après le dîner, pendant les danses, Violetta a un malaise. Alfredo, qui, affirme-t-il, saurait bien veiller sur elle, l'exhorte tendrement à prendre soin d'elle-même et lui avoue son amour. Violetta, étonnée, affiche une certaine désinvolture et ne lui promet que sympathie et amitié. En réalité, profondément troublée par les déclarations du jeune homme, elle lui offre une fleur qu'il devra lui redonner lorsqu'elle sera fanée: Alfredo comprend alors qu'il s'agit d'une discrète invitation à revenir le lendemain. Le jour se lève et les hôtes prennent congé. Violetta, seule, pense à ce que lui a dit Alfredo: quelqu'un, pour la première fois, ressent pour elle une affection sincère. Devra-t-elle écouter la voix de l'amour et renoncer aux plaisirs mondains? changer de vie? Non, il vaut mieux pour elle qu'elle abandonne cette chimère. Mais, au fond d'elle-même, elle sent qu'est né un grand amour.

DEUXIÈME ACTE

Premier tableau. Dans une maison de campagne près de Paris. Violetta et Alfredo y vivent depuis trois mois leur idylle dans l'intimité, loin des mondanités de la capitale. Alfredo exprime la plénitude de son bonheur, brusquement assombri: Annina, la servante de Violetta, lui confie qu'elle est allée à Paris sur ordre de sa maîtresse, pour vendre voitures, chevaux et autres biens afin de faire face aux dépenses occasionnées par leur séjour à la campagne. Alfredo blessé dans

son orgueil, décide de partir immédiatement régler ces affaires et demande à Annina de n'en pas toucher mot à Violetta. Cette dernière entre absorbée dans la lecture d'un billet de son amie Flora Bervoix qui l'invite à une fête pour le soir même. Violetta sourit de cette invitation inutile. On annonce une visite: celle du père d'Alfredo, Giorgio Germont, méprisant convaincu qu'elle vit aux dépens de son fils. Fièremment Violetta montre à Germont l'acte de vente de ses biens. Germont, favorablement impressionné par ce geste, lui demande cependant de renoncer à sa scandaleuse liaison avec Alfredo afin de ne pas faire obstacle au bonheur de sa fille qui est sur le point de se marier avec un jeune homme de «bonne famille». Violetta revendique ses droits, parle de sa santé fragile, résiste avec l'énergie du désespoir aux pressions exercées par Germont, mais elle doit s'avouer vaincue et accepter avec résignation de sacrifier son bonheur pour le bien d'Alfredo et de sa famille. Elle promet à Germont, profondément ému, d'affronter seule cette immense douleur et de ne jamais révéler à Alfredo les vraies raisons de la rupture.

Elle s'apprête à écrire à Alfredo une lettre d'adieu lorsque celui-ci arrive à l'improvvis et lui demande les raisons de son comportement étrange. Violetta lui répond par un grand élan d'amour et s'éloigne bien vite. Elle lui fait par la suite parvenir un billet dans lequel elle explique qu'elle veut revenir à sa brillante vie passée et à ses vieilles amitiés; le jeune homme est bouleversé. Son père arrive mais ses paroles consolatrices — revenir vers sa Provence natale et retrouver les chers liens familiaux — sont inutiles. Quand Alfredo découvre le billet de Flora, il sort précipitamment pour se rendre à la fête et se venger de l'affront reçu.

Deuxième tableau. Un salon chez Flora Bervoix. La fête, un grand bal masqué, bat son plein. Violetta, au bras de son vieux protecteur, le baron Douphol, ne s'attendant pas à la présence d'Alfredo en ces lieux, est profondément troublée à sa vue, mais le jeune homme joue les indifférents et se déchaîne à la table de jeu. Une altercation avec Douphol est évitée de justesse quand on annonce le dîner. Violetta supplie Alfredo de s'en aller, d'éviter un affrontement avec le baron; elle lui fait comprendre qu'elle craint surtout pour sa vie; mais Alfredo répond qu'il partira à une seule condition; qu'elle le suive. Violetta doit donc lui avouer qu'elle a juré de ne plus le revoir; aux insistances d'Alfredo, elle répond que cette promesse lui a été imposée par le baron. Fou de désespoir et de jalousie, Alfredo appelle les invités et devant eux confesse sa honte d'avoir accepté qu'une femme dilapide sa fortune pour lui; il jette aux pieds de Violetta une bourse pleine d'argent en proclamant bien haut qu'il s'est ainsi acquitté de sa dette. Son geste provoque l'indignation générale. Violetta tombe évanouie; Germont fait de reproches à son fils et l'emmène, umilié et déjà repent. Douphol les suit et demande réparation de l'affront fait à Violetta.

TROISIÈME ACTE

Chambre à coucher de Violetta. Dans un état désespéré, elle est veillée par la fidèle Annina. Une aube livide d'hiver. Le docteur Grenvil, un ami, tente d'insuffler courage et espoir à la moribonde mais il avoue à Annina que la fin est proche. Violetta relit pour la énième fois la missive affectueuse envoyée par le père d'Alfredo: après l'avoir remerciée pour avoir maintenu sa promesse, il l'informe que le baron a été blessé en duel; Alfredo, auquel il a enfin révélé la vérité, viendra bientôt implorer son pardon. De la rue montent les bruits du carnaval; Violetta fixe tristement son image dans le miroir, regrettant amèrement les jours heureux. Annina entre immédiatement suivie d'Alfredo qui se jette dans les bras de Violetta et rêve tout haut à un avenir radieux. Violetta, folle de joie, voudrait s'habiller et sortir mais les forces lui manquent. Elle comprend que la fin est proche. Le père d'Alfredo, arrivé en toute hâte, l'étreint comme sa propre enfant. Elle donne à Alfredo un portrait d'elle en souvenir des jours heureux et pour que jamais il n'oublie, même lorsqu'il en épousera une autre, la femme qui l'a tant aimé: sur la scène aussi Annina et le Doc-

teur. Soudain, envahie par une force mystérieuse, elle se dresse dans un dernier élan vital pour retomber bientôt, sans vie, dans les bras d'Alfredo.

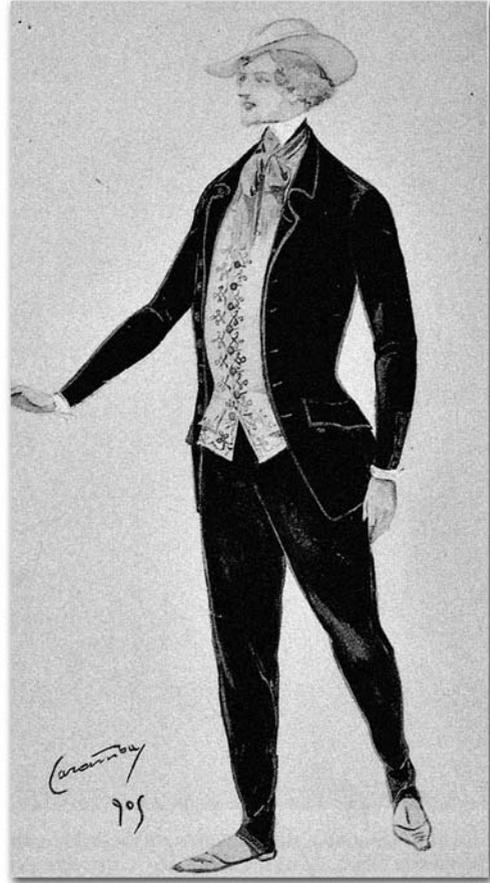
Synopsis

ACT ONE

In the Salon in the house of Violetta Valéry, a fascinating and much-wooed courtesan in fashionable Parisian society, a sumptuous reception is in progress. Among the last guests to arrive, after gambling at cards in the house of Flora Bervoix, Viscount Gaston de Letorières introduces Violetta to Alfredo Germont, who is a fervent admirer of hers: so deeply in love, confides Gaston, that when she was recently ill he came each day to enquire secretly after her health. Violetta, touched by this unusual devotion, amiably dispels the young man's shyness. Encouraged by his friends, Alfredo improvises a toast to beauty and to the joy of life. After supper, as the guests move off towards the ballroom, Violetta has a sudden fit of coughing. Alfredo, who is alone with her, begs her fondly to take more care of her health, assuring her that he would know how to look after her jealously. And tenderly he declares his love to her. Violetta is surprised and feigns indifference, replying that he will receive only friendship from her. Inwardly, however, she is perturbed by this confession. Plucking a flower from her bosom, she offers it to Alfredo for him to bring back when it has withered. Exultantly he takes it to mean an invitation to return the following day. Dawn has risen and the guests take their leave after the dancing. In solitude, Violetta ponders over Alfredo's words of love. For the first time, someone has expressed a sincere affection for her. Accustomed to spend her life among fleeting joys and worldly pleasures, should she take him seriously, and change her way of life? No, she resolves not to pursue this foolish illusion. Though deep in her heart she feels that their love must be true.

ACT TWO

Scene one. In a country house near Paris Violetta and Alfredo are spending an idyllic life together, far from the social whirl of the capital. Alfredo expresses the fullness of his joy at this delightful situation, which has lasted now for three months. But the spell is unexpectedly broken by Annina, the maid, who tells him she has been to Paris upon Violetta's orders, to sell jewels, horses and property to pay for the expenses of their stay in the country. Alfredo's pride is hurt and he decides to leave at once in order to settle these affairs personally. Violetta enters. She is reading a letter from Flora, who has discovered the lovers' retreat and invites her friend to a reception that same evening. Let her wait in vain, smiles Violetta. In the meantime a visit is announced. Giorgio Germont, Alfredo's father, introduces himself to Violetta with a contemptuous air, convinced that the woman is being kept by his son. Proudly Violetta shows Germont the deed of sale of her estate. Germont is favourably impressed by this gesture. However he asks her on the strength of her affection, to renounce Alfredo in order not to ruin the happiness of another member of his family, his daughter, whose marriage with a young man «of good family» is liable to fall through unless her brother's scandalous liaison is broken off. Violetta claims the rights of her love, telling Germont of her serious state of health, and desperately resists his pressing requests. But in the end she yields. In resignation she agrees to sacrifice her own happiness for the sake of Alfredo and his loved ones. She promises Germont, who is deeply moved, to face her immense sorrow alone and never to reveal to Alfredo why she has deserted him so precipitately. She is on the point of writing him a farewell letter when Alfredo himself appears and asks the reason for her strange uneasiness. Violetta answers



Caramba (Luigi Sapelli, 1865-1936), figurini (Violetta, Alfredo) per la ripresa scaligera del 1906, la prima in costumi moderni. Cantavano Rosina Storchio (Violetta; 1876-1945; la prima Mimi e Zazà per Leoncavallo, e la prima Butterfly), Leonida Sobinov (Alfredo; 1872-1934), Riccardo Stracciari (Germont; 1875-1955).

with a heartrending cry of love, before hastening away. Later she sends him a note saying that she has decided to return to her former society life and old friends. Alfredo is deeply shaken. Germont arrives, but his fond words of consolation are of no avail, even though he reminds his son of the peaceful times spent in their native Provence, where he invites him to savour once again the warmth of family affection.

Scene two. In a hall in the house of Flora Bervoix. A masked ball is in full swing. Violetta is in attendance on the arm of Baron Douphol, her former protector. Not expecting to find Alfredo there, she is upset on seeing him, but he pretends to take no notice. He makes for the card tables, where he wins with shameless luck, while provoking Douphol's resentment with vague allusions. The announcement of dinner prevents a quarrel, and the guests move into the dining room. Alfredo re-enters immediately, having received an invitation from Violetta to talk with her. She implores him to

leave and not to incur the baron's wrath. Also, she confesses, if he would but realize, she fears most of all for his own life. But Alfredo replies that he will leave only if she will follow him. Violetta is compelled to reveal that she has sworn never to see him again. But since Alfredo insists on knowing who has had the right to impose this oath upon her, she allows him to understand that it was the Baron. Beside himself with jealousy and despair, Alfredo summons the guests. Confessing his shame at having allowed a woman to squander her fortune for him, he flings at Violetta's feet a purse full of money, proclaiming that he has thus repaid her. Violetta faints, while Alfredo's gesture is received with general indignation. Germont, who is arrived in the meantime, reproaches his already humiliated and repentant son, and drags him away, followed by Douphol who demands satisfaction for the insult to his partner.

ACT THREE

Violetta, whose illness is by now beyond hope, is being looked after by the faithful Annina. It is a grey winter's morning. Doctor Grenvil arrives and tries so instil hope and courage into his patient, but confesses to Annina that the end is near. Violetta once again re-reads the affectionate letter received from Germont, in which he thanks her for having kept her promise. He also informs her that the Baron was wounded in the duel and that he has at last revealed the truth to Alfredo, who is now on his way to visit her to beg forgiveness. A echo of carnival music and revelry rise from the street, Violetta gazes mournfully her pale image in the looking-glass and her heart breaks when she remembers the happy months spent with her lover. But now Annina enters to prepare her for a great emotion, followed at once by Alfredo, who throws himself into Violetta's arms. Together they dream once again of a radiant future. Blissfully happy, Violetta would like to get dressed and go out into the festive city. But her strength fails her and she realizes she has not much longer to live. As Germont, who has joined his son, now clasps her to his heart like a daughter, she gives Alfredo a portrait of their happy years, begging him to keep it in memory of her who has loved him so deeply, and to offer it one day to the young woman who will be his future wife: on the stage Annina and Doctor Grenvil too. Suddenly she feels lifted by a mysterious force. Rising in one last longing for life, she falls back dead in Alfredo's arms.

Handlung

ERSTER AKT

Salon im Haus der Violetta Valéry, charmante und umworbene Lebedame des reichen Pariser Milieus. Es ist ein glänzendes Fest im Gang. Unter den letzten Gästen (sie haben sich verspätet, da sie noch bei Flora Bervoix Karten gespielt haben) stellt der Vicomte Gaston de Letorières Violetta Alfred Germont vor, einen glühenden Bewunderer. Er sei so verliebt – vertraut ihr Gaston an – dass er während ihrer kürzlichen Krankheit jeden Tag gekommen sei, um sich heimlich nach ihrer Gesundheit zu erkundigen. Violetta ist von so viel ungewohnter Ergebenheit gerührt und tut alles um dem jungen Mann zu helfen, seine Schüchternheit zu überwinden. Von den Freunden dazu angeregt improvisiert dieser einen Toast auf die Schönheit und die Lebensfreude. Das Essen ist zuende. Während sich die Gäste in den anderen Saal zum Tanz begeben, wird Violetta von einem plötzlichen Schwächeanfall gezwungen zurückzubleiben. Alfred bleibt bei ihr und fordert sie liebevoll auf sich selbst und ihre Gesundheit zu achten: er würde sie zu schützen wissen, denn er ist ehrlich in sie verliebt. Violetta ist überrascht, sie heuchelt Oberflächlichkeit und meint, von ihr habe er nur Sympathie und Freundschaft zu erwarten. In Wirklichkeit aber hat Alfreds Geständnis sie verstört: sie nimmt eine

an ihrem Kleid befestigte Blume und gibt sie ihm: Alfred solle sie zurückbringen, wenn sie verblüht sei. Alfred jubelt und begreift, dass es eine Aufforderung ist, schon morgen wiederzukommen. Der Morgen graut und die müdegetanzten Gäste verabschieden sich. Einsam nun denkt Violetta an die gefühlvollen Worte Alfreds; zum ersten Mal bringt ihr jemand aufrichtige Zuneigung entgegen. Soll sie, die gewöhnt ist, ihre Tage auf leichte und oberflächliche Art zu verbringen, darauf hören und ihr Leben ändern? Nein, sie wird dieser trügerischen Illusion nicht folgen. Aber in der Tiefe ihrer Seele spürt sie, dass sie die wahre Liebe gefunden hat.

ZWEITER AKT

Erstes Bild. In einem Landhaus bei Paris Violetta und Alfred leben allein und geniessen ihr Zusammensein, so weit entfernt von den Besuchen und den mondänen Verpflichtungen der Hauptstadt. Alfred lebt sein Glück in vollen Zügen. Seit drei Monaten ist er bei Violetta; sein Gefühlsausbruch wird von Annina gestört, die berichtet, sie sei auf Violettas Befehl nach Paris gereist und habe Kutschen, Pferde und anderen Besitz verkauft, um die Kosten des Aufenthalts in der Villa decken zu können. Alfreds Stolz ist verletzt. Er begibt sich unverzüglich nach Paris um alles zu bezahlen. Annina befiehlt er zu schweigen. Violetta kommt mit einem Brief von Flora, die endlich den Aufenthaltsort der beiden Liebenden entdeckt hat. Sie lädt die Freundin für den selben Abend zu einem Fest ein. Sie wird umsonst warten, sagt Violetta lächelnd zu sich selbst. Im gleichen Augenblick wird ein Besucher gemeldet. Es ist Giorgio Germont, Alfreds Vater, der Violetta mit Verachtung entgegentreit. Er ist überzeugt, sein Sohn unterhalte diese Frau. Mit Stolz zeigt ihm Violetta den Vertrag mit dem sie alle ihre Habe verkauft. Germont ist von dieser Geste positiv beeindruckt, verlangt jedoch von ihr – mit einem Appell an ihre Gefühle – auf Alfred zu verzichten, um das Glück der Tochter nicht zu gefährden, deren Verlobung mit einem jungen Mann aus «guter Familie» zu scheitern droht, wenn der Bruder nicht seine skandalöse Liaison löse. Violetta verteidigt ihr Recht auf Liebe, erzählt von ihrem schlechten Gesundheitszustand und versucht verzweifelt, den eindringlichen Worten Germonts zu widerstehen. Aber schliesslich gibt sie nach. Sie wird ihr eigenes Glück dem Alfred und seiner Familie opfern. Sie verspricht dem tief bewegten Germont, den grossen Schmerz allein durchzustehen. Nie wird Alfred die Gründe erfahren, warum sie ihn so plötzlich verlassen hat. Sie schreibt Alfred einen Abschiedsbrief, als sie von ihm überrascht wird. Woher ihre seltsame Unruhe komme? Violetta antwortet mit einem qualvollen Gefühlsausbruch und entfernt sich in grosser Eile. Alfred erhält dann ihr Billett, in dem sie schreibt, sie wolle zu ihrem früheren mondänen Leben und zu ihren Freunden zurückkehren. Alfred ist fassungslos als sein Vater wieder erscheint; nichts kann dieser ausrichten mit tröstenden Worten, mit der Erinnerung an die heimatliche Provence und die Familie. Der Brief Floras liegt noch auch dem Tisch. Alfred sieht ihn und bricht auf nach Paris: er wird die Beleidigung auf dem Fest rächen.

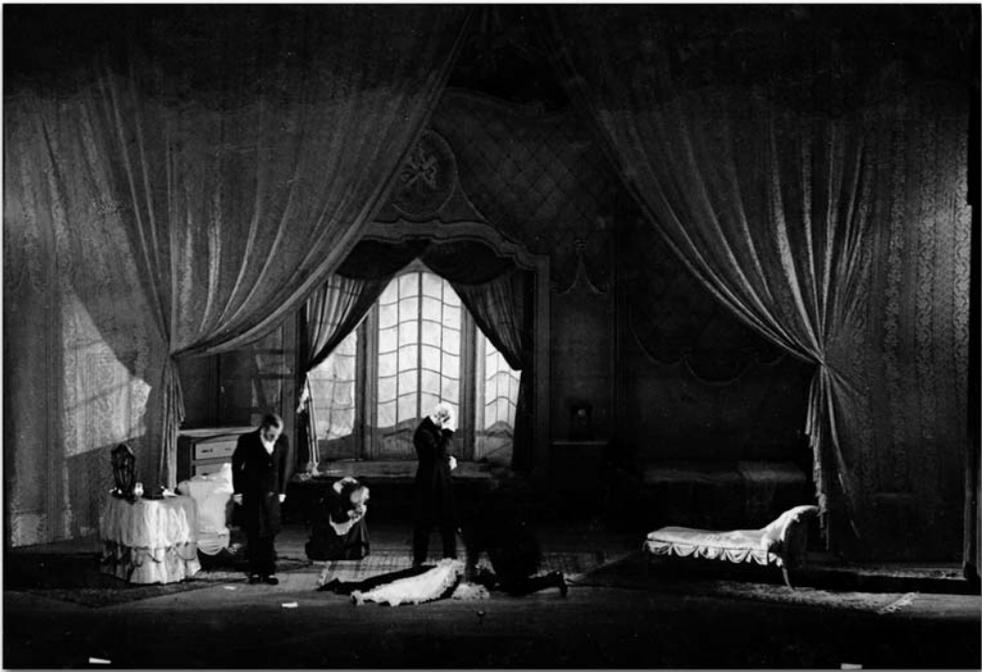
Zweites Bild. Salon im Haus der Flora Bervoix. Es findet ein grosser Maskenball statt. Violetta erscheint am Arm des Baron Douphol, ihres früheren Freundes. Sie hat nicht erwartet, Alfred zu treffen. Die Begegnung quält sie, aber Alfred heuchelt Gleichgültigkeit und versucht sein Glück am Spieltisch. Er gewinnt hohe Summen und beleidigt Douphol absichtlich mit anzüglichen Bemerkungen. Die Ankunft des Dieners macht dem Streit ein vorläufiges Ende. Alle begeben sich ins Speisezimmer. Alfred kommt gleich darauf zurück: Violetta hat ihn zu einer Unterredung gebeten. Sie beschwört ihn zu gehen, den Baron nicht herauszufordern. Sie fürchte für sein Leben. Aber Alfred will natürlich nicht verstehen. Er verlasse das Fest nur mit ihr zusammen. Violetta muss ihm sagen sie habe geschworen, ihn nie wiederzusehen. Als Alfred darauf besteht zu wissen, wer das Recht habe, so in ihr Leben einzugreifen, gibt sie zu verstehen, es sei der Baron. Ausser sich vor Eifersucht und Wut ruft Alfred alle Gäste zusammen. Er schäme sich, dass eine Frau ihr ganzes Vermögen für

ihn ausgegeben habe. Und er wirft Violetta eine volle Briefftasche vor die Füße. So habe er bezahlt. Violetta wird ohnmächtig, und alle Anwesenden kritisieren Alfreds Verhalten. Auch Germont, der dazugekommen ist, weist den Sohn zurecht. Dieser bereut seine Tat bereits und wird vom Vater weggezogen, während Douphol Genugtuung für den Affront gegenüber seiner Freundin verlagert.

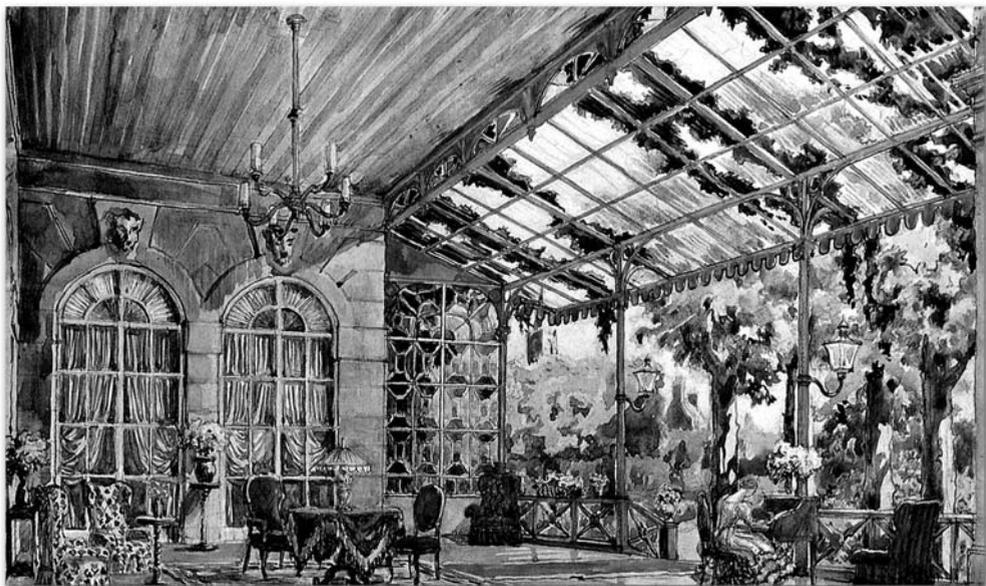
DRITTER AKT

Schlafzimmer Violettas. Violetta ist nunmehr am Ende ihrer Kräfte. Die treue Annina pflegt sie. Es ist ein kalter Wintermorgen. Der Arzt und Freund, Doktor Grenvil, versucht der Kranken Mut und Hoffnung einzuflößen. Annina gegenüber gesteht er, das Ende sei nah. Violetta liest wieder und wieder den liebevollen Brief, den der alte Germont ihr geschickt hat: er dankt, dass sie das Versprechen gehalten habe. Der Baron sei im Duel verwundet worden. Alfred, dem er endlich die Wahrheit gesagt habe, komme bald zu ihr, um ihre Vergebung zu erbitten. Während von der Strasse das Echo des Pariser Karnevals heraufklingt, betrachtet Violetta traurig ihr blasses Gesicht im Spiegel und erinnert sich schmerzhaft der glücklichen Tage ihres Lebens. Plötzlich erscheint Annina, um sie auf eine grosse Überraschung vorzubereiten. Alfred folgt ihr auf dem Fuss und stürzt in Violettas Arme. Beide träumen von einer glücklichen Zukunft. Violetta ist so glücklich, dass sie sich anziehen und ausgehen will, um die Stadt in diesen Festtagen zu sehen. Aber ihre Kräfte lassen es nicht zu. Sie begreift, dass ihre Zeit nur noch kurz bemessen ist. Auch Germont erscheint und drückt sie als seine Tochter ans Herz. Als letztes Geschenk übergibt Violetta Alfred ein Medaillon, ihr Porträt aus besseren Tagen. Er soll es als Erinnerung an ihre Liebe aufbewahren und eines Tages dem Mädchen schenken, das seine Frau werden wird: auf der Bühne auch Annina und Doktor Grenvil. Eine seltsame Kraft scheint sie zu durchströmen. Mit einer letzten Anstrengung erhebt sie sich und fällt tote in Alfreds Arme.

La traviata a Venezia



La traviata (finale) al Teatro La Fenice di Venezia, 1942; regia di Enrico Frigerio; scene di Camillo Parravicini. In scena: Camillo Righini (Grenvil), Maria Rossi (Annina), Enzo Mascherini (Germont), Maria Caniglia (Violetta), Gustavo Gallo (Alfredo). Archivio storico del Teatro La Fenice.



La traviata (atto I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1944; regia di Augusto Cardì. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Nicola Benois, bozzetto scenico (atto II.1, quadro primo) per *La traviata* al Teatro La Fenice di Venezia, 1953; regia di Giuseppe Marchioro. Archivio storico del Teatro La Fenice.



La traviata (atto III) al Teatro La Fenice di Venezia, 1956; scene di Nicola Benois; regia di Carlo Piccinato. In scena: Alfredo Kraus (Alfredo), Renata Scotto (Violetta). Archivio storico del Teatro La Fenice.

La traviata (II.1, quadro primo) al Teatro La Fenice di Venezia, 1961; scene e costumi di Renato Borsato; regia di Mario Lanfranchi. Archivio storico del Teatro La Fenice.



La traviata (atto I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1966; scene e costumi di Paolo Bregni; regia di Piero Faggioni. Archivio storico del Teatro La Fenice.

La traviata (II.1, quadro primo) al Teatro La Fenice di Venezia, 1972; scene di Renzo Mongiardino e Gianni Quaranta; costumi di Claudie Gastine; regia di Giancarlo Menotti. In scena: Beverly Sills (Violetta), Gianluigi Colmago (Germont). Archivio storico del Teatro La Fenice.



La traviata (atto I) al Teatro La Fenice di Venezia, 1992; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena (al centro): Neil Shicoff (Alfredo), Edita Gruberova (Violetta). Archivio storico del Teatro La Fenice.

La traviata (II,9, quadro secondo) al PalaFenice di Venezia, 1996; regia di Pier Luigi Pizzi (ripresa da Mario Pontiggia), scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. Archivio storico del Teatro La Fenice.

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

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

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

DIREZIONI OPERATIVE

PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore
Stefano Callegaro
Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Alfredo Iazzoni
Renata Magliocco
Fernanda Milan
Lorenza Vianello

MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
addetta stampa
Marina Dorigo ◊

AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Mauro Rocchesso
direttore
Daniela Serao
Anna Trabuio
Dino Calzavara ◊

SERVIZI GENERALI
Ruggero Peraro
responsabile
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Stefano Lanzi
Gianni Mejato
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**
Andrea Giacomini ◊
Sergio Parmesan ◊

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

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

DIREZIONE ARTISTICA

Fortunato Ortombina *direttore artistico*

Eliahu Inbal *direttore musicale*

Bepi Morassi *direttore della produzione*

Franco Bolletta *consulente artistico per la danza*

SEGRETERIA ARTISTICA

Pierangelo Conte
segretario artistico

UFFICIO CASTING
Liliana Fagarazzi
Luisa Meneghetti

SERVIZI MUSICALI
Cristiano Beda
Salvatore Guarino
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE
Gianluca Borgonovi
Marco Paladin

AREA FORMAZIONE E PROGRAMMI SPECIALI

Domenico Cardone
responsabile

Simonetta Bonato
Monica Fracassetti ◊

DIREZIONE SERVIZI DI ORGANIZZAZIONE DELLA PRODUZIONE

Paolo Cucchi
assistente

Lorenzo Zanoni
*direttore di scena e
palcoscenico*

Valter Marcanzin

Lucia Cecchelin
responsabile produzione

Silvia Martini ◊

Gianni Pilon
responsabile trasporti

Fabio Volpe
Bruno Bellini ◊

DIREZIONE ALLESTIMENTO SCENOTECNICO

Massimo Checchetto
direttore

Francesca Piviotti

Area tecnica

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia **Area Tecnica**

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

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Marco Paladin ◊
*direttore dei complessi musicali
di palcoscenico*

Stefano Gibellato ◊
maestro di sala

Iliaria Maccacaro ◊
Maria Cristina Vavolo ◊
altri maestri di sala

Raffaele Centurioni ◊
Jung Hun Yoo ◊
maestri di palcoscenico

Pier Paolo Gastaldello ◊
maestro rammentatore

Gabriella Zen ◊
maestro alle luci

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi Δ
Giulio Plotino Δ
Fulvio Furlanut •
Nicholas Myall •
Mauro Chirico
Loris Cristofoli
Andrea Crosara
Roberto Dall'Igna
Marcello Fiori
Elisabetta Merlo
Sara Michieletto
Martina Molin
Annamaria Pellegrino
Daniela Santi
Mariana Stefan
Anna Tositti
Anna Trentin
Maria Grazia Zohar

Violini secondi

Alessandro Molin •
Gianaldo Tatone •
Samuel Angeletti Ciaramicoli
Nicola Fregonese
Alessio Dei Rossi
Maurizio Fagotto
Emanuele Fraschini
Maddalena Main
Luca Minardi
Mania Ninova
Elizaveta Rotari
Aldo Telesca
Johanna Verheijen
*nnp**
Roberto Zampieron
Esau Josuè Iovane ◊

Viole

Daniel Formentelli •
Alfredo Zamarra •
Antonio Bernardi
Lorenzo Corti
Paolo Pasoli
Maria Cristina Arlotti
Elena Battistella
Rony Creter
Anna Mencarelli
Stefano Pio
Katalin Szabó

Violoncelli

Emanuele Silvestri •
Alessandro Zanardi •
Nicola Boscaro
Marco Trentin
Bruno Frizzarin
Paolo Mencarelli
Filippo Negri
Antonino Puliafito
Mauro Roveri
Renato Scapin

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
Stefano Pratisoli •
Massimo Frison
Walter Garosi
Ennio Dalla Ricca
Giulio Parenzan
Marco Petruzzi
Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
Andrea Romani •
Luca Clementi
Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
Marco Gironi •
Paolo Brunello ◊
Angela Cavallo
Valter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason

Clarinetti

Alessandro Fantini •
Vincenzo Paci •
Federico Ranzato
Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Salvatore Passalacqua

Fagotti

Roberto Giaccaglia •
Marco Giani •
Roberto Fardin
Massimo Nalesso

Controfagotti

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
Andrea Corsini •
Loris Antiga
Adelia Colombo
Stefano Fabris
Guido Fuga

Trombe

Piergiuseppe Doldi •
Fabiano Maniero •
Mirko Bellucco
Milko Raspanti
Eleonora Zanella

Tromboni

Giuseppe Mendola •
Domenico Zicari • ◊
Federico Garato
Maurizio Meneguz ◊
Alessio Savio ◊

Tromboni bassi

Athos Castellán
Claudio Magnanini

Tuba

Alessandro Ballarin

Timpani

Dimitri Fiorin •
Roberto Pasqualato •

Percussioni

Claudio Cavallini
Attilio De Fanti
Gottardo Paganin
Fabio Dalla Vedova ◊

Pianoforte

Carlo Rebeschini •

Arpa

Brunilde Bonelli • ◊

Δ primo violino di spalla

• prime parti

◊ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato
per mancato consenso

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia Area Artistica

Claudio Marino Moretti
maestro del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Soprani

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

Alti

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

Tenori

Domenico Altobelli
Ferruccio Basei
Salvatore Bufaletti
Cosimo D'Adamo
Dionigi D'Ostuni
*nnp**
Enrico Masiero
Stefano Meggiolaro
Roberto Menegazzo
Dario Meneghetti
Ciro Passilongo
Marco Rumori
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Massimo Squizzato
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Carlo Mattiazzo ◇
Matteo Pavlica ◇
Dario Prola ◇

Bassi

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

◇ a termine

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

23 / 25 / 27 / 29 / 31 gennaio 2009

Die tote Stadt

(La città morta)

musica di **Erich Wolfgang**

Korngold

prima rappresentazione a Venezia

personaggi e interpreti principali

Paul Stefan Vinke

Marietta Solveig Kringelborn

Frank Stephan Genz

Brigitta Christa Mayer

Victorin Shi Yijie

maestro concertatore e direttore

Eliahu Inbal

regia, scene e costumi

Pier Luigi Pizzi

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Massimo di Palermo

Teatro La Fenice

19 / 22 / 24 / 25 / 27 / 28 febbraio

1 marzo 2009

Roméo et Juliette

musica di **Charles Gounod**

prima rappresentazione a Venezia

versione 1888

personaggi e interpreti principali

Roméo Eric Cutler / Philippe Do

Juliette Nino Machaidze / Diana Mian

Mercutio Markus Werba / Borja Quiza

maestro concertatore e direttore

Carlo Montanaro

regia **Damiano Michieletto**

scene Paolo Fantin

costumi Carla Teti

coreografia Roberto Pizzuto

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Arena

di Verona e la Fondazione Teatro Lirico

Giuseppe Verdi di Trieste

Teatro La Fenice

24 / 26 / 28 / 29 / 30 aprile

2 / 3 maggio 2009

Maria Stuarda

musica di **Gaetano Donizetti**

personaggi e interpreti principali

Elisabetta Sonia Ganassi / Maria Pia

Piscitelli

Maria Stuarda Fiorenza Cedolins /

Maria Costanza Nocentini

Leicester José Bros / Dario Schmunck

maestro concertatore e direttore

Fabrizio Maria Carminati

regia, scene e costumi

Denis Krief

Orchestra e Coro

del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

in coproduzione con la Fondazione Teatro

Lirico Giuseppe Verdi di Trieste, la

Fondazione Teatro di San Carlo di Napoli e

la Fondazione Teatro Massimo di Palermo

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

22 / 23 / 24 / 26 / 27 / 29 / 30 maggio
2009

Madama Butterfly

musica di **Giacomo Puccini**

versione 1907

personaggi e interpreti principali

Cio-Cio-San Micaela Carosi / Oksana
Dyka

F. B. Pinkerton Massimiliano Pisapia /
Luca Lombardo

Sharpless Gabriele Viviani / Simone
Piazzola

maestro concertatore e direttore

Nicola Luisotti

regia **Daniele Abbado**

scene **Graziano Gregori**

costumi **Carla Teti**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento

Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli
e Teatri di Bari

Teatro La Fenice

25 / 28 giugno
1 / 4 / 7 luglio 2009

Götterdämmerung

(Il crepuscolo degli dei)

terza giornata della sagra scenica
Der Ring des Nibelungen

musica di **Richard Wagner**

personaggi e interpreti principali

Siegfried Stefan Vinke

Gunther Gabriel Suovanen

Hagen Gidon Saks

Alberich Werner Van Mechelen

Brünnhilde Jayne Casselman

Gutrune Nicola Beller Carbone

maestro concertatore e direttore

Jeffrey Tate

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

una produzione di **Robert Carsen** e **Patrick
Kinmonth**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

costumi, scene e parti della decorazione
realizzati nel laboratorio dell'Oper der Stadt
Köln

Teatro La Fenice

6 / 8 / 9 / 10 / 11 / 12 / 13 / 15 / 16 /
17 / 18 / 19 settembre 2009

La traviata

musica di **Giuseppe Verdi**

versione 1854

personaggi e interpreti principali

Violetta Valéry Patrizia Ciofi /
Ekaterina Sadovnikova / Rebecca
Nelsen

Alfredo Germont Vittorio Grigolo /
Gianluca Terranova / Francisco
Corujo

Giorgio Germont Vladimir Stoyanov /
Giovanni Meoni / Vasily Ladyuk

maestro concertatore e direttore

Myung-Whun Chung

Luciano Acocella

regia **Robert Carsen**

scene e costumi **Patrick Kinmonth**

coreografia **Philippe Giraudeau**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

allestimento Fondazione Teatro La Fenice



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

LIRICA E BALLETO 2009

Teatro La Fenice

29 / 30 settembre
1 / 2 / 3 ottobre 2009

Hamburg Ballett - John Neumeier

Tod in Venedig

(Morte a Venezia)

coreografia e regia

John Neumeier

musiche di Johann Sebastian Bach e
Richard Wagner

prima rappresentazione italiana

interpreti

primi ballerini, solisti e corpo di ballo
dell'Hamburg Ballett - John
Neumeier

scene Peter Schmidt

costumi John Neumeier e Peter
Schmidt

pianoforte Elizabeth Cooper

Teatro Malibrán

9 / 11 / 14 / 16 / 18 ottobre 2009

Agrippina

musica di **Georg Friedrich Händel***

personaggi e interpreti principali

Claudio Lorenzo Regazzo

Agrippina Ann Hallenberg

Nerone Florin Cezar Ouatu

Poppea Veronica Cangemi

Ottone Xavier Sabata

maestro concertatore e direttore

Fabio Biondi

regia, scene e costumi

Facoltà di Design e Arti IUAV di
Venezia

Orchestra del Teatro La Fenice

nuovo allestimento
Fondazione Teatro La Fenice

* in occasione del 250° anniversario della
morte di Georg Friedrich Händel

Teatro La Fenice

27 / 28 / 29 / 30 / 31 ottobre 2009

Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

Il lago dei cigni

musica di **Pëtr Il'ič Čajkovskij**

coreografia

Konstantin Sergeev

(da Marius Petipa e Lev Ivanov)

interpreti

étoiles, primi ballerini, solisti e corpo
di ballo del Teatro Mikhailovskij di
San Pietroburgo

ripresa della coreografia Farukh
Ruzimatov

scene e costumi Vyacheslav Okunev

Orchestra del Teatro La Fenice

direttore **Karen Durgaryan**

nuovo allestimento del
Teatro Mikhailovskij di San Pietroburgo

Teatro La Fenice

11 / 13 / 16 / 18 / 20 dicembre 2009

Šárka

musica di Leoš Janáček

prima rappresentazione italiana

personaggi e interpreti principali

Šárka Christina Dietzsch

Přemysl Mark Doss

Lumír Shi Yijie

Cavalleria rusticana

musica di Pietro Mascagni

personaggi e interpreti principali

Santuzza Anna Smirnova

Lola Anna Malavasi

Turiddu Walter Fraccaro

Alfio Angelo Veccia

maestro concertatore e direttore

Bruno Bartoletti

regia **Ermanno Olmi**

scene Arnaldo Pomodoro

costumi Maurizio Millenotti

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro

Claudio Marino Moretti

nuovo allestimento

Fondazione Teatro La Fenice

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2008

a cura di Michele Girardi

GIACOMO PUCCINI, *La rondine*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Giovanni Guanti, Daniela Goldin Folena, Michele Girardi, Michela Niccolai

RICHARD STRAUSS, *Elektra*, 2, 176 pp. ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Guido Paduano, Riccardo Pecci

GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia*, 3, 156 pp. ess. mus.: saggi di Daniele Carnini, Serena Facci, Stefano Piana

GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Andrea Chegai, John Rosselli, Michele Girardi, Massimo Acanfora Torrefranca

BENJAMIN BRITTEN, *Death in Venice*, 5, 152 pp. ess. mus.: saggi di Vincenzina Ottomano, Davide Daolmi, Daniele Carnini

MODEST MUSORGSKIJ, *Boris Godunov*, 6, 152 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Emanuele Bonomi

FRANCESCO CAVALLI, *La virtù de' strali d'Amore*, 7, 156 pp. ess. mus.: saggi di Ellen Rosand, Dinko Fabris, Fabio Biondi, Maria Martino

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 8, 144 pp. ess. mus.: saggi di Michele Girardi, Claudio Toscani, Giuliano Procacci, Guido Paduano, Marco Marica

ARNOLD SCHÖNBERG, *Von heute auf morgen*, – RUGGERO LEONCIVALLO, *Pagliacci*, 9, 166 pp. ess. mus.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Virgilio Bernardoni, Federico Fornoni

Rivista «La Fenice prima dell'Opera», 2009

a cura di Michele Girardi

ERICH WOLFGANG KORNGOLD, *Die tote Stadt*, 1, 154 pp. ess. mus.: saggi di Arne Stollberg, Roberto Calabretto, Leonhard Adelt, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

CHARLES GOUNOD, *Roméo et Juliette*, 2, 168 pp. ess. mus.: saggi di Michela Niccolai, Giovanni Guanti, Enrico Maria Ferrando, Emanuele Bonomi

GAETANO DONIZETTI, *Maria Stuarda*, 3, 134 pp. ess. mus.: saggi di Anselm Gerhard, Guido Paduano, Federico Fornoni, Emanuele Bonomi

GIACOMO PUCCINI, *Madama Butterfly*, 4, 136 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Dieter Schickling, Michele Girardi, Emanuele Bonomi

RICHARD WAGNER, *Götterdämmerung*, 5, 190 pp. ess. mus.: saggi di Luca Zoppelli, Riccardo Pecci, Richard Wagner, Emanuele Bonomi

Responsabile musicologico

Michele Girardi

Redazione

Michele Girardi, Elena Tonolo

con la collaborazione di

Pierangelo Conte

Ricerche iconografiche

Luigi Ferrara

Progetto e realizzazione grafica

Marco Riccucci

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

Supplemento a

La Fenice

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

dir. resp. Cristiano Chiarot

aut. trib. di Ve 10.4.1997

iscr. n. 1257, R.G. stampa

concessionarie per la pubblicità

A.P. Comunicazione

VeNet comunicazioni

finito di stampare

nel mese di agosto 2009

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

€ 15,00



FONDAZIONE AMICI DELLA FENICE

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

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

Sentitevi parte viva del nostro Teatro!

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

Quote associative

Ordinario € 60	Benemerito € 250
Sostenitore €110	«Emerito» € 500

I versamenti vanno effettuati su
Conto Corrente postale n. 75830679 o su
Conto Corrente IBAN
IT50Q0634502000100000007406
c/o Cassa di Risparmio di Venezia Intesa San
Paolo, San Marco 4216, 30124 Venezia,
intestati a Fondazione Amici della Fenice
c/o Ateneo Veneto Campo San Fantin 1897
San Marco 30124 Venezia
Tel e fax: 041 5227737

Consiglio direttivo

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

Presidente Barbara di Valmarana

Vice presidente onorario Eugenio Bagnoli

Tesoriere Luciana Bellasich Malgara

Collaboratori Nicoletta di Colloredo

Segreteria generale Maria Donata Grimani

I soci hanno diritto a:

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

Le principali iniziative della Fondazione

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

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

Restauri

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

Donazioni

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

Acquisti

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

PUBBLICAZIONI

- Il Teatro La Fenice. I progetti, l'architettura, le decorazioni*, di Manlio Brusatin e Giuseppe Pavanello, con un saggio di Cesare De Michelis, Venezia, Albrizzi, 1987¹, 1996² (dopo l'incendio);
- Il Teatro La Fenice. Cronologia degli spettacoli, 1792-1991*, di Michele Girardi e Franco Rossi, con il contributo di Yoko Nagae Ceschina, 2 volumi, Venezia, Albrizzi, 1989-1992;
- Gran Teatro La Fenice*, a cura di Terisio Pignatti, con note storiche di Paolo Cossato, Elisabetta Martinelli Pedrocco, Filippo Pedrocco, Venezia, Marsilio, 1981¹, 1984², 1994³;
- L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini dall'archivio del Teatro La Fenice, 1938-1992*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1992;
- Giuseppe Borsato scenografo alla Fenice, 1809-1823*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1995;
- Francesco Bagnara scenografo alla Fenice, 1820-1839*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1996;
- Giuseppe e Pietro Bertoja scenografi alla Fenice, 1840-1902*, a cura di Maria Ida Biggi e Maria Teresa Muraro, Venezia, Marsilio, 1998;
- Il concorso per la Fenice 1789-1790*, di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 1997;
- I progetti per la ricostruzione del Teatro La Fenice*, 1997, Venezia, Marsilio, 2000;
- Teatro Malibran*, a cura di Maria Ida Biggi e Giorgio Mangini, con saggi di Giovanni Morelli e Cesare De Michelis, Venezia, Marsilio, 2001;
- La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa*, di Anna Laura Bellina e Michele Girardi, Venezia, Marsilio, 2003;
- Il mito della fenice in Oriente e in Occidente*, a cura di Francesco Zambon e Alessandro Grossato, Venezia, Marsilio, 2004;
- Pier Luigi Pizzi alla Fenice*, a cura di Maria Ida Biggi, Venezia, Marsilio, 2005.





FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

Presidente

Fabio Cerchiai

Consiglio d'Amministrazione

Fabio Cerchiai

Marco Cappelletto

Pierdomenico Gallo

Giorgio Orsoni

Giampaolo Vianello

Direttore

Cristiano Chiarot

Collegio Sindacale

Giampietro Brunello

Presidente

Alberta Bortignon

Carlo Dalla Libera

Sindaco Supplente

Marco Ziliotto

FEST srl
Fenice Servizi Teatrali



FENICE SERVIZI TEATRALI

FEST

foto © Michele Crosera



Visite a Teatro

Eventi

Gestione Bookshop e merchandising Teatro La Fenice

Gestione marchio Teatro La Fenice®

Caffetteria

Publicità

Sponsorizzazioni

Fund raising

Per informazioni:

Fest srl, Fenice Servizi Teatrali

San Marco 4387, 30124 Venezia

Tel: +39 041 786672 - Fax: +39 041 786677

info@festfenice.com - www.festfenice.com



Intervallo.

La salute buona da mangiare.

Tutti i biscotti, frollini, wafer e cracker Galbusera sono senza ogm, senza grassi idrogenati, senza conservanti e senza coloranti. Un impegno per una sicurezza dedicata a tutti voi, e una linea di prodotti pensati per rispondere a ogni vostra esigenza: senza zuccheri aggiunti o grassi aggiunti, senza glutine e anche senza colesterolo. Una strada sicura riservata ai vostri gusti. www.galbusera.it

Galbusera

