



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA



La Fenice prima dell'opera 2002-2003 2

Verdi  
La traviata

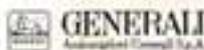


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

## Albo dei Fondatori



Provincia di Venezia



CASINÒ DI VENEZIA



aprilia

arneg



Banca Popolare dell'Adriatico

IntesaBd

UNITED COLORS OF BENETTON



Camera di Commercio Industria Artigianato e Agricoltura Venezia



BANCA DI LEGNANO

Deltagas



Eni



INDUSTRIALI VENEZIA



Fondazione Stefanel

coin

italgas

Marzotto



STARWOOD

WORLDWIDE ACCOMMODATION GROUP

MANA

GRUPPO GRIN CANAL



Associazione Comitati Venezia

BANCA MEDIOBANCA

GRUPPO CARRARO

comed

elettrastudio

gruppo editoriale Mondadori

everap



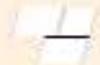
UNIVERSITÀ CA' FOSCARI



Federcassa Venezia

PAM

Industria Polvere di Stacco



Industrie Zignago  
Santa Margherita spa



RUBELLI

LUXOTTICA GROUP

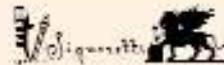
Marsilio



MOI SA - COOPERATIVA DI NAVIGAZIONI S.p.A.



Roberta di Camerino



IL GAZZETTINO

## Abbonati sostenitori



CONSORZIO VENEZIA NUOVA SPA

IL GAZZETTINO





FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

## Consiglio di Amministrazione

Paolo Costa  
*presidente*

Cesare De Michelis  
Pierdomenico Gallo  
Achille Rosario Grasso  
Armando Peres  
Mario Rigo  
Valter Varotto  
Giampaolo Vianello  
*consiglieri*

---

Giampaolo Vianello  
*sovrintendente*

---

## Collegio dei Revisori dei Conti

Angelo Di Mico  
*presidente*

Adriano Olivetti  
Maurizia Zuanich Fischer

---

SOCIETÀ DI REVISIONE  
PricewaterhouseCoopers S.p.A.

---

The background of the slide is a light beige color with a faint, large watermark of the Teatro Fenice logo. The logo features a stylized architectural element, possibly a balcony or a decorative frame, with the words "TEATRO" and "FENICE" written in a serif font across it. A thin horizontal line is positioned above the main title.

# La traviata

La Fenice prima dell'Opera 2002-2003 2

FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

# La traviata

Melodramma in tre atti

*libretto di*

Francesco Maria Piave

*musica di*

Giuseppe Verdi

Teatro Malibran

domenica 15 dicembre 2002 ore 17.00 *turni A-Q*

martedì 17 dicembre 2002 ore 20.00 *turni D-R*

venerdì 20 dicembre 2002 ore 20.00 *turni E-H*

domenica 22 dicembre 2002 ore 15.30 *turno B*

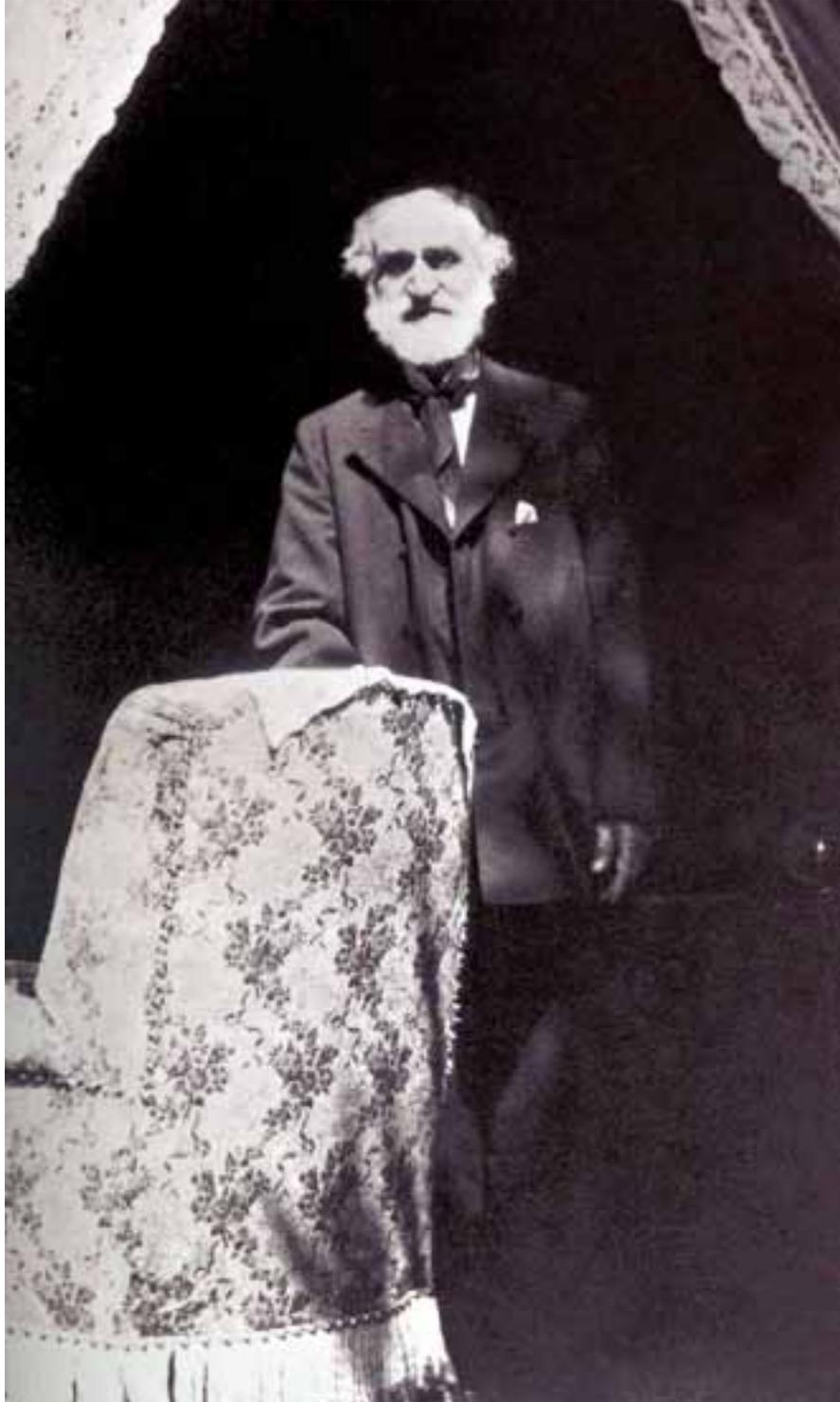
venerdì 27 dicembre 2002 ore 20.00 *fuori abb.*

domenica 29 dicembre 2002 ore 15.30 *fuori abb.*

martedì 31 dicembre 2002 ore 15.30 *fuori abb.*

giovedì 2 gennaio 2003 ore 20.00 *fuori abb.*

sabato 4 gennaio 2003 ore 15.30 *turni C-I-V*



Fotografia di Enrico Alberto d'Albertis. Nel verso si legge: «Ultima fotografia del Maestro Giuseppe Verdi da me presa nella sua Villa di Sant'Agata il 21 7bre 1900».

## Sommario

- 7 La locandina
- 9 *La traviata*, «Un sogeto dell'epoca»  
di Michele Girardi
- 11 *La traviata*, libretto e guida all'opera  
*a cura di* Marco Marica
- 51 *La traviata* in breve  
*a cura di* Gianni Ruffin
- 53 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 61 Fabrizio Della Seta  
*La traviata*, dal dramma alla musica
- 81 Guido Paduano  
Se la giustizia poetica premia l'amore: appunti per  
un'interpretazione de *La traviata*
- 85 Marco Marica  
*Violetta* superstar
- 105 Marco Marica  
Bibliografia
- 113 *Online*: I 'trovatori' di Verdi  
*a cura di* Roberto Campanella
- 121 Giuseppe Verdi  
*a cura di* Mirko Schipilliti

**GRAN TEATRO LA FENICE**  
 Per la sera di Domenica 6 Marzo 1853. Recita XLI.  
**PRIMA RAPPRESENTAZIONE DELL'OPERA NUOVA**  
**LA TRAVIATA**  
 Libretto di F. R. PIATE. — Musica del Maestro G. VERDI espressamente composta per questo Teatro.

<b>PERSONAGGI</b> VIOLETTA Valeri FLORA Barone ANNA ALFREDO Giovanni GERMINI Giorgio, suo padre CASTONE, Viceré de Lodi	<b>ARTISTI</b> Fanny Salvini Donatelli Spornasi Giuseppe Carlotta Ronzi Lodovico Comazzi Felice Farnes Angelo Zamboni	<b>PERSONAGGI</b> RASONE Donatelli RUCI-MONE, il Cioppo GIUSEPPE, servo di Violetta DOMESTICO di Flora LOMBRONARINI	<b>ATTISTI</b> Francesco Dragone Antonio Zivetti Andrea Bellini G. Baroni G. Tosi Antonio Rinaldi
---	---	--	---

Casa di Signori a S. Agnese, e Violetta a Flora, Metastasi, Piccini e Zingari — Contrasti di fiori di Violetta e di Flora, macchina, ec. ec. — Scene, Parigi e suo vicinato nel 1700 circa.  
 La musica è di proprietà del Sig. Giovanni Ricordi di Milano — Il costume è proprietà dell'Impresario — La scena è montata e letta dal Sig. Giuseppe Barigo.

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

**LA LUCERNA MARAVIGLIOSA**

<b>PERSONAGGI</b> AUTON Impresario del Teatro, padre di MARINA, sua figlia ANTONIO, il suo figlio ALFONSO, giovane pastore, amante di MARINA ERICA, sua sorella minore ULRICO — Magro — Guardo dell'Impresario — Rinaldo di Roma — Rinaldo — Pappano — Pappo Fazio — Mori — Bando — Soldati Turchi e Chinesi — Guardie di Andrea — Rivalotti Chinesi	<b>ARTISTI</b> Domenico Nelli Felice Rossi Giuseppe Rossi Felice Rossi Felice Rossi Felice Rossi	<b>PERSONAGGI FANTASTICI</b> GEFIRIN, Re di Goff KARABULBIS, Re di Turchia, amante di Elena e fratello di GEFIRIN STANISLAU, suo amante ERICIN, suo figlio ANITA, sua sorella Gual. de' Lussemb. signor di Palermiti — Impresario e Guardie Armate — Guardie del Palazzo Reale	<b>ATTISTI</b> Pietro Castellani Francesco Antonio G. P. Felice Rossi Felice Rossi Felice Rossi
--	--	---	---

La scena è nel Palazzo del re di Goff — Le di costumi sono francesi.

**DANZE.** Atto I. 3. —  
 1.° — **GRAN MARCIA DANZANTE** eseguita da tutti i primi ballerini di questo teatro.  
 2.° — **TERZETTO** composto dal Famoso Balletto studiato sig. **ERGENIO DURAND** ed eseguito dalle stesse, e dalle Signore **MARRET** e **CITERO**.  
 3.° — **BALLARILE GINESE e INDIANA** eseguita da tutte le ragazze di Balla. Atto I. 5. —  
 4.° — **GRAN MARCIA DANZANTE** eseguita da tutti i primi ballerini di questo teatro.

La prima Fila degli Scaudi resta riservata per Sig. Ufficiali, e gli altri tutti si vendono ad L. 1. 3. — al Cassiere G. M. Marangoni presso il quale sono vendibili anche i Palchi a disposizione dell'Impresario.  
 Dalle ore 11 ore alle ore 2 p.m. vengono deposti i biglietti al Sign. Ufficiali nel solo locale degli abbonamenti in Teatro — Avvertiti che i biglietti che fossero trovati in circolazione non sono del Teatro.  
 Dell'Impresario saranno consegnati per esigibili diritti al detto di proprietà.  
 Del Cassiere del Teatro G. M. Marangoni. Avvertimenti G. M. MARANGONI.

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.

# La traviata

*melodramma in tre atti di*  
Francesco Maria Piave

*musica di*  
Giuseppe Verdi

Edizione critica di Fabrizio Della Seta  
Editore Casa Ricordi, Milano

*personaggi ed interpreti*

<i>Violetta Valéry</i>	Elena Mosuc
<i>Flora Bervoix</i>	Claudia Marchi
<i>Annina</i>	Bernadette Lucarini
<i>Alfredo Germont</i>	Marcelo Alvarez (27-29-31/12, 2/1) Giuseppe Filianoti (15-17-20-22/12) Stefano Secco (4/1)
<i>Giorgio Germont</i>	Lado Ataneli (15-17-20-22/12) Leo Nucci (29-31/12) Roberto Servile (27/12, 2-4/1)
<i>Gastone, visconte di Letorières</i>	Daniele Zanfardino
<i>Il barone Douphol</i>	Massimiliano Chiarolla
<i>Il marchese d'Obigny</i>	Claudio Ottino
<i>Il dottor Grenvil</i>	Lorenzo Muzzi
<i>Giuseppe</i>	Luca Favaron (15-17-20/12) Enrico Masiero (22-27-29-31/12, 2-4/1)
<i>Un domestico di Flora</i>	Giuseppe Accolla (22-27-29-31/12, 2-4/1) Emanuele Pedrini (15-17-20/12)
<i>Un commissionario</i>	Carlo Agostini (15-17-20/12) Salvatore Giacalone (22-27-29-31/12, 2-4/1)

*maestro concertatore e direttore*

Marcello Viotti

*regia*

Giancarlo Sepe

*scene*

Carlo De Marino

*costumi*

Shizuko Omachi

*light designer*

Fabio Baretton

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

*direttore del Coro* Guillaume Tourniaire

nuovo allestimento

---

<i>direttore musicale di palcoscenico</i>	Giuseppe Marotta
<i>direttore di palcoscenico</i>	Paolo Cucchi
<i>responsabile allestimenti scenici</i>	Massimo Checchetto
<i>maestro di sala</i>	Stefano Gibellato
<i>aiuto maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
<i>aiuto regista</i>	Caterina Vianello
<i>assistente scenografo</i>	Federico D'Ambrosi
<i>assistente costumista</i>	Debora Baudoni
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo, Maria Cristina Vavolo, Raffaele Centurioni
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>responsabile macchinisti</i>	Vitaliano Bonicelli
<i>capo elettricista</i>	Vilmo Furian
<i>capo attrezzista</i>	Roberto Fiori
<i>capo sarta</i>	Rosalba Filieri
<i>responsabile della falegnameria</i>	Adamo Padovan
<i>coordinatore figuranti</i>	Claudio Colombini
<i>scene e attrezzeria</i>	Decor Pan (Treviso)
<i>costumi</i>	Nicolao Atelier (Venezia)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Fabio Bergamo (Trieste)

## *La traviata*, «Un sogeto dell'epoca»

Il saggio di Mercedes Viale Ferrero, pubblicato nel primo numero di questa serie, a proposito della cortigiana redenta Taide, si concludeva con una riflessione generosa di suggestioni, mi pare, anche in questo diverso contesto; per cui vorrei ripartire da lì:

in quale quadro scenico sarà possibile rappresentare la santità? Sorge il dubbio che il quadro più efficace sia la spoglia stanza in cui muore Violetta, cortigiana redenta dall'amore e non dal pentimento.<sup>1</sup>

Il dubbio, più che legittimo, fa vedere in controluce una punta d'ironia amara nella valutazione etica della protagonista: Violetta, spiega Fabrizio Della Seta nel saggio qui pubblicato, «muore, sì, perché siamo in una tragedia, ma non ci appare affatto redenta perché non ha nulla da cui redimersi» (p. 73).

Scegliendo *La Dame aux camélias* Verdi si proponeva, tra l'altro, lo scopo coraggioso di fissare nell'eternità della musica un episodio di attualità, cioè la fine di Marie Duplessis, morta nel 1847 a soli ventitré anni. La mitica Alphonsine Plessis, questo il suo nome vero, era molto in vista nella società parigina e intellettuali e artisti la circondavano di continue attenzioni. Tra loro figurava il suo biografo-amante Alexandre Dumas *filis*, che l'aveva definita come «une des dernières et des seules courtisanes qui eurent du cœur». Le sfide avevano sempre attratto Verdi, il quale appena due anni prima aveva proposto ai veneziani *Rigoletto*, da lui stesso collegato idealmente a *La traviata* in una lettera a De Sanctis del 1° gennaio 1853:

A Venezia faccio la *Dame aux Camélias* 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 [...] Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene io era felice di scrivere il *Rigoletto*.<sup>2</sup>

«Un sogeto dell'epoca»: Verdi intendeva rappresentare l'attualità anche nella messa in scena, per mettere in pieno risalto uno dei temi centrali del nuovo lavoro: la critica corrosiva alle abitudini ipocrite della società borghese di allora. Poco importa che egli non sia riuscito a realizzare il suo proposito, sia per la prudenza del librettista Piave (il quale, per evitare guai con la censura, aveva retrodatato l'azione «A Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa»), sia perché gli artisti del coro, «reclutati di solito fra le rammentatrici, i venditori ambulanti, i bancarellisti», non erano in grado di vestire con

---

<sup>1</sup> MERCEDES VIALE FERRERO, *La santità sulle scene teatrali*, in *Jules Massenet: «Thaïs»*, «La Fenice prima dell'opera», 2002-2003, 1, pp. 107-120: 120.

<sup>2</sup> FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959, II, p. 189.

proprietà gli abiti eleganti che indossavano i borghesi.<sup>3</sup> Non solo il messaggio conserva la sua efficacia, ma ne risulta amplificata la portata universale: una società ipocrita abbandona a se stessa una donna, già protagonista di feste, convivi, alcove e quant'altro, solo perché coraggiosamente vive l'amore vero tra le braccia di un coetaneo, causando scompiglio tra le fila di chi vuol solo divertirsi senza mai mettersi in gioco.

Solo il dottor Grenvil rimane al fianco di Violetta, quando tutta Parigi impazza per il Carnevale, e lei sta spegnendosi in povertà. Nella guida musicale all'opera, Marco Marica mette l'accento sulla solitudine della protagonista e su ciò che l'ha causata, non limitandosi all'analisi di astratte strutture, ma traendo da libretto e partitura considerazioni più ampie di drammaturgia musicale. Valga un solo esempio: all'inizio del second'atto, dal suo fulmineo ritratto Alfredo Germont si rivela inequivocabilmente troppo occupato a «dar sfogo al "giovanile ardore" per comprendere che per una donna come Violetta, abituata a fare l'amore a pagamento, l'amore vero non ha prezzo» (p. 25).

La solitudine di Violetta primeggia a partire dalla copertina ideata da Marco Riccucci per questo numero, dove la si vede, di spalle rispetto ai convitati, mentre in alto viene inquadrato il suo doppio, come se di fronte a lei stesse proprio quel «popoloso deserto che appellano Parigi», ma che in realtà può esistere ovunque, in ogni occasione in cui la società è intrisa di valori falsi e perbenisti. Un esempio felice di come un'interpretazione scenico-registica intelligente (si tratta dello stesso allestimento offerto al pubblico veneziano in queste recite di dicembre) sappia tradurre visibilmente un risvolto etico connaturato all'opera.

Fabrizio Della Seta apre la sezione saggistica descrivendo, con parole chiare che hanno il dono della profondità, quel laboratorio drammaturgico-musicale verdiano in cui è nata *La traviata*. Oltre a guidare il lettore nel rapporto tra la fonte e l'opera, egli fa capire, con pochi esempi, quale sia il fine autentico dell'edizione critica. Chi può dirlo meglio di lui, che ha curato la partitura che sentiremo a teatro? Se il quadro rimane quello, molti dettagli sono rifiniti diversamente, ci appaiono colori diversi: il revisore si è quasi trasformato in un restauratore di pitture. Guido Paduano dedica poi la sua attenzione all'intreccio, scandagliato con raro acume, e alle sue implicazioni, cogliendo fulmineamente sin dall'inizio aporie produttive, come quel «Misterioso altero» che «definisce l'amore nel libretto della *Traviata*, se pure può chiamarsi definizione ciò che predica l'inconoscibilità dell'oggetto definito» (p. 81). Marco Marica, infine, concentra a sua volta l'attenzione su pellicole recenti, in particolare *Moulin rouge*, mettendole in relazione con *La traviata*: concludendo che, cambiati i tempi, i valori autentici hanno perduto gran parte della loro vitalità. Nel passaggio alla celluloido, Violetta non sa restituirci il fascino con cui seduce il pubblico dell'opera.

Chiudono il numero le consuete rubriche. La bibliografia è particolarmente ricca di titoli, anche per il fiorire delle celebrazioni del centenario della morte di Verdi (2001). Evento non del tutto privo di prezzi da pagare in termini di qualità, come spiega il nostro Caronte informatico, Roberto Campanella, che ci offre un meditato percorso nel Web, mettendo al primo posto, come l'altra volta, le esigenze culturali degli utenti della Rete.

*Michele Girardi*

<sup>3</sup> JOHN ROSSELLI, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 83.

# GIUSEPPE Verdi 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 Carnovale 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 in appendice le varianti più significative presenti nella partitura:<sup>1</sup> 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, segnando in corsivo la versione presente nella partitura. 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 si riferiscono alla guida all'ascolto; nell'appendice seguente, dopo le varianti, si potranno leggere la composizione dell'orchestra e la disposizione delle voci, provviste di un breve commento.

---

<sup>1</sup> Per l'analisi de *La 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 1: Operas / Serie 1: 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. 17
ATTO SECONDO <i>Quadro primo</i>	p. 24
<i>Quadro secondo</i>	p. 33
ATTO TERZO	p. 39
APPENDICE: <i>Varianti, Orchestra e Voci</i>	p. 46

# 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
GERMONT Giorgio, suo padre	Baritono
GASTONE, Visconte de Letorières	Tenore
BARONE Douphol	Baritono
MARCHESE d'Obigny	Basso
DOTTORE Grenvil	Basso
GIUSEPPE, servo di Violetta	Tenore
DOMESTICO di Flora	Basso
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 sala del teatro La Fenice di Venezia, che vide la prima esecuzione de *La traviata*, come di altre quattro opere verdiane (*Ernani*, *Attila*, *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*).

## ATTO PRIMO<sup>1</sup>

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 PRIMA<sup>2</sup>

VIOLETTA *seduta sur 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

Sì, la vita s'addoppia al gioir.

### SCENA II.

*Detti, il Visconte* GASTONE DE LETORIÈRES,  
ALFREDO GERMONT.

*Servi affaccendati intorno alla mensa*

GASTONE

In Alfredo Germont, o signora,

<sup>1</sup> n. 1. Preludio. *Adagio* – 4/4, Mi maggiore.

Il Preludio, che precede l'alzarsi del sipario, è una sorta di 'racconto' a ritroso della vita di Violetta. Il tema introduttivo es. 1



ritorna infatti all'inizio dell'atto III, quando Violetta giace malata nel suo appartamento a Parigi<sup>31</sup>, mentre il tema che si ascolta subito dopo è il celeberrimo «Amami, Alfredo» dell'atto II<sup>19</sup>, con il quale la protagonista aveva dichiarato tutto il suo amore ad Alfredo Germont ponendo fine, allo stesso tempo, al loro idillio campestre: es. 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 *fiis*, *La Dame aux camélias* (1848), fonte dell'opera, ma a differenza dell'omonimo dramma che Dumas scrisse l'anno 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.

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

Più della metà del primo atto è racchiuso 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 i primi due numeri dell'opera, nel quale vengono abbozzati i rispettivi temi principali e vengono riportati frammenti di dialogo verbale non ancora versificati. Tuttavia Verdi, come anche negli atti successivi, ha calato questa concezione unitaria all'interno delle strutture formali tradizionali 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); le poche deroghe a questo principio formale sono dovute a ragioni intrinsecamente drammatiche. 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:

	ecco un altro che molto vi onora; pochi amici a lui simili sono...	GASTONE	Non v'inganno.
VIOLETTA	Mio visconte, merce' di tal dono. <i>(dà la mano ad Alfredo che gliela bacia.)</i>	VIOLETTA	<i>(ad Alfredo.)</i> Vero è dunque?... onde ciò?... nol comprendo.
MARCHESE	Caro Alfredo...	ALFREDO	<i>(sospirando.)</i> Sì, egli è ver.
ALFREDO	Marchese... <i>(si stringono la mano.)</i>	VIOLETTA	Le mie grazie vi rendo. <i>(al Barone.)</i>
GASTONE	<i>(ad Alfredo.)</i> T'ho detto l'amistà qui s'intreccia al diletto. <i>(I servi frattanto avranno imbandito le vivande.)</i>	BARONE	Voi, barone, non feste altrettanto... Vi conosco da un anno soltanto.
VIOLETTA	Pronto è il tutto?... <i>(un servo accenna che sì.)</i> Miei cari, sedete; è al convito che s'apre ogni cor.	VIOLETTA	Ed ei solo da qualche minuto.
TUTTI	Ben diceste... le cure segrete fuga sempre l'amico licor. <i>(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:)</i>	FLORA	<i>(piano al Barone.)</i> Meglio fora se aveste taciuto.
GASTONE	Sempre Alfredo a voi pensa.	BARONE	<i>(piano a Flora.)</i> Mi è increscioso quel giovin...
VIOLETTA	Scherzate?	FLORA	Perché?
GASTONE	Egra foste, e ogni dì con affanno qui volò, di voi chiese...	GASTONE	A me invece simpatico gli è. <i>(ad Alfredo.)</i> E tu dunque non apri più bocca?
VIOLETTA	Cessate. Nulla son io per lui...	MARCHESE	<i>(a Violetta.)</i> È a madama che scuoterlo tocca...
		VIOLETTA	<i>(mesce ad Alfredo.)</i> Sarò l'Ebe che versa...
		ALFREDO	<i>(con galanteria.)</i> E ch'io bramo immortal come quella.
		TUTTI	Beviamo.

segue nota 2

es. 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.

GASTONE  
O barone, né un verso, un viva  
troverete in quest'ora giuliva?...  
(*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.  
(*s'alza.*)

MARCHESE  
Dunque attenti...

TUTTI  
Sì, attenti al cantor.

ALFREDO<sup>3</sup>  
Libiam ne' lieti calici  
che la bellezza infiora,  
e la fuggevol ora  
s'innebrii 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.

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,  
né più si può goder.

TUTTI  
Godiam... c'invita un fervido  
accento lusinghier.  
Godiam... la tazza e il cantico  
la notte abbellà e il riso;  
in questo paradiso  
ne scopra il nuovo dì.

VIOLETTA  
(*ad Alfredo.*)  
La vita è nel tripudio.

ALFREDO  
(*a Violetta.*)  
Quando non s'ami ancora.

VIOLETTA  
(*ad Alfredo.*)  
Nol dite a chi lo ignora...

ALFREDO  
(*a Violetta.*)  
È il mio destin così...

TUTTI  
Godiam... la tazza e il cantico  
le notti abbellà e il riso;  
in questo paradiso  
ne scopra il nuovo dì.  
(*s'ode musica dall'altra sala.*)

Che è ciò?

VIOLETTA  
Non gradireste ora le danze?

TUTTI  
Oh il gentile pensier! ... tutti accettiamo.

VIOLETTA  
Usciamo dunque...<sup>4</sup>  
(*s'avviano alla porta di mezzo, ma Violetta colta da subito pallore dice:*)  
oimè!

<sup>3</sup> «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*.

<sup>4</sup> «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:

TUTTI	Che avete?...	VIOLETTA	Sto meglio.
VIOLETTA	Nulla,	ALFREDO	Ah in cotal guisa
nulla.			v'ucciderete... aver v'è d'uopo cura
TUTTI			dell'esser vostro...
Che mai v'arresta?...		VIOLETTA	E lo potrei?
VIOLETTA	Usciamo...	ALFREDO	Se mia
<i>(fa qualche passo, ma è obbligata a nuovamente fermarsi e sedere.)</i>			foste, custode io veglierei pe' vostri
Oh Dio!...			soavi di.
TUTTI		VIOLETTA	Che dite?... ha forse alcuno
Ancora!...			cura di me?
ALFREDO	Voi soffrite!	ALFREDO	<i>(con fuoco.)</i>
TUTTI	O ciel!... ch'è questo!		Perché nessuno al mondo
VIOLETTA			v'ama...
È un tremito che provo... or là passate		VIOLETTA	Nessun?...
<i>(indica l'altra stanza.)</i>			
tra poco anch'io sarò...		ALFREDO	Tranne sol io.
TUTTI	Come bramate.	VIOLETTA	<i>(ridendo.)</i>
<i>(tutti passano all'altra sala, meno Alfredo che resta indietro.)</i>			Gli è vero!...
SCENA III			Si grande amor dimenticato avea...
VIOLETTA, ALFREDO e GASTONE <i>a tempo.</i>		ALFREDO	Ridete!... e in voi v'ha un core?...
VIOLETTA	<i>(guardandosi allo specchio.)</i>	VIOLETTA	Un cor?... sì... forse... e a che lo richiedete?...
Oh qual pallor!...	<i>(volgendosi, s'accorge d'Alfredo.)</i>	ALFREDO	Oh se ciò fosse non potreste allora
	Voi qui!...		celiar...
ALFREDO	Cessata è l'ansia	VIOLETTA	Dite davvero?...
che vi turbò?			

segue nota 4

es. 4



Anche questa scena trae origine dal dramma di Dumas, in cui Gastone suonava al pianoforte una polka (atto I, scena VIII), 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 percepiamo ancora 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 fisicamente separati dagli altri ospiti; tuttavia la presenza del nuovo tema strumentale e il progressivo semplificarsi del percorso melodico-armonico spostano sensibilmente 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.

ALFREDO	Io non v'inganno.	GASTONE	Ah! Ah!... sta ben... restate. (rientra.)
VIOLETTA	Da molto è che mi amate?...	VIOLETTA	(ad Alfredo.)
ALFREDO	Ah sì, da un anno.	ALFREDO	Amor dunque non più... Vi garba il patto?
	Un dì felice eterea <sup>5</sup> mi balenaste innante, e da quel dì tremante vissi d'ignoto amor. Di quell'amor ch'è l'anima dell'universo intero, misterioso, altero, croce e delizia al cor.	ALFREDO	Io v'obbedisco... Parto... (per andarsene.)
VIOLETTA	Ah, se ciò è ver, fuggitemi... Solo amistade io v'offro, amar non so, né soffro di così eroico ardor. Io sono franca, ingenua, altra cercar dovete; non arduo troverete dimenticarmi allor.	VIOLETTA	A tal giungeste? (si toglie un fiore dal seno.)
		ALFREDO	Prendete questo fiore.
		ALFREDO	Perché?...
		VIOLETTA	Per riportarlo...
		ALFREDO	(tornando.) Quando?
		VIOLETTA	Quando
		GASTONE	sarà appassito.
		ALFREDO	Allor domani...
		VIOLETTA	Ebbene;
		VIOLETTA	domani.

<sup>5</sup> *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, ma la presenza di un ritmo in tre tempi (3/8) ci ricorda 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':

es. 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 sado-masochistico 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 (*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 sia una camelia? –, e il secondo tema, che accompagna le esclamazioni di gioia di Alfredo («Io son felice») fino alla sua partenza.

ALFREDO	mercé a voi, gentil signora, di sì splendido gioir.
( <i>prende con trasporto il fiore.</i> )	La città di feste è piena,
Io son felice!	volge il tempo dei piacer;
VIOLETTA	nel riposo ancor la lena
D'amarmi dite ancora?	si ritempri per goder.
ALFREDO	( <i>partono dalla destra.</i> )
( <i>per partire.</i> )	
Oh quanto v'amo!...	
VIOLETTA	SCENA V <sup>7</sup>
Partite?...	VIOLETTA <i> sola</i>
ALFREDO	È strano!... è strano!... in core
( <i>torna a lei e le bacia la mano.</i> )	scolpiti ho quegli accenti!...
Parto.	Saria per me sventura un serio amore?...
VIOLETTA	Che risolvi, o turbata anima mia?...
Addio.	Null'uomo ancora t'accendeva... oh gioia
ALFREDO	ch'io non conobbi, essere amata amando!...
Di più non bramo.	E sdegnarla poss'io
( <i>esce.</i> )	per l'aride follie del viver mio?
	Ah forse è lui che l'anima
SCENA IV <sup>6</sup>	solinga ne' tumulti
VIOLETTA, e tutti gli altri che tornano dalla sala	godea sovente pingere
riscaldati dalle danze	de' suoi colori occulti!...
TUTTI	Lui che modesto e vigile
Si ridesta in ciel l'aurora,	all'egre soglie ascese,
e n'è forza ripartir;	e nuova febbre accese

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

Il ritorno dei convitati, «riscaldati dalle danze», coincide con la ripresa del tema orchestrale dell'inizio dell'Introduzione<sup>2</sup>. 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.

<sup>7</sup> 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 impiega questa forma anche in altri punti dell'opera, ad esempio nell'altro assolo di Violetta nell'atto III («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 avvenuti e 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,

es. 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 suoi sentimenti.

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 quai sogni mi perdo,  
povera donna, sola,  
abbandonata in questo  
popoloso deserto  
che appellano Parigi,  
che spero or più?... che far degg'io?... gioire.  
Di voluttà nei vortici finire.

Sempre libera degg'io<sup>8</sup>  
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.

(*entra a sinistra.*)

<sup>8</sup> *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 figura della protagonista, e che la legano al suo passato di tísica e prostituta allo stesso tempo, sbarrandole la strada a un futuro d'amore.

es. 7

Violetta

142

Sem-pre 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'umore di Violetta tra il cantabile e la cabaletta non è dunque dovuto solo alla volontà di non abbandonarsi al sogno d'amore, ma è conseguenza diretta della sua malattia e del suo passato. In quanto tísica a Violetta è negato un futuro, dunque anche un futuro d'amore, e in quanto affetta da tubercolosi la protagonista soggiace a quella frenesia che caratterizza le persone affette dal suo male, da quell'urgenza di vita che sembra 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», frutto della sua malattia. 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 improvvisa la voce di Alfredo che intona la sua dichiarazione d'amore («Di quell'amor ch'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 anche 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 suo sogno d'amore.

## 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 PRIMA<sup>9</sup>

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... qui presso a lei  
io rinascere mi 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 dì che disse: Vivere  
io voglio a te fedel,

dell'universo immemore  
mi credo quasi in ciel.

## 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.

<sup>9</sup> n. 4. Scena ed Aria Alfredo.

Il secondo atto dell'opera si apre con un tema orchestrale in *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 fra il primo e il secondo atto. In 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 – Verdi ha omesso quell'atto poiché non aggiungeva elementi indispensabili allo sviluppo della vicenda. Conclusa la scena, Alfredo intona un cantabile (*Andante* – 3/4, Mi bemolle maggiore) che dal punto stilistico ricorda decisamente le prime opere di Verdi, e che ci mostra un Alfredo quanto mai compiaciuto che indugia a ricordare il suo ardore giovanile temprato da Violetta: es. 8

Alfredo

Dei miei bollenti spiriti il giovanile ardore ella temprò col placido sorriso dell'amore! Dal dì che disse: Vivere io voglio a te fedel,

[VI., 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' e irruente 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.

ALFREDO

Or vanne... andrò a Parigi...  
 Questo colloquio ignori la signora...  
 Il tutto valgo a riparare ancora.  
 (parte.)

## SCENA III

ALFREDO *solo*.<sup>10</sup>

Oh mio rimorso!... Oh infamia!...  
 E vissi in tale errore!...  
 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.  
 (esce.)

SCENA IV<sup>11</sup>

VIOLETTA *ch'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!...

<sup>10</sup> Se nel cantabile Alfredo si era presentato nella veste soddisfatta 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 a fare l'amore a pagamento, l'amore vero non ha prezzo. Tuttavia non è colpa né di Verdi, né di Piave 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 Piave 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. Tutto lascia supporre che Verdi non provasse molta simpatia per questo protagonista maschile della sua opera, e che il carattere artificioso dell'aria che Alfredo canta non sia dovuto a mancanza d'ispirazione, bensì proprio all'intento di evidenziare l'aspetto superficiale del suo carattere.

<sup>11</sup> n. 5. Scena [e] Duetto [Violetta e Germont].

Le scene IV e V del secondo atto 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 mostra una forma piuttosto anomala, con sei sezioni distinte, alcune delle quali con cambi di tempo interni, dove tuttavia si può riconoscere ancora la tradizionale struttura del duetto rossiniano. Questo numero segna lo sforzo massimo fatto finora 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 76 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.

es. 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<sub>4</sub> per poi ridiscendere al Fa<sub>3</sub>. Ogni volta che parla d'amore, Violetta intona infatti ampie melodie discendenti, il cui mesto significato simbolico non sfugge all'ascoltatore.

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.)*

GIUSEPPE

Giunse un signore...

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

egli dono vuol farvi...

VIOLETTA

Non l'osò finora...

Rifiuterei.

GERMONT

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?...

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 angelo<sup>12</sup>

Iddio mi die' una figlia;

se Alfredo nega riedere

in seno alla famiglia,

<sup>12</sup> 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:

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...<sup>13</sup> 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 duopo!

VIOLETTA  
No... giammai!  
Non sapete quale affetto<sup>14</sup>  
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?...  
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

es. 10

Allegro moderato cantabile dolcissimo

Germon

Pu - ra sic - co - me un an - ge - lo Id - dio mi dà u - na fi - gliu'

Allegro moderato

[Archi] p

Si tratta di un periodo regolare di 24 battute, che coincide con la prima fase dell'aggressione psicologica di Germon. Germon 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 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 Germon ricorrerà a immagini (e melodie) *Biedermeier* per riportare all'ordine, cioè alle convenzioni sociali, il figlio.

<sup>13</sup> 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 Germon («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:

es. 11

animando a poco a poco

Violetta

Ah! com - pren - do...

animando a poco a poco

pp

A quel punto Germon 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.

<sup>14</sup> 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...  
Bella voi siete e giovane...  
Col tempo...

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

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

VIOLETTA  
(colpita.)  
Gran Dio!

GERMONT  
Un dì, quando le veneri<sup>15</sup>  
il tempo avrà fuggate,

fia presto il tedio a sorgere...  
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.

segue nota 14

es. 12

Musical score for Violetta's aria. The score is in 3/4 time, key of B-flat major. It begins with a *Vivacissimo* tempo marking and measure 118. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part includes a *ppp* dynamic marking for the arches and a *ff* dynamic marking later. The lyrics are: "Non sa pe - te qua - le af - fet - to vi - vo, im - men - so... m'ar - de il pet - to?..."

Alla parola «supplizio» (prima allusione esplicita a ciò che comporterà per la protagonista la rinuncia all'amore) il tempo accelera ulteriormente (*Ancora più vivo* - *Do maggiore*), mentre Violetta esprime con un violento sospiro sul Si<sub>4</sub> il 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 progressiva accelerazione del tempo, conseguenza della crescente inquietudine della protagonista.

<sup>15</sup> 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 ottuso, 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 uno stupro morale nei confronti di chi osa 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.

es. 13

Musical score for Germont's aria. The score is in 2/4 time, key of F minor. It begins with a *con semplicità* tempo marking and measure 183. The vocal line is in the upper staff, and the piano accompaniment is in the lower staff. The piano part includes a *pp* dynamic marking. The lyrics are: "Un dì, quan - do le ve - ne - ri il tem - po a - vrà fu - ga - te"

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, 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».

VIOLETTA  
 (Così alla misera, — ch'è un di caduta,  
 di più risorgere — speranza è muta!...  
 Se pur benefico — le indulga Iddio  
 l'uomo implacabile — per lei sarà...)  
*(a Germont, piangendo.)*  
 Dite alla giovane — sì bella e pura<sup>16</sup>  
 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...  
 Sento nell'anima — già le tue pene...  
 Coraggio... e il nobile — cor vincerà.  
*(silenzio.)*

VIOLETTA  
 Or imponete.

GERMONT  
 Non amarlo ditegli.

VIOLETTA  
 Nol crederà.

GERMONT  
 Partite.

VIOLETTA  
 Seguirammi.

GERMONT  
 Allor...

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?...

VIOLETTA<sup>17</sup>  
*(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;  
 Merce' di queste lacrime

<sup>16</sup> 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 bemolle maggiore):  
 es. 14

(a Germont piangendo)  
 Andantino cantabile

Violetta

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

(p) [Archi]

Piangendo ella 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 Germont, Violetta riprende anche 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 *tòpos* 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 Germont 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.

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

	dal cielo un giorno avrete; premiato il sacrificio sarà del vostro cor... D'un opra così nobile andrete fiera allor.	ANNINA <i>(ne guarda la direzione e se ne mostra sorpresa.)</i>
VIOLETTA Qui giunge alcun, partite!...		VIOLETTA Silenzio... va all'istante. <i>(Annina esce.)</i>
GERMONT Ah grato v'è il cor mio!...		ALFREDO Violetta che fai?...
VIOLETTA Non ci vedrem più forse... <i>(s'abbracciano.)</i>		VIOLETTA <i>(ascondendo la lettera.)</i> Nulla.
A DUE Felice siate... Addio!... <i>(Germont esce per la porta del giardino.)</i>		ALFREDO Scrivetevi?
SCENA VI <sup>18</sup>		VIOLETTA <i>(confusa.)</i>
VIOLETTA, poi ANNINA, quindi ALFREDO.		No... sì...
VIOLETTA Dammi tu forza, o cielo!... <i>(siede, scrive, poi suona il campanello.)</i>		ALFREDO Qual turbamento!... a chi scrivevi?...
ANNINA Mi richiedeste?		VIOLETTA A te...
VIOLETTA Sì, reca tu stessa questo foglio...		ALFREDO Dammi quel foglio.
		VIOLETTA No, per ora...

segue nota 17

es. 15

Allegro moderato  
320  
Violetta *f*  
Mor - rò!... mor - rò!... la mia me - mo - ria non fi - a ch'ei ma - le - di - ca  
Allegro moderato  
*p* [Archi pizz.]

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».

<sup>18</sup> n. 6. Scena Violetta ed Aria Germont.

Rimasta sola, Violetta scrive una lettera – con ogni probabilità a Douphol, anche se non viene specificato –, 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 la lettera d'addio ad Alfredo, e il clarinetto, voce dell'interiorità, intona un tema lamentoso intessuto di semitoni discendenti:

es. 16

A tempo  
15  
Violetta  
A tempo  
Che gli di-rò? chi men da-rà il co-rag-gio?  
[CL]  
*p* *pp*

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...  
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... saremo felici...  
Perché tu m'ami, Alfredo, non è vero?...  
ALFREDO  
O, quanto!... Perché piangi?...  
VIOLETTA  
Di lacrime avea duopo... or son tranquilla,  
lo vedi?... ti sorrido...  
(forzandosi.)  
Sarò là, tra quei fior, presso a te sempre...  
Amami, Alfredo, quant'io t'amo... Addio.<sup>19</sup>  
(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?

<sup>19</sup> 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 non si tratta neppure di un duetto, bensì di una «scena» vera e propria, 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 all'effetto di crescendo prodotto dall'armonia. Verdi scrive quaranta battute molto irrequiete, evitando le cadenze sulla tonica per protrarre la tensione, a cominciare dal pedale di dominante di La minore («Ai piedi tuoi», bb. 41 segg.): «Perché piangi» (settima di sensibile di Re minore), «di lacrime avea duopo» (cadenza d'inganno a Si bemolle maggiore), «Sarò là, tra quei fior» (nuovamente settima di sensibile di Fa minore che evolve nella dominante di Fa maggiore). Dopo aver lasciato sulle spine a lungo 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:

con passione e forza

17

Violetta

The image shows a musical score for Violetta's aria. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. The lyrics are: "A - ma - mi, Al - fre - do, a - ma - mi quan - to io t'amo". The piano accompaniment is in a bass clef with a key signature of one flat and a common time signature. It features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with dynamic markings of *ff* (fortissimo) and *p* (piano). The score is numbered 17 at the beginning and 18 at the end of the first line.

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!...

*(apre 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,

ritorna di tuo padre orgoglio e vanto.

ALFREDO

*(disperato siede presso il tavolino col volto tra le mani.)*GERMONT<sup>20</sup>

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'esaudi!

*(abbracciandolo.)*

Né rispondi d'un padre all'affetto?

ALFREDO

Mille furie divoranmi il petto...

*(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;<sup>21</sup>

copriam d'oblio il passato;

l'amor che m'ha guidato

sa tutto perdonar.

<sup>20</sup> 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).

es. 18

Germont qui attua una strategia di persuasione del tutto analoga a quella appena messa in atto 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.

<sup>21</sup> Pochi brani della *Traviata* hanno suscitato sin dall'inizio la perplessità degli ascoltatori come questa cabaletta di Germont (*Assai moderato* – 4/4, Si bemolle maggiore), che fino a poco tempo fa veniva regolarmente tagliata. Verdi ne riscrisse ampi

Vieni, i tuoi cari in giubilo  
con me rivedi ancora;  
a chi penò finora  
tal gioia non negar.  
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.  
(*fugge precipitoso seguito dal padre.*)

SCENA IX<sup>22</sup>

Galleria nel palazzo di Flora, riccamente addobbata e 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;

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.

(*s'ode romore a destra.*)

FLORA

Silenzio... Udite?...

TUTTI

(*vanno verso la destra.*)

Giungono gli amici.

SCENA X<sup>23</sup>

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

ZINGARE

Noi siamo zingarelle

venute di lontano;

segue nota 21

brani nella sua revisione dell'opera del 1854, 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 sempre 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 del personaggio ne esce ulteriormente rafforzata, ma dal punto di vista drammatico quest'aria ha senz'altro il merito di distendere la tensione drammatica dopo l'«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 II 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 II, quadro I e atto III), 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 convitati.

es. 19

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

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, 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 che, all'arrivo di Alfredo diverrà cruciale.

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?...  
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 XI<sup>24</sup>

*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  
Sì, sì, bravi, narrate, narrate  
con piacere l'udremo...

GASTONE e MATTADORI  
Ascoltate.  
È Piquillo un bel gagliardo<sup>25</sup>  
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:  
cinque tori in un sol giorno  
vò vederti ad atterrar;  
e se vinci, al tuo ritorno  
mano e cor ti vò donar.  
Sì gli disse, e il mattadore  
alle giostre mosse il pie';  
cinque tori vincitore  
sull'arena egli stendé.

GLI ALTRI  
Bravo invero il mattadore,  
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!!

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;

<sup>24</sup> Dopo le zingarelle è il turno di Gastone ed altri amici travestiti da mattadori spagnoli (*Allegro assai mosso* – 4/4, Do maggiore/Sol minore), preceduto da un indiolato unisono orchestrale dal carattere di tarantella.

<sup>25</sup> Nel loro *couplets* i finti mattadori introducono altri due temi 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 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 superano il loro stupore e si mettono a giocare a carte.

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, jugar si può.

GASTONE<sup>26</sup>

(*si pone a tagliare, Alfredo ed altri puntano.*)

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!)

<sup>26</sup> 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 il valzer del primo atto (cf. es. 4):  
es. 20

Questo tema agitato, con le sue nevrotiche sestine e quartine di sedicesimi, viene ripetuto in diverse tonalità e pervade come un'ossessione le oltre 150 battute della scena; ad esso si contrappone il tema vocale di Violetta, l'unico in cui le sestine tacciono e l'unica parte vocale della scena è dotata di 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:  
es. 21

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.

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 punta- no, altri passeggiano.)*

ALFREDO  
Un quattro!

GASTONE  
Ancora hai vinto.

ALFREDO  
*(punta e vince.)*  
Sfortuna nell'amore  
vale fortuna al gioco...

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...

ALFREDO  
Sì?... la sfida accetto...

VIOLETTA  
(Che fia?... morir mi sento!)

BARONE  
*(punta.)*  
Cento luigi a destra....

ALFREDO  
*(punta.)*  
Ed alla manca cento....

GASTONE  
*(ad Alfredo.)*  
Un asso... un fante... hai vinto!...

BARONE  
Il doppio?...

ALFREDO  
Il doppio sia.

GASTONE  
*(tagliando.)*  
Un quattro... un sette....

TUTTI  
Ancora!...

ALFREDO  
Pur la vittoria è mia!

CORO  
Bravo davvero!... la sorte è tutta per Alfredo!...

FLORA  
Del villeggiar la spesa farà il baron, già il vedo.

ALFREDO  
*(al Barone.)*  
Seguite pur....

SERVO  
La cena è pronta.

FLORA  
Andiamo.

CORO  
Andiamo.  
*(s'avviano.)*

ALFREDO  
Se continuar v'aggrada...  
*(tra loro a parte.)*

BARONE  
Per ora nol possiamo.

Più tardi la rivincita.

ALFREDO  
Al gioco che vorrete.

BARONE  
Seguiam gli amici; poscia...

ALFREDO  
Sarò qual mi vorrete.

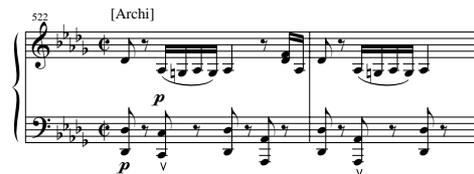
TUTTI  
*(entrano nella porta di mezzo; la scena rimane un istante vuota.)*

SCENA XIII<sup>27</sup>

VIOLETTA *che ritorna affannata, indi* ALFREDO.  
 VIOLETTA  
 Invitato a qui seguirmi  
 verrà desso?... vorrà udirmi?...  
 Ei verrà... ché l'odio atroce  
 puote in lui più di mia voce...  
 ALFREDO  
 Mi chiamaste?... che bramate?...  
 VIOLETTA  
 Questi luoghi abbandonate,  
 un periglio vi sovrasta...  
 ALFREDO  
 Ah comprendo!... Basta... basta...  
 E sì vile mi credete?..  
 VIOLETTA  
 Ah, no, mai...  
 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  
 sacro io feci...  
 ALFREDO  
 E chi potea?...  
 VIOLETTA  
 Chi dritto 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.

<sup>27</sup> 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. Questi porta con sé un nervoso accompagnamento degli archi, nel quale spicca a mo' di ostinato ritmico una quartina di sedicesimi chiaramente derivata dalla scena precedente, da un lato, e da «Un di quando le veneri», dall'altro:  
 es. 22



Il 'parlante' 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 quando Alfredo le ingiunge di seguirlo («Partirò, ma giura innante»). Quindi, su un enfatico pedale di dominante di La minore, Alfredo richiama dalla sala adiacente tutti gli invitati.

SCENA XIV<sup>28</sup>

*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?

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.  
*(getta con furente sprezzo una borsa ai pie' di Violetta che sviene tra le braccia di Flora e del Dottore. In tale momento entra il Padre.)*

## SCENA XV

*Detti, ed il signore GERMONT ch'entra alle ultime parole.*

TUTTI<sup>29</sup>  
Oh, infamia orribile  
tu commettesti!...  
Un cor sensibile  
così uccidesti!...  
Di donne ignobile  
insultator,  
di qui allontanati  
ne desti orror.

GERMONT<sup>30</sup>  
*(con dignitoso fuoco.)*  
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  
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'anima... più non ragiono...  
Da lei perdono—più non avrò.  
Volea fuggirla non ho potuto...  
Dall'ira spinto son qui venuto!)

<sup>28</sup> Ferito nell'orgoglio e tradito nell'amore, Alfredo reagisce dando pubblicamente della prostituta a Violetta (*Allegro 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 scadere nella banalità.

<sup>29</sup> 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»). Certo, considerando il fatto 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, c'è da chiedersi quanto il loro sdegno sia causato dalla mancanza di *politesse* di Alfredo, che non ha imparato ancora le buone maniere borghesi, e quanto invece da sincera partecipazione. La musica non ci dice nulla al riguardo, ma il fatto che Verdi e Piave abbiano deciso di affidare 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.

<sup>30</sup> 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 tinte 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 intensità emotiva quella di Violetta («Alfredo, Alfredo, di questo core»). 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.

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...  
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 orgolio—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 TERZO<sup>31</sup>

Camera da letto di Violetta. Nel fondo è un letto con cor-  
tine mezze tirate; una finestra chiusa da imposte in-  
terne; 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 canapé; più di-  
stante un altro mobile su 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.

<sup>31</sup> n. 8. Scena Violetta.

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

es. 23



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»<sup>1</sup> 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<sub>b</sub>5 (batt. 29), per poi ridiscendere *morendo* e *allargando* al Do<sub>4</sub>. 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 Si<sub>b</sub>4. 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, questo breve preludio orchestrale del terzo atto ci descrive il suo stato d'animo nelle ultime ore di essa.

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 ier sera un pio ministro»); infine, le bb. 1-4 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».

ANNINA  
(*eseguisce.*)  
VIOLETTA  
Osserva, è pieno il giorno?  
ANNINA  
Son sett'ore.  
VIOLETTA  
Dà accesso a un po' di luce...  
ANNINA  
(*apre le imposte, e guarda nella via.*)  
Il signore Grenvill!...  
VIOLETTA  
Oh il vero amico!...  
Alzar mi vo'... m'aita...  
(*si alza e ricade; poi sostenuta da Annina va lentamente verso il canapé, 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'alma.  
Mi confortò ier sera un pio ministro.  
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.

ANNINA  
(*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?...  
ANNINA  
Tutta Parigi impazza... è carnevale...  
VIOLETTA  
Oh nel comun tripudio, sallo Iddio  
quanti infelici gemon!... 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 IV<sup>32</sup>

VIOLETTA *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*

<sup>32</sup> Restata sola, Violetta «trae dal seno una lettera» di Germont, che legge a voce alta. La convenzione operistica vuole che le lettere vengano lette parlando e non cantando, 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):

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,<sup>33</sup>

le rose del volto già sono pallenti;

l'amore d'Alfredo pur esso mi manca  
conforto, sostegno dell'anima stanca...

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 esterno*.<sup>34</sup>

Largo al quadrupede

sir della festa,

di fiori e pampini

cinto la testa...

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.

segue nota 32

es. 24



Verdi aveva mutuato l'espedito di far ascoltare una musica di violini, in 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 (e che pertanto per molti versi svolgono una funzione analoga alla colonna sonora dei film).

<sup>33</sup> L'aria di Violetta (*Andante mosso* – 6/8, La minore), introdotta da uno struggente motivo dell'oboe, è un ricordo della vita passata. 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 maggiore:

es. 25

L'assolo è una romanza, forma generalmente usata per le narrazioni; anche se qui Violetta parla piuttosto al futuro, espone tuttavia una visione di se stessa e del suo destino 'dal di fuori'. 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.

<sup>34</sup> 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 una tradizionale «banda sul palco» (cfr. organico, p. 47), e unitamente alla brusca virata al minore («Largo al più docile») e alla forma a *couplet* conferisce al brano un vago colorito popolareesco. Il riferimento al sacrificio del «bue grasso» è invece un'ulteriore metafora sacrificale, delle quali, come abbiamo visto, è intessuta tutta l'opera.

SCENA V<sup>35</sup>*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 volli...

una gioia improvvisa...

VIOLETTA

Una gioia!... dicesti?...

ANNINA

Sì, o signora...

VIOLETTA

Alfredo!... Ah tu il vedesti!... ei vien!... l'affretta...

ANNINA

*(afferma col capo, e va ad aprire la porta.)*SCENA VI<sup>36</sup>

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 imparo,  
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 rendè...A DUE<sup>37</sup>Null'uomo o demone, angelo mio,  
mai più staccarti potrà da me.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... Alfredo andiamo,  
del tuo ritorno grazie rendiamo...*(vacilla.)*

ALFREDO

Tu impallidisci!...

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.)*<sup>35</sup> 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 *tòpos* 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.<sup>36</sup> Con l'irruenza e l'impulsività che lo caratterizza, Alfredo fa irruzione nella stanza di Violetta, trascinandola in un repentino 'spalla a spalla', che fa l'effetto di una ventata d'aria fresca nella stanza della malata («Amato Alfredo/Oh mia Violetta!»). Il 'parlante' della sezione precedente cede il posto a una sezione lirica in Mi maggiore («Colpevol sono»), che svolge la funzione di tempo d'attacco.<sup>37</sup> 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:

ALFREDO	Gran Dio!... Violetta!... (spaventato sorreggendola.)	ALFREDO	(Cielo!... che vedo!...)
VIOLETTA	(sforzandosi.)	VIOLETTA	Va pel dottore... (ad Annina.)
	È il mio maleore... Fu debolezza... ora son forte... Vedi?... sorrido... (sforzandosi.)	VIOLETTA	Digli... che Alfredo è ritornato all'amor mio... Digli che vivere ancor vogl'io...
ALFREDO	(desolato.)	ANNINA	(parte.)
	(Ahi cruda sorte!...)	VIOLETTA	(ad Alfredo.)
VIOLETTA	Fu nulla... Annina, dammi a vestire...		Ma se tornando non m'hai salvato, a niuno in terra salvarmi è dato.
ALFREDO	Adesso!... Attendi...		
VIOLETTA	(alzandosi.)		SCENA VII
	No... voglio uscire.		VIOLETTA e ALFREDO
ANNINA	(le presenta una veste ch'ella fa per indossare, e impeditane dalla debolezza esclama:)	VIOLETTA <sup>38</sup>	Gran Dio!... morir sì giovane, io che penato ho tanto!... Morir sì presso a tergere il mio sì lungo pianto! Ah dunque fu delirio
VIOLETTA	Gran Dio non posso!... (getta con dispetto la veste e ricade sulla sedia.)		

segue nota 37

es. 26

Nel tempo di mezzo (*Allegro* – 4/4, Do maggiore) 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 phisica* –, 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* – Do maggiore, 4/4; «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.

es. 27

<sup>38</sup> 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, Do 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 – tutti fattori pensati probabilmente per far scrosciare gli applausi – non inficiano l'atmosfera solenne e di ineluttabile fatalità di questo brano.

la credula speranza;  
invano di costanza  
armato avrò il mio cor!...  
Alfredo... oh il crudo termine  
serbato al nostro amor!...

ALFREDO  
Oh mio sospiro, oh palpito,  
diletto del cor mio!...  
Le mie colle tue lacrime  
confondere degg'io...  
Or più che mai, nostr'anima,  
han d'uopo di costanza,  
Ah tutto alla speranza  
non chiudere il tuo cor!  
Violetta mia, deh calmati,  
m'uccide il tuo dolor.  
(Violetta s'abbandona sul canapé.)

SCENA ULTIMA<sup>39</sup>  
Detti, ANNINA, il signore 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!

VIOLETTA<sup>40</sup>  
(frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio  
della toilette e toltone un medaglione dice.)  
Prendi quest'è l'immagine  
de' miei passati giorni,  
a rammentar ti torni  
colei che si t'amò.  
Se una pudica vergine<sup>41</sup>

<sup>39</sup> 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 al centro del numero e di una stretta conclusiva. 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»), che tuttavia neppure in questo frangente sembra capace di lasciarsi andare al sentimento, abbandonando quelle melodie squadrate e compassate che lo hanno caratterizzato finora.

<sup>40</sup> Al posto di un ampio concertato 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 modo minore, enarmonicamente omologa a Do diesis minore, es. 28

51  
Andante sostenuto  
Violetta  
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, per enarmonia il relativo del precedente Re bemolle maggiore (minore).

<sup>41</sup> 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 inesorabile 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.

degli anni suoi nel fiore  
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  
qui non mi trasse Iddio.  
Sì 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,  
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<sup>42</sup>  
(alzandosi rianimata.)  
È strano!!...  
TUTTI  
Che!  
VIOLETTA  
Cessarono  
gli spasmi del dolore,  
in me rinasce... m'anima  
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

<sup>42</sup> 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:  
es. 29

107 (alzandosi rianimata) parlando  
Violetta  
[2 VL I]  
stra-no! Ces-sa-ro-no gli  
[VI, Vle.] *ppppp*  
113  
Vio.  
spa-si-mi del do-lo-re, in me ri-na-sce... ri-na-sce... m'a-gi-ta

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!»).

## Varianti alla partitura

ATTO I — SCENA II. FLORA: «Meglio fora se aveste taciuto» (nel libretto è scritto erroneamente «avesse»); GASTONE: «O barone, né un verso, né un viva» (l'aggiunta di Verdi elimina l'ostica dialefe tra «verso» e «un»); ALFREDO: «Si? ... l'ho già in cor» (l'aggiunta di Verdi elimina la dialefe tra «ho» e «in»); ALFREDO: «Libiamo ne' lieti calici» (l'aggiunta della 'o' alla fine di «Libiam» ha modificato la lunghezza del verso); TUTTI: «Libiamo; amor fra i calici / più caldi baci avrà» (questi due versi nel libretto sono attribuiti a TUTTI, ma Verdi li fa intonare prima ad ALFREDO); VIOLETTA: «Godiam... c'invita un fervido / accento lusinghier» (questi due versi nel libretto sono attribuiti a TUTTI, ma Verdi li fa intonare prima a VIOLETTA). SCENA III. ALFREDO: «Di quell'amor ch'è *palpito*»; VIOLETTA: «*un* così eroico ardore»; ALFREDO: «*O ciel!* domani». SCENA V. VIOLETTA: «In quai sogni mi perdo» (questo verso non è stato musicato da Verdi); VIOLETTA: «Di voluttà nei vortici *perire*»; 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 diletti sempre nuovi*  
*Dee volare* il mio pensier.

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

ATTO II — SCENA I. ALFREDO: «*tutto scorda* per me... qui presso a lei»; «*io vivo* quasi in ciel». SCENA III. ALFREDO: «*io* vissi in tale errore!». SCENA V. ANNINA: «È *qui* un signore»; GERMONT: «*Ciel! che discopro!* / D'ogni vostro avere / *or volete spogliarvi*»; VIOLETTA: «*Ah* no... giammai, *no, mai*»; GERMONT: «ma pur tranquilla *uditemi*»; VIOLETTA: «(Così alla misera, — ch'è un dì caduta» (nella partitura è stata aggiunta la didascalia «*con estremo dolore*»); GERMONT: «è il sacrificio — *ch'oggi* ti chieggo»; GERMONT: «sarà del vostro *amore*»; GERMONT: «*sarete* fiera allor»; VIOLETTA e GERMONT: «*Siate felice* Addio!». SCENA VI. ALFREDO: «*Che* fai?»; ALFREDO: «*Ah no* severo scritto mi lasciava... / *Però l'attendo*, t'amerà in vederti». SCENA VIII. ALFREDO: «Mille *serpi* divoranmi il petto»; GERMONT: «Che dici? *Ah*, ferma!» (questo verso, presente nella partitura, è assente nel libretto) SCENA IX. FLORA: «Avrem lieta di maschere la *fiesta*»; DOTTORE: «*Li* vidi *ieri...* ancor parean felici». SCENA X. ZINGARE: «venute *da* lontano»; MARCHESE: «Che *dianci* vi pensate?» (entrambe le forme sono scorrette; la forma corretta è infatti 'diancin', che sta a significare 'diavolo'). SCENA XI. GLI ALTRI: «Bravo, *bravo* il mattadore»; GLI ALTRI: «san le *belle* conquistar!». SCENA XII. ALFREDO: «Sfortuna nell'amore / *fortuna reca* al gioco»; ALFREDO: «Sarò qual *bramerete*». SCENA XII. La partitura presenta alcune varianti nei versi finali:

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.*

Sì.

SCENA XIV. ALFREDO: «*che qui* pagata io l'ho». SCENA XV. GERMONT: «Io sol fra *tanti* so qual *virtude*»; VIOLETTA: «Ma verrà *tempo*, in che il saprai / *come* t'amassi confesserai»; BARONE: «Che *il vostro* orgoglio».

ATTO III — SCENA I. ANNINA: «Il *signor di Grenvil*!». SCENA II. VIOLETTA: «Mi *consolò* ier sera». SCENA III. VIOLETTA: «Oh nel comun tripudio, sallo *il cielo* / quanti infelici *soffron*! Quale *somma*». SCENA IV. VIOLETTA: «L'amore d'Alfredo *perfino* mi manca». SCENA VI. VIOLETTA e ALFREDO: «mai più *dividermi* potrà da *te*»; VIOLETTA: «Ah, non più... *al tempo*». SCENA VII. ALFREDO: «Ma più che mai, *deh, credilo* / *n'è d'uopo* di costanza». SCENA ULTIMA. GERMONT: «vegliardo / *il mal ch'io feci*» (nella partitura il recitativo termina con la frase di Violetta: «Più a me t'appressa ascolta, amato Alfredo», assente nel libretto); VIOLETTA: «degli anni suoi *sul fiore*»; ALFREDO: «A strazio *si terribile*»; GERMONT: «d'un *disperato* amore»; VIOLETTA: «in me rinasce... *m'agita*».

## L'orchestra

1 Ottavino/Flauto e 1 Flauto

2 Oboi

2 Clarinetti

2 Fagotti

1 Arpa

4 Corni

2 Trombe

3 Tromboni

1 Cimbasso

Timpani

Cassa

Triangolo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabbassi

### Sul palco

Atto I, Scene II-III (n. 2)

Banda interna

Atto II, Scena X (n. 7):

Tamburelli

Picche

Atto III, scena IV (Baccanale n. 9)

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.<sup>1</sup> Ad esempio flauto e ottavino erano in legno, i corni erano del tipo naturale, con ritorti intercambiabili, i tromboni erano quasi sempre a pistoncini, 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 questa banda, 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 reperire una banda che all'occorrenza suonasse a teatro. Nel marzo 1853 alla Fenice la banda era composta da 24 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 1 piccolo, 4 clarinetti, 2 corni, 1 flügelhorn, 3 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 Bacchanale (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, e viene consigliata anche dall'edizione critica della partitura.

---

<sup>1</sup> 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.

## Le voci

Violetta

Flora

Annina

Alfredo

Germont

Gastone

Douphol

Marchese

Dottore

Giuseppe

Domestico

Commissionario

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 Commissario 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 aveva 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 vocali; 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'interpretazione '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 Radames 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 mar, il suol») e le ripetizioni della cabaletta («No, non udrai rimproveri») possono sortire un effetto falso e stucchevole se non eseguiti con calore.



1



2



3



4

1. Eugénie Doche (Charlotte-Marie de Plunkett; 1821 [1823?]-1900). Fu la prima Marguerite Gautier ne *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas *filis* (Parigi, Théâtre du Vaudeville, 2 febbraio 1852), la fonte secondaria 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 de *La 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 nella *Beatrice di Tenda* di Bellini e nella *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 alla Fenice di Venezia nella stagione di carnevale 1952-1953 (regia di Giuseppe Marchioro, scene di Nicola Benois).

## *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 retrodatare l'ambientazione (un'usanza tuttora in voga) 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 antagonisti 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 ha dato 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; l'improvvisa apparizione della voce di Alfredo dimostra nelle sue reazioni 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 ha dovuto vendere i suoi gioielli 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, dapprima ostile, minaccia Violetta chiedendole di abbandonare il figlio perché la relazione lo sta rovinando. Violetta gli dimostra di aver venduto i propri gioielli 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 figlia 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. Germont resta profondamente colpito da tanta magnanimità.

Alfredo torna, ignaro di tutto, mentre Violetta è allo scrittoio. Dopo avergli indirizzato parole di struggente dolcezza ella parte, preoccupandosi di fargli recapitare un biglietto nel quale, mascherando la vera motivazione del suo gesto, scrive di aver deciso il ritorno alla vita mondana, ricercando la protezione del vecchio 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 ac-

compagnata da Douphol. Alfredo siede al tavolo da gioco e finge indifferenza, ma la tensione serpeggia, e la rivalità col barone sfocia in una sfida a duello. 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 allora si vede costretta a rivelargli che ha giurato fedeltà al barone. Alfredo perde il proprio controllo, chiama a sé gli invitati e si dichiara pronto a restituire alla donna tutti i soldi ch'ella aveva speso per lui, 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 tutta la verità al figlio, il quale la sta raggiungendo. Lei teme solo di non fare in tempo a dar loro l'estremo saluto confidando nel perdono divino. Sulle strade si festeggia il carnevale.

All'arrivo di Alfredo i due si abbracciano, egli spera di ricominciare abbandonando Parigi; giunge anche Germont, che ormai la considera una figlia e vorrebbe abbracciarla. Ma è troppo tardi: Violetta dona ad Alfredo il ritratto di quando era giovane e bella; dopo un ultimo, fugace ed effimero segno di vita, 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. Fièrement Violetta montre à Germont l'acte de vente de ses biens. Germont, favorablement impressionné par ce geste, lui demande cependant de renoncer à sa



Giuseppe Bertoja, Salotto in casa di Violetta, bozzetto scenico (atto I) per la ripresa de *La traviata* al San Benedetto di Venezia nel 1854. Annotazione di pugno dello scenografo: «L'opera eseguita per la prima volta al Teatro della Fenice [...] piacque poco, causa la compagnia che sebbene formata da bravissimi artisti erano però tutti inadatti per quest'opera. Conosciutane però la bellezza, l'opera fu riprodotta al teatro ora Rossini con artisti che all'opposto dei primi esecutori sembravano creati apposta per quest'op. ... fece fanatismo».

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 ba-

ron. 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, humilié 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 Docteur. 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 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 echoes 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 gegeben, 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 mondän 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 Liebe den entdeckt hat. Sie lädt die Freundin für den selben Abend zu einem Fest ein. Si 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 entgegentritt. 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 einen 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 verlagte.

#### 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 ihre, 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 werde 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 tot in Alfreds Arme.



Verdi nel 1853, l'anno di *Traviata*.

Fabrizio Della Seta

## *La traviata*, dal dramma alla musica\*

L'immensa popolarità de *La 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. È 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 de *La 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 dibat-

---

\* Il saggio è la rielaborazione di un precedente articolo, *Nel laboratorio di Verdi: dal dramma al dramma in musica*, apparso in *La traviata*, a cura di Silvia Camerini, Ancona, © Transeuropa, 1998, pp. 7-21 (Teatro dell'Opera di Roma, Stagione lirica 1997-1998). Si ringraziano l'autore, il teatro e la casa editrice per aver concesso il permesso di riprodurlo in queste pagine.



Fanny Salvini Donatelli (1815-1891c), la prima Violetta. Esordì sulle scene liriche nel 1848. Il mancato successo de *La traviata* alla Fenice non è imputabile alla prima donna, che aveva oltretutto iniziato la carriera come attrice drammatica.

tersi 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.<sup>1</sup>

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'infiama d'altro argomento, ed io... ed io zitto e quieto in cinque giorni doveti 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 capo lavoro di questo vero mago delle moderne armonie.<sup>2</sup>

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.<sup>3</sup> 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 «Duetto 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

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

<sup>2</sup> 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.

<sup>3</sup> 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.

«Cabaletta brillante» («Sempre libera degg'io») al termine della quale «si sente una voce che ripete una frase del Duettino 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 de *La 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 il secondo atto 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 del primo atto, 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 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 II, 2, ed è costruito a partire dalla materia di Dumas



Galleria nel palazzo di Flora, di Giuseppe Bertola. Matita, penna, e acquerello colorato.



Figurini per i costumi di Alfredo e Violetta  
(verosimilmente disegnati per la ripresa alla Canobbiana di Milano nel 1856).

(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 nel terzo atto 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 del primo atto 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 del terz'atto di Dumas, dovesse tradursi nel grande duetto tra Violetta e Germont nel secondo atto. 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, riveleragli 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 posson  
[?],

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 mo-  
rente nell'ultimo atto, per il quale si trovava in Dumas (v, 8) sia la posizione sia am-  
pia 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 pote-  
vano sottrarsi, quello di trovare la posizione per assegnare almeno un'aria a ciascu-  
no dei tre ruoli principali, soprano, tenore e baritono; e per la protagonista doveva-  
no essere preferibilmente due. Abbiamo visto come Verdi avesse già deciso che la  
prima aria di Violetta avrebbe concluso il primo atto, e ne avesse anzi già tracciato  
le grandi linee. In quel punto l'aria si colloca in maniera eccellente, come reazione del-  
la 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 nel-  
l'ultima scena del primo atto, 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 pa-  
role»; era abbastanza logico che Violetta, rimasta sola, riflettesse sulle emozioni che  
l'inattesa dichiarazione del giovane sconosciuto aveva suscitato in lei. Ma per co-  
struire un'intera aria occorreva un buon numero di parole (saranno 48 versi, da «È  
strano!...» a «Dee volar il mio pensier»). Piuttosto che inventarle di sana pianta, Ver-  
di 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 per-  
metteva di vedere in te colui che chiamavo dal fondo  
della mia chiassosa solitudine.

In un attimo, come una pazza, ho costruito un avve-  
nire 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 *Da-  
me aux camélias*), e fu «Addio del passato». Ma a Verdi non bastò, ed egli volle da-

re 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 sospeso, ma è il vertice emotivo della *Traviata*, che trae tutta la sua forza dalla sapiente gradazione espressiva che la prepara.

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 nel primo atto. Anche la cabaletta «O mio rimorso, o 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 del terzo atto, 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/Ger-



La fine del duetto Violetta (Callas)-Germont (Ettore Bastianini) nella celebre *Traviata* scaligera del 1955 (regia di Luchino Visconti, scene e costumi di Lila de Nobili). Bastianini (1922-1967), che esordì a Ravenna (1945) nella *Bohème* (Colline) si distinse soprattutto come interprete verdiano (don Carlo in *Ernani*, conte di Luna, Posa, Nabucco), ma fu anche Tiresia in *Edipus Rex* di Stravinskij (Milano, Scala, 1948) e il principe Andrea nella prima esecuzione in Occidente di *Vojna i mir* (*Guerra e pace*) di Prokof'ev (Firenze, 1953).



1



2

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 ne *La 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 Gama) di Meyerbeer (Bologna, 1865). Divenuto uno dei più apprezzati tenori verdiani, si distinse specialmente come Manrico, duca di Mantova, Riccardo.

mont, il conflitto tra due mondi irriducibili, quello del sentimento autenticamente vissuto e 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 core», 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».<sup>4</sup>

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:

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!

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

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».<sup>5</sup> 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 del primo atto, 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 del terzo atto (il cui inizio è anche la prima cosa che si ascolta nella *Traviata*), di «Ma se

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



*Marie Duplessis sul letto di morte.* Incisione di Henry Duff Linton (1815-1899), da Alphonse de Neuville (1835-1885).

tornando non m'hai salvato», di «Prendi, quest'è l'immagine». Quest'ultimo passaggio, si sa, è gemello del *Miserere* del *Trovatore*, 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 reudenta 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.<sup>6</sup>

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

NOTA SULL'EDIZIONE CRITICA DE *LA TRAVIATA*

L'allestimento de *La traviata* al quale gli spettatori della Fenice assistono in questa stagione è basata sull'edizione critica dell'opera, curata da chi scrive e pubblicata nel 1997 nell'ambito dell'edizione completa delle opere di Verdi.<sup>7</sup> L'espressione «*basata sull'edizione critica*» è stata scelta con cura a preferenza di altre quali, ad esempio, «prima esecuzione *dell'edizione critica*». Sulla natura e la funzione di tali edizioni sono infatti piuttosto diffusi equivoci e pregiudizi che vanno da un'esaltazione acritica («Finalmente il vero Verdi!») a un altrettanto acritico deprezzamento («Quella strana cosa che impone di non tagliare niente e di eliminare i Do di petto del tenore»). È perciò necessario precisare che l'edizione critica di un'opera è una partitura che deve essere interpretata né più né meno di qualsiasi altra; ne consegue che diverse esecuzioni basate su di essa possono essere altrettanto diverse tra loro quanto lo erano quelle basate su un'edizione tradizionale. La differenza sta nel fatto che questa partitura è il risultato di un lungo e paziente percorso di ragionamento sul testo, condensato nel commento che l'accompagna. L'edizione critica (formata dall'unione inscindibile di partitura e commento) non pretende di presentare ricette pronte all'uso, ma piuttosto si propone di individuare e segnalare l'esistenza di problemi e di suggerire possibili soluzioni. Sta all'intelligenza degli interpreti (direttori e cantanti, ma anche registi) utilizzare in modo adeguato quanto l'edizione propone loro, per approfondire la comprensione delle intenzioni dell'autore e quindi ricavarne un'interpretazione convincente.

Per comprendere appieno questi problemi è necessario avere un'idea del modo in cui il testo di un'opera veniva prodotto, e poi circolava, all'epoca de *La traviata*. Ciò che Verdi consegnava a un teatro per la prima rappresentazione, che avrebbe seguito di persona, era una partitura autografa redatta in gran fretta, pensata per l'esecuzione e non per l'edizione; in essa il compositore metteva in atto tutti gli accorgimenti possibili per risparmiare tempo: segni convenzionali per indicare la ripetizione di battute o di interi passi, o la derivazione di parti da altre parti, indicazioni dinamiche ed espressive segnate ad uno o due strumenti e da estendere implicitamente ad altri; tutte abbreviazioni che copisti ed esecutori avrebbero poi provveduto a sciogliere. Naturalmente, come ogni altro autore, a volte Verdi commetteva anche veri e propri errori di scrittura, che non si curava di correggere dando per scontato che qualcun altro lo avrebbe fatto.

Dopo le prime esecuzioni l'autografo era ceduto all'editore, che normalmente ne ricavava uno spartito per canto e pianoforte destinato alla vendita; eccezionalmente, a seguito dello straordinario successo de *La traviata*, Ricordi ne stampò anche una partitura e una serie di parti d'orchestra, da diffondere solo per noleggìo. È ovvio che, proprio per la natura problematica dell'autografo, i redattori e gli incisori incaricati di realizzare questi materiali vi introdussero numerosi errori o alterazioni, dovuti a incomprendimento della scrittura frettolosa di Verdi, ma a volte anche di indicazioni che si allontanavano dallo standard del linguaggio operistico dell'epoca. Va sottolineato che in tutto il processo di edizione l'autore non aveva parte alcuna.

<sup>7</sup> «*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi*», serie I, vol. 19, Chicago, The University of Chicago Press, Milano, Ricordi, 1997. All'Introduzione dell'edizione si rimanda per tutti i dati e i documenti citati in questo saggio.

Tutte le edizioni che si susseguirono nel corso dell'Ottocento e oltre non si basarono sull'autografo ma sulle edizioni precedenti. La prima partitura completa a stampa de *La traviata* posta in vendita da Ricordi fu realizzata nel 1913 (dodici anni dopo la morte di Verdi), e da essa derivarono tutte le edizioni successive, compresa quella 'standard' tuttora in commercio. Nel corso del tempo, come sempre accade nella trasmissione dei testi, altre alterazioni si accumularono nella partitura, a volte come semplici sviste, altre volte introdotte intenzionalmente nell'intento di correggere presunti errori di Verdi (mentre molti errori veri continuarono ad essere tramandati). Ulteriori modifiche furono infine introdotte per adeguare la partitura a pratiche esecutive posteriori. Capita che queste modifiche siano attribuite all'autorità di qualche famoso direttore accreditato come erede diretto della tradizione verdiana, il più delle volte a Toscanini, ma senza alcuna vera prova (anzi, l'ascolto delle esecuzioni registrate smentisce in molti casi l'attribuzione). In ogni caso, queste tradizioni sono preziose testimonianze storiche dell'evolversi delle concezioni interpretative ma non c'è motivo di fossilizzarle in una partitura che dovrà essere usata per altri cento anni come base per nuove interpretazioni.

L'edizione critica si propone di ricostruire il testo originale di Verdi, laddove con «originale» non si intende la lettera di quanto egli scrisse materialmente, ma la ricostruzione delle sue intenzioni reali. La partitura autografa è un documento insostituibile e la fonte primaria dell'edizione, ma essa non è considerata come un feticcio intangibile; al contrario, gli errori evidenti devono essere corretti, le scritture incerte o ambigue devono essere interpretate. Per questo lavoro d'interpretazione le altre fonti d'epoca (edizioni più antiche, copie manoscritte, parti d'orchestra), pur con tutti i loro errori, sono un ausilio prezioso in quanto attestano come i musicisti dell'epoca, che avevano una pratica quotidiana con lo stile di Verdi, risolvevano quelle contraddizioni che costituiscono un problema per noi.

Il risultato è una partitura che differisce da quelle correnti in migliaia – letteralmente – di particolari. Nella maggior parte dei casi le differenze riguardano segni dinamici, legature di fraseggio, accenti, punti di staccato, raddoppi strumentali, indicazioni di tempo; tutte cose che l'ascoltatore comune non percepisce coscientemente, e che tuttavia sono di fondamentale importanza nel guidare direttore e cantanti a realizzare la loro interpretazione. Esse possono essere quindi percepite globalmente, come colore e carattere complessivo dell'esecuzione. Un esempio tipico è offerto dalle indicazioni di metronomo, che Verdi non ha scritto nell'autografo e che compaiono solo nello spartito per canto e pianoforte; l'interprete di oggi può scegliere tra il rispettare queste indicazioni, che riflettono l'opinione di musicisti vicini a Verdi, oppure l'adottare tempi che ritiene più consoni alla sua idea, senza il timore di profanare la volontà del Maestro.

In alcuni casi, però, le differenze sono più evidenti, e possono essere colte solo che si presti un po' d'attenzione; esse possono riguardare l'altezza di singole note o di gruppi di note, il testo poetico, figure ritmiche, particolari dell'orchestrazione. Spesso queste 'varianti' rivelano sottili intenzioni musicali e drammatiche dell'autore.

Nelle righe che seguono richiameremo l'attenzione su alcuni passi di particolare interesse per lo spettatore per i quali l'edizione critica ha apportato, rispetto alla partitura tradizionale, modificazioni significative dal punto di vista musicale e drammaturgico (naturalmente qui viene presentato solo il risultato finale, non il ragionamento che ha condotto ad esso).

## n. 2. Introduzione

- Alle parole «Sì, la vita s'addoppia al gioir» le prime tre note della melodia sono Mi-Mi-La (esempio 1a, bb. 53-57), invece di Mi diesis-Sol diesis-La (esempio 1b, da 3). Quest'ultima versione fu introdotta più tardi negli spartiti per risolvere una contraddizione dell'armonia; l'edizione critica ha preferito invece conservare la linea melodica scritta da Verdi e apportare un piccolo cambiamento all'armonia. Nello stesso passaggio è stata anche soppressa la parte di grancassa e piatti.

## esempio 1a

Flora, Soprani

Sì, la vi - ta s'ad - dop - pia al gio - ir, sì, la vi - ta s'ad - dop - pia al gio - ir.

## esempio 1b

Flora, Soprani

Sì, la vi - ta s'ad - dop - pia al gio - ir, sì, la vi - ta s'ad - dop - pia al gio - ir.

- Nel Brindisi, la ripresa di Violetta «La vita è nel tripudio» è anticipata di una battuta rispetto alla versione corrente (esempio 2a, bb. 320-327; esempio 2b, 15 dopo 9); in effetti Verdi aveva scritto in origine questa versione più banale, poi la cambiò, ma il suo ripensamento fu considerato un errore e fu 'corretto' nelle edizioni successive alle prime. L'anticipazione, che produce un ritmo 'zoppo', è rivelatrice dell'impazienza con cui Violetta rivolge ad Alfredo quella che è una vera e propria provocazione.

## esempio 2a

Solisti e coro (all'unisono e all'ottava inferiore)      Violetta

ci sco - pra il nuo - vo di. La vi - ta è nel tri - pu - dio ...

## esempio 2b

Solisti e coro (all'unisono e all'ottava inferiore)      Violetta

ne sco - pra - il - nuo - vo - di. La vi - ta è nel tri - pu - dio ...

- All'inizio del Valzer le parole «Oh ciel!.. ch'è questo?» furono assegnate da Verdi a Flora, a Gastone, al Barone e al Marchese, ma non al Dottore. Ciò ha la sua logica: infatti il Dottore è l'unico a conoscere la causa del malore di Violetta, e rendere comprensibile questo particolare è compito dell'attore e del regista.

### n. 3. Aria Violetta

- Le parole scritte da Verdi all'inizio dell'*Andantino* sono un po' diverse da quelle che si trovano nel libretto e in tutte le edizioni. In particolare, invece di «colori occulti» si legge «deliri occulti». Questa versione è più comprensibile, e anche più vicina al testo della *Dame aux camélias* (si veda la prima parte di questo saggio).

### n. 4. Scena ed Aria Alfredo

- Nella cabaletta «Oh mio rimorso, oh infamia» sono state ripristinate due battute dell'ottavino che erano scomparse nelle partiture più recenti.

### n. 5. Duetto Violetta Germont

- Nella frase di Violetta «E che Alfredo m'ha giurato / che in lui tutto troverò» le ultime cinque note sono Sol-Sol-Sol-Fa-Mi $\flat$ ; la linea melodica scritta da Verdi è più espressiva e meno prevedibile di quella 'corretta' fin dalla prima edizione dello spartito: La $\flat$ -Sol-Sol-Fa-Mi $\flat$  (esempio 3). Un'esecutrice intelligente ha qui l'occasione per conferire il dovuto 'peso' espressivo alla parola-chiave «tutto».

#### esempio 3

versione dell'autografo:

versione trädita:

The image shows a musical score for the aria 'E che Alfredo m'ha giurato...'. It consists of three staves. The top two staves are vocal lines for Violetta, and the bottom staff is the piano accompaniment. The top staff is labeled 'versione dell'autografo:' and the second staff is labeled 'versione trädita:'. Both vocal staves show the same melody: E4 quarter, F4 quarter, G4 quarter, A4 quarter, B4 quarter, C5 quarter, B4-A4-G4 quarter, F4-G4-A4 quarter, B4 quarter, A4-G4-F4 quarter, E4 quarter, D4 quarter, C4 quarter. The lyrics are 'E che Al-fre - do m'ha giu - ra - to che in lui tut - to tro - ve - rò?...'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand, with some grace notes.

### n. 6. Scena Violetta ed Aria Germont

- In «Amami, Alfredo» Verdi ha scritto la seguente sobria successione di dinamiche, che si ritrova in tutte le partiture antiche, ma anche in quella del 1913:

*ff* > *p*, *ff* > *p*, *ff*.

Nelle partiture più recenti la successione è:

*ff* > *p*, < *ff* > *p*, < *ff*.

I due enfatici *crescendo* riflettono chiaramente una concezione esecutiva tardoromantica, come pure il fatto che la seconda parte della frase è stata raddoppiata da due

trombe, invece che dalla tromba «sola» indicata da Verdi. Una volta entrate in partitura, queste modifiche sono state adottate da quasi tutti i più celebri direttori moderni, che credevano di rispettare la volontà di Verdi (invece Toscanini, nella sua incisione discografica del 1946, si attiene scrupolosamente alla lezione dell'autografo e delle prime edizioni, e non può essere considerato responsabile dell'arbitrio).

- In «Di Provenza» l'orchestrazione di Verdi prevede flauto e ottavino, non due flauti come si trova nelle partiture più recenti.

#### n. 7. Finale Secondo

- Nel coro delle Zingarelle è stato eliminato un grande *crescendo* sulla ripetizione delle parole «E i casi del futuro», presente fin dalle prime edizioni per l'errata interpretazione di un segno che Verdi aveva scritto e poi cancellato.

#### n. 8. Scena Violetta

- Nell'accompagnamento di «Addio del passato» è stata ripristinata l'orchestrazione originale, con il pizzicato dei soli violoncelli nel registro grave (es. 4a). Nelle partiture più recenti il pizzicato era stato trasferito ai contrabbassi nel primo caso, abolito addirittura nel secondo (es. 4b).

##### esempio 4a

Violetta  
del - la Tra - via - ta - sor - ri - di

Fl, VI I  
Cl, Vle *pp*  
Vlc pizz.  
Cb *pp*

##### esempio 4b

Violetta  
dolente e pianissimo  
legate e dolci  
Ad - di - o del pas - sa - to

VI I e II, Vle  
Vlc pizz.  
Cb *ppp*

## n. 9. Bacchanale

- Per la prima volta è stata riportata una preziosa annotazione esecutiva scritta da Verdi a proposito di una nota acutissima che i bassi del coro devono cantare alle parole «al trionfo del Bue grasso»: «Non si spaventino i Bassi di questo La: non v'è cantato ma scivolato come fanno gli stromenti». Verdi richiede insomma un effetto di 'glissando' vocale di carattere quasi espressionistico.

## n. 10. Duetto Violetta-Alfredo

- Alle parole «Sospiro e luce tu mi sarai, / tutto il futuro ne arriderà» Verdi ha scritto per il clarinetto un ritmo sincopato (es. 5, bb. 94-101: 97-99), che produce due pungenti dissonanze; per eliminarle nel 1913 il ritmo fu normalizzato. Tuttavia la lezione dell'autografo non si presta a dubbi e le dissonanze hanno un preciso scopo drammatico: ricordare, a livello subliminale, che la guarigione di Violetta è una mera illusione, e che il luttuoso compimento del dramma è ormai vicino.

## esempio 5

versione dell'autografo:

94 Clarinetto I

97 99

*pp*

versione tradita:

Clarinetto I

*p*

*f* *f* *pp*

So - spi-ro e lu - ce tu mi sa - ra - i, tut - to il fu - tu - ro ne ar - ri - de - rà.

Come si può vedere da questi pochi esempi significativi, quella basata sulla nuova edizione non è un'altra *Traviata* rispetto a quella che si è ascoltata finora. Dobbiamo invece pensare all'esperienza che proviamo davanti a un'opera pittorica celebre che è stata sottoposta a restauro: l'impianto generale, le grandi linee sono quelli di sempre, ma restiamo sorpresi dalla novità di un colore che non avevamo immaginato, dalla rivelazione di particolari inattesi. E, come insegnava il grande storico dell'arte Aby Warburg, «Dio si annida nel particolare».



FOTO DI GRAZIANO ARICI

*La traviata* (atto I) nell'allestimento al Teatro Verdi di Padova nel settembre 2002 (regia di Giancarlo Sepe, scene di Carlo De Martino, costumi di Shizuko Omachi), riproposto dalla Fenice di Venezia al Teatro Malibran (15 dicembre 2002).



FOTO DI GRAZIANO ARICI

*La traviata* (atto II, quadro I) nell'allestimento al Teatro Verdi di Padova (settembre 2002), riproposto dalla Fenice al Teatro Malibran (15 dicembre 2002).

Guido Paduano

## Se la giustizia poetica premia l'amore: appunti per un'interpretazione de *La traviata*\*

«Misterioso altero», uno dei più straordinari accoppiamenti aggettivali che siano mai stati escogitati, definisce l'amore nel libretto de *La 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.

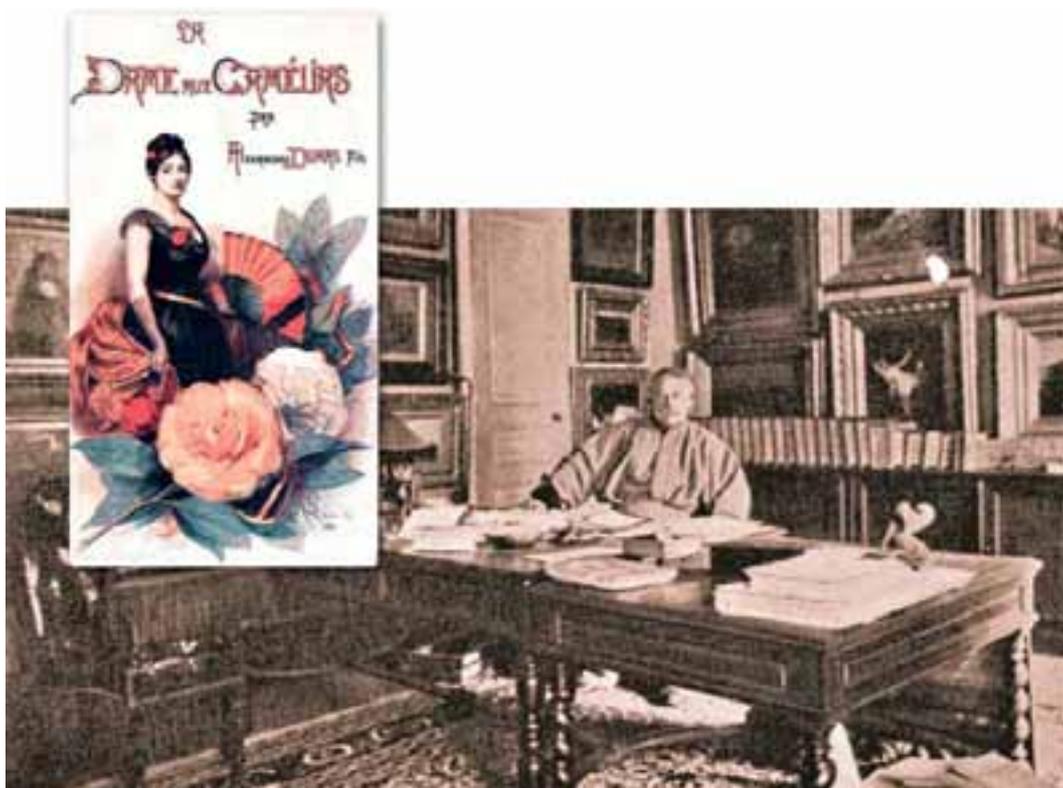
Strano perché diverso, o meglio opposto alla vita di godimento su cui l'opera si apre, e che torna a rappresentare nella seconda parte del secondo atto. La prima occorrenza della parola «amore» è nel brindisi di Alfredo, e, conformemente al codice simposiale, nulla lascia pensare che non sia organico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

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 risolvi, 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 su *La Dame aux camélias* (che non ha il brindisi né il relativo dibattito): «il 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

---

\* 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.



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).

Albert Linch (1851-dopo il 1930), frontespizio per un'edizione del romanzo di Dumas *La Dame aux camélias*.

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 rela-

zione 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 de *La 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 ne *La 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 resipiscenza 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 voltafaccia del vecchio si insinuassero spiegazioni che fanno di lui un ipocrita in uno o in un altro momento della vicenda: o che le esigenze 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».



FOTO DI GRAZIANO ARICI

*La traviata* (atto II, quadro II) nell'allestimento al Teatro Verdi di Padova (settembre 2002),  
riproposto dalla Fenice al Teatro Malibran (15 dicembre 2002).



FOTO DI GRAZIANO ARICI

*La traviata* (atto III) nell'allestimento al Teatro Verdi di Padova (settembre 2002),  
riproposto dalla Fenice al Teatro Malibran (15 dicembre 2002).

Marco Marica

## Violetta superstar

Nei primi mesi del 2001, mentre un po' in tutto il mondo – dall'Italia all'Europa, dagli Stati Uniti al Giappone – si celebrava il centenario della morte di Giuseppe Verdi, attraverso festival, convegni, mostre e pubblicazioni di vario genere, nelle sale cinematografiche dei cinque continenti il pubblico accorreva a vedere l'ennesimo *best-seller* della Twentieth-Century Fox, l'ultima di quelle fiabe per *teen-agers* e cuori sensibili d'ogni età che Hollywood sforna a scadenze regolari. Mi riferisco a *Moulin rouge*, del regista australiano Baz Luhrmann, interpretato da un'insolitamente fulva e quanto mai seducente Nicole Kidman, qui nei panni di una *soubrette* parigina d'inizio Novecento, e dall'avvenente Ewan McGregor, divenuto celebre con *Trainspotting*, che, abbandonato il look da 'tossico' metropolitano, impersona ora il ruolo un po' manierato e impacciato del bravo ragazzo inglese alla ricerca di trasgressioni nella latina, e quindi già *in sé* libertina, capitale francese – un *cliché* caro agli anglosassoni e fissato una volta per tutte da Henry Miller in *Tropico del Cancro*.

Se vi state chiedendo perplessi perché mai in una pubblicazione su *La traviata* di Verdi qualcuno vi venga a parlare di un film che forse non avete visto, salto subito alle conclusioni – a dispetto di tutte le regole espositive – per affermare che la ragione di questa scelta consiste molto semplicemente nel fatto che *Moulin rouge* 'è' *La traviata*; o meglio, il film sta all'opera come questa sta alla *Dame aux camélias* in un rapporto di stretta derivazione. Mentre noi musicologi, musicisti, registi, cantanti, giornalisti, uomini di cultura o semplici melomani celebravamo il 'nostro' Verdi nei teatri, nelle università, nelle mostre, in libreria e nelle rubriche culturali dei *mass media*, Hollywood – probabilmente per pura coincidenza, e comunque senza dichiararlo esplicitamente – rendeva il suo personale omaggio al grande Bussetano, riadattando e facendo conoscere uno dei suoi più celebri capolavori al pubblico globalizzato delle sale cinematografiche, degli *home video* e dei DVD.

In una società come la nostra, uno degli aspetti dell'attualità di un'opera d'arte, del suo significato per noi, donne e uomini moderni, consiste anche nella capacità di entrare nell'immaginario collettivo, di diventare cioè una sorta di mito, che può essere ricreato di continuo, volgarizzato o semplicemente alluso, decontestualizzato o banalizzato fino all'eccesso, senza tuttavia perdere la sua carica emotiva originaria, poiché nel vestirsi di panni sempre nuovi, nel riflettersi in uno specchio deformante, nel venire cioè fruito – o, se preferite, 'consumato' – secondo le modalità proprie della nostra cultura di massa, esso diviene 'attuale' e 'comprensibile'. Rassegniamoci dunque: se amiamo *La traviata*, se la consideriamo un capolavoro universale di tutti i tempi e se siamo convinti che sia un'opera che ci dice ancora qualcosa, allora dobbiamo sopportare di ascoltare un edulcorato «Amami, Alfredo» negli spot pubblicitari o di vederne parodiata la storia in un film commerciale, perché questo è anche –

non solo, per fortuna – l'uso che la nostra società fa dei classici. Lasciamo dunque agli specialisti il compito di pronunciare un giudizio di valore su *Moulin rouge*, e cerchiamo di capire in che maniera *La traviata* abbia ispirato il film di Luhrmann, e perché di conseguenza tale pellicola costituisca una prova eclatante dell'attualità del mito di Violetta.

Immaginare una Violetta star di Hollywood è un pensiero che farà inorridire più d'un melomane; eppure alla Marguerite Gautier di Dumas in passato hanno prestato il volto dive quali Francesca Bertini e Greta Garbo, e dalla stessa *Traviata* sono stati derivati alcuni film che impiegano la musica di Verdi.<sup>1</sup> Ma altro è un film che si serve del *set* cinematografico al posto delle quinte teatrali, come accade nel film-opera o in una pellicola basata su una *pièce* teatrale, altro è invece un film originale, dotato di una trama autonoma, che tuttavia attinge dal di fuori alcuni personaggi e situazioni. Nel primo caso si tratterà sempre di un 'film su' un testo noto, che presuppone da parte dello spettatore la conoscenza della fonte originaria e intrattiene con essa uno stretto rapporto di reciprocità; nell'altro caso avremo di fronte un fenomeno di citazione, che implica la presenza di *tòpoi* ben definiti, i quali tuttavia possono anche non venire riconosciuti come tali dal pubblico, dato che questo non pregiudica la comprensione del film. Poiché le *majors* di Hollywood – che ci piaccia o no – sono i bardi del nostro tempo, studiare in che maniera *La traviata* sia divenuta un *tòpos* drammatico, seguire cioè Violetta nel suo viaggio verso gli *studios* californiani, frugare nella sua valigia per vedere che abiti porta con sé e cosa lascia a casa, ci può essere di qualche aiuto per capire perché la sua storia, la sua musica, dicano ancora qualcosa a centocinquanta anni dalla loro creazione a un pubblico che non frequenta abitualmente la 'riserva indiana' dei teatri d'opera e che di Verdi sa poco o nulla.

Prima di arrivare a *Moulin rouge*, la carriera cinematografica di Violetta è stata segnata da almeno due tappe fondamentali: *Pretty Woman* di Garry Marshall, con

<sup>1</sup> La prima versione cinematografica, basata sul romanzo di Dumas ma accompagnata dalla musica di Verdi (si trattava di un film muto, con la parte musicale eseguita in sala), fu *La signora delle camélie* (1909) di Gerolamo Lo Savio, con Vittoria Lepanto nei panni della protagonista. Ad essa fecero seguito nei primi decenni del Novecento diversi film basati sulla *Dame aux camélias*, alcuni con interpreti d'eccezione quali Francesca Bertini (1915), Rodolfo Valentino (1927) e Greta Garbo (1936); si trattava di versioni cinematografiche del romanzo di Dumas, che solo indirettamente avevano a che fare con *La traviata*. Nel 1940 Carmine Gallone girò il film *Amami, Alfredo!*, con Maria Cebotari, Claudio Gora e Paolo Stoppa (S. A. Grandi Film Storici), non ancora un film-opera propriamente detto, tuttavia fornito di una colonna sonora orchestrale basata sulla musica di Verdi con alcune interpolazioni di Riccardo Zandonai; pochi anni dopo, nel 1947, Gallone girò un secondo film intitolato *La signora dalle camélie (La traviata)* (Cineopera-Grandi Film Storici), che narra alcuni episodi relativi alla genesi dell'opera, sempre con la musica di Verdi come colonna sonora e con l'impiego di un cast di attori per le riprese cinematografiche (Nelly Corradi, Gino Mattera e Manfredi Polverosi) e di uno vocale per il sonoro (Ornella Fineschi e Tito Gobbi per le parti di Violetta e Germont). Nel 1953, infine, Vittorio Cottafavi girava *Traviata '53*, riadattamento del dramma di Dumas in un *milieu* meneghino degli anni Cinquanta, con Barbara Laage, Armando Francioli e un improbabile Eduardo De Filippo nei panni di Germont. Finalmente nel 1967 fu girato il primo vero e proprio film-opera su *La traviata* (BL Vision-ICIT), con la regia di Mario Lanfranchi e con Anna Moffo (Violetta), Franco Bonisolli (Alfredo) e Gino Bechi (Germont). Ad esso farà seguito, nel 1983, la pellicola omonima di Franco Zeffirelli (produzione di Tarak Ben Ammar), con Teresa Stratas (Violetta), Plácido Domingo (Alfredo) e Cornell Mac Neill (Germont). Questi dati sono attinti da DAVIDE TURCONI – CATHERINE SCHAPIRA – MICHEL PAZDRO, *Filmographie. Cinéma et opéra: du film muet à la vidéo*, in *Opéra et cinéma*, «L'Avant-Scène Opéra», n. 98, maggio 1987, pp. 157-158. Per una panoramica generale sul film opera cfr. anche GIANFRANCO CASADIO, *Opera e cinema. La musica lirica nel cinema italiano dall'avvento del sonoro a oggi*, Ravenna, Longo, 1995.



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 Verdi e fervente patriota.

Richard Gere e Julia Roberts,<sup>2</sup> e il film franco-turco-italiano *Harem suarè* del regista turco Ferzan Ozpetek, con Marie Gillain, Alex Descas, Sena Yilmaz e Valeria Golino (1999). Si tratta in entrambi i casi di pellicole incentrate su una protagonista femminile, all'interno delle quali – spettacolo nello spettacolo – vengono citate scene de *La traviata* di Verdi. Ma poiché nel cinema, come nel metateatro, la citazione di uno spettacolo all'interno di un altro non è mai priva di un legame con la vicenda principale, anche *Pretty Woman* e *Harem suarè* ricorrono all'icona di Violetta per conferire un significato simbolico alle vicende della protagonista.

Troppo famoso per aver bisogno di essere raccontato, *Pretty Woman* rappresenta una fusione riuscitissima di *tòpoi* narrativi arcinoti. La protagonista è un po' Cenerentola, un po' Eliza Doolittle di *My Fair Lady*, un po' infine Violetta, con la quale condivide la professione, sebbene a un gradino infinitamente più basso (Julia Roberts interpreta qui infatti una prostituta da marciapiede di Hollywood). Assodata come accompagnatrice da un ricco uomo d'affari, la ragazza in minigonna e stivaloni fino alle cosce, che parla un rude gergo da *underground* cittadino, imparerà da lui le buone maniere, insegnandogli in cambio il valore dell'amore. Momento culminante della trasformazione della prostituta in compagna sofisticata di un miliardario americano è l'ascolto a teatro di un'opera italiana – conseguente messaggio implicito per il pubblico, che si identifica con la *Weltanschauung* della ragazza di strada: l'opera è una faccenda per avvizzite signore delle classi alte, che bisogna 'sorbirsi' se si vuole diventare *snob*, cioè affettati e ridicoli. Per nostra fortuna di melomani la ragazza ha il cuore grande ed è priva di pregiudizi culturali, e si abbandona completamente allo spettacolo. In scena va, ovviamente, *La traviata*, che la giovane passeggiatrice segue avidamente sin dall'inizio, vuoi perché si identifica con il mestiere della protagonista – dimostrando in ciò un acume eccezionale, visto che nell'opera gli accenni alla prostituzione di Violetta non sono affatto espliciti, almeno non per una ventenne californiana –, vuoi perché sa che il suo idillio col miliardario Richard Gere sta per finire, come quello di Violetta con Alfredo, e che presto tornerà ad essere solo una prostituta di strada. Se all'«Amami, Alfredo!» la ragazza è già in lacrime, alla fine del terzo atto, quando Violetta muore e il suo Pigmaliione le chiede se l'opera le è piaciuta, risponderà che le si sono «intorcinate le budella».

Tre cose risultano interessanti in questo film: primo, il fatto che un'opera ottocentesca sia considerata ancora uno spettacolo capace di coinvolgere la 'gente comune', il cui corifeo è nel film una *pretty woman* di strada; secondo, che quest'opera sia proprio *La traviata* di Verdi, che di conseguenza risulta sufficientemente popolare (nell'accezione più vasta del termine) da poter essere citata in un film; terzo, che dalla complessa figura di Violetta il regista ha estrapolato unicamente l'aspetto della prostituta capace di amare, ma a cui è negata l'ascesa sociale. Dato che fortunatamente nel 1990 ad Hollywood non ci sono più Germont in giro – tale sembra essere la morale semplice e rassicurante –, le *pretty women* ora possono sposare i miliardari, purché sexy e disinteressate: un miliardario può infatti essere interessato – far bella figura al fianco di una giovane donna è una forma di interesse e di affermazione sociale –, ma la prostituta non deve mirare al capitale del suo Pigmaliione, lo deve amare e ba-

<sup>2</sup> Sceneggiatura di J. F. Lawton, Touchstone Picture, 1990.

sta.

Assai più complesso e decisamente più intimo è invece il rapporto che instaura con *La traviata* il film di Ozpetek, che narra la storia di Safiyè, giovane concubina italiana dell'ultimo sultano turco negli anni che precedono la fine dell'Impero ottomano. Grazie alla sua bellezza, alla sua cultura e all'aiuto dell'eunuco Nadir, innamorato di lei, Safiyè diventerà la favorita del sultano e gli darà un erede; tuttavia, alla fine soccomberà agli intrighi delle altre concubine, che le avveleneranno il figlio e segneranno così il suo destino. Quando il sultano viene deposto e l'harem sciolto, gli eunuchi e le concubine senza figli sono abbandonati al loro miserabile destino; Safiyè vivrà per un poco ad Istanbul con Nadir, quindi tornerà in Europa, dove finirà per esibirsi come danzatrice del ventre in uno spettacolo di infimo livello, nominato in francese maccheronico *Harem suarè*.

La storia di Safiyè viene narrata dalla stessa protagonista, oramai anziana, a una compagna di viaggio in un'anonima stazione della provincia italiana degli anni Trenta. Come il romanzo di Dumas, anche il film di Ozpetek è pertanto un racconto autobiografico, ma questa volta con la protagonista femminile nelle vesti di narratrice, e dunque con una prospettiva affatto differente. Il racconto di Safiyè è intessuto a sua volta, come in un gioco di scatole cinesi, di altri racconti, che spostano continuamente il tempo della narrazione dal presente al passato più o meno remoto; ciò da un lato riprende un *tòpos* della letteratura di tutti i tempi, dal *Decamerone* alle *Mille e una notte*, dall'altro si rifà direttamente a una consuetudine della vita del serraglio. Quando la sera si chiudono le porte dell'harem le concubine hanno infatti l'abitudine di riunirsi e narrare a turno una storia, della quale sono esse stesse protagoniste. È come se le donne, prigioniere di lusso di un mondo incantato e senza tempo, prive di qualsivoglia prospettiva futura, in quanto esclusivo oggetto di piacere del sultano, cerchino un compenso alla loro non-vita nella libertà del racconto, immaginando gioie mai vissute oppure narrando e rinarrando il proprio passato, nell'illusione che così la loro esistenza del tutto inutile e insensata possa trovare un senso. Il continuo slittare del tempo della narrazione è la diretta conseguenza della vita fuori dal tempo delle recluse dell'harem; per loro non è importante il 'prima' e il 'dopo', bensì il 'come' e il 'perché'. Safiyè stessa, nel raccontare la propria vita alla sua sconosciuta compagna di viaggio, si domanda per l'ennesima volta perché tutto ciò sia accaduto, iniziando dai giorni cruciali che precedono lo scioglimento dell'harem e procedendo poi a ritroso fino al suo arrivo nel palazzo sul Bosforo.

Il primo episodio raccontato da Safiyè è legato a una rappresentazione de *La traviata* nel teatro privato del sultano, spettacolo che assume dunque immediatamente una rilevanza simbolica. La fine dell'Impero è vicina, ma il sultano ha comunque commissionato a Safiyè la traduzione in turco del libretto de *La traviata*, opera da lui prediletta. Si direbbe che egli sia particolarmente attratto da Violetta, e che sogni segretamente una cortigiana come lei, capace di un amore disinteressato e di un assoluto sacrificio di sé. Nessuna delle sue concubine, neppure la favorita Safiyè, sono capaci di tanto, poiché troppo interessate a conquistare e mantenere una posizione privilegiata all'interno dell'harem. Il primo *flashback* del film si apre sulle ultimissime battute dell'opera di Verdi, quando in orchestra ritorna il tema di «Di quell'amor» (n. 11, battuta 106, *Andantino*: «È strano!»); curiosamente però l'accordo finale non sarà in minore, bensì in Re bemolle maggiore, portando come una ventata



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 de *Les Huguenots* (1894), per la quale il Metropolitan di New York riuni 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 (Montecarlo, 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, de *La martire* di Samara, di *Moina* di De Lara (1897), come anche, con vivissimo successo (e ricevendo le felicitazioni di Strauss, sul podio) alla prima italiana di *Salome* (1906).

di ottimismo sulla morte di Violetta. Solo verso la fine del film si capirà il significato simbolico di questa rappresentazione de *La traviata*; l'opera riveste infatti un'importanza fondamentale anche per Safiyè, che ha appena perduto il figlio – e con lui la speranza di restare a lungo la favorita del sultano – e che nel tradurre il libretto dell'opera, nell'assecondare cioè la volontà del sovrano, trova la sua unica consolazione. Safiyè riconosce inoltre nella parabola discendente di Violetta l'immagine della propria sconfitta esistenziale; anche Safiyè è, a suo modo, una prostituta in cerca di riscatto, che cerca il 'favore', cioè il surrogato dell'amore, del suo marito-padrone; e come Violetta Safiyè è prigioniera delle regole sociali, ossia delle implacabili leggi dell'harem. Infine, anche Safiyè ha il suo sogno di libertà, possibile solo se darà un figlio maschio al sultano e se ne diverrà la favorita; ma, come per Violetta, tale libertà si rivelerà illusoria, e si concluderà anzi con una sua sconfitta totale.

Quando, verso la fine del film, il tempo della narrazione torna agli ultimi giorni di

regno del sultano e il destino di Safiyè è già segnato, la macchina da presa inquadra nuovamente il teatro di corte mentre va in scena *La traviata*. Una netta differenza intercorre tuttavia tra la sconfitta esistenziale delle due donne: mentre il passato di prostituta di Violetta viene redento dall'amore, Safiyè non ama il sultano e non ne è amata: la sua disperazione non ha pertanto alcun appiglio. Safiyè non ama nessuno, neppure l'eunuco Nadir; la ragazza è fin nella sua fibra più intima una concubina, uno strumento di piacere per il monarca assoluto ed ha annullato totalmente il proprio io. Se il sacrificio di sé costituisce l'essenza più profonda della sua vita, l'amore ne è del tutto assente; al suo posto è subentrata, come nella vita di Violetta, l'accettazione delle regole sociali e la sconfitta.

Mentre in *Pretty Woman* e *Harem suarè* l'opera di Verdi viene citata testualmente, in *Moulin rouge* manca qualsiasi riferimento esplicito alla *Traviata*, che pure, come si è detto, fornisce il filo rosso della vicenda. *Moulin rouge* è un *musical* assai originale, con elementi tratti dalla *situation comedy*, dal film drammatico e persino dal *cartoon*, da cui deriva gli effetti speciali e alcune situazioni surreali dal ritmo indovolato. Il regista ammicca continuamente al pubblico, chiamato a riconoscere ora musiche, ora situazioni, ora personaggi più o meno noti, in un continuo alternarsi di *clichés* collaudati, montati in maniera originalissima e tecnicamente impeccabile. Le musiche, ad esempio, rappresentano un *pastiche* di canzoni arcinote degli ultimi quarant'anni, all'incirca come accadeva nel *cabaret* novecentesco e in molti *musical* anglosassoni, che costituiscono i generi spettacolari più affini. Tuttavia in *Moulin rouge* il testo originale delle canzoni non viene parafrasato, pertanto esse vengono inserite solo quando le loro parole funzionano anche all'interno della scena del film, senza comportare necessariamente un'aggiunta di senso. Il celeberrimo *song* di Marilyn Monroe «Diamonds are girl's best friends» de *Gli uomini preferiscono le bionde* serve allora egregiamente come massima di vita anche per la mangiatrice di uomini Satine, la fulva protagonista di *Moulin rouge* dalla sensualità travolgente – come non riconoscere in quella chioma, in quei guanti che arrivano fino all'avambraccio, l'immagine di Gilda? –, che proprio nel rifarsi a icone cinematografiche sacrosante può assumere atteggiamenti assai provocanti senza scandalizzare i benpensanti, tranquillizzati dal pensiero che Satine sta solo giocando ad imitare le dive di Hollywood. *Your song* di Elton John si adatta invece perfettamente alla dichiarazione d'amore di Christian, il protagonista maschile del film, giustamente giovane, piacente ed edulcoratamente *bohémien*, come si conviene a un odierno divo di celluloido, confezionato su misura per piacere a ragazzine sognanti, mamme e zie di ragazzine sognanti (che a loro volta continuano a sognare amori romantici per dimenticare le frustrazioni della vita), e, di straforo, a non pochi adolescenti *straight* e a gay depressi o repressi in cerca di un modello comportamentale e/o del principe azzurro che mai incontreranno sulla loro strada. La macchina dei sogni – e dei soldi – chiamata Hollywood è 'democratica' anche per questa ragione.

L'aspetto smaccatamente 'culinario' del film fa sì che le citazioni musicali non mirino tanto alla ricerca di precisi risultati drammatici, quanto piuttosto a quella di effetti comici o di sorpresa, ottenuti con una combinazione originale di più melodie, rinunciando di conseguenza al raffinato gioco intellettuale del *vaudeville* francese che, com'è noto, si basava proprio sul *surplus* di senso che un tema celebre scatena se intonato con parole nuove – un classico esempio di questo procedimento musicale, tec-



Rudolf Heinrich, Salotto in casa di Violetta, bozzetto scenico per l'allestimento, progettato per il 1967 (ma non realizzato) de *La traviata* alla Fenice di Venezia.



Rudolf Heinrich, Figurino per l'allestimento, progettato per il 1967 (ma non realizzato) de *La traviata* alla Fenice di Venezia.

nicamente detto 'parodia', si ha nella celeberrima autocitazione mozartiana del Finale II del *Don Giovanni*, quando Leporello canticchia su un altro testo la melodia di «Non più andrai» delle *Nozze di Figaro*. Se forse è azzardato etichettare come post-moderno il procedimento musicale attuato in *Moulin rouge*, è certo che esso corrisponde perfettamente al principio basilare del film, al suo essere concepito interamente come un grande *pot-pourri* di citazioni.

Dal punto di vista della storia e dei personaggi, *Moulin rouge* è infatti una sorta di 'tutti frutti', un'antologia di situazioni topiche, cinematografiche e non, tra le quali c'è persino posto per una luna coi baffi, caricatura del tenore lirico, che canta in italiano con la voce di Placido Domingo. I *teen-agers* riconosceranno così *Titanic* e Leonardo Di Caprio nella scena in cui McGregor, alias il *bohémien* Christian, canta la sua canzone d'amore con le braccia dispiegate al vento, in bilico sulla testa di quell'enorme elefante indiano che costituisce la bizzarra abitazione di Satine; altri riconosceranno invece situazioni derivate dai *cartoons*; altri ancora si limiteranno a identificare compiaciuti le canzoni e i relativi autori, afferrandole con quello stesso retino acchiappafarfalla che, secondo George Bernard Shaw, costituiva l'armamentario del perfetto wagneriano di un tempo a caccia di *Leitmotive*.

Tuttavia uno spettacolo basato quasi per intero su citazioni e rimandi intertestuali può funzionare solo a due condizioni: o come gioco intellettualistico, estremamente raffinato, sul codice linguistico, destinato inevitabilmente a un ristretto pubblico di intenditori – ciò è però inimmaginabile in una pellicola di Hollywood concepita per incassare milioni di dollari in tutto il mondo –; oppure come semplice rassegna, tenuta assieme da una trama allo stesso tempo quanto mai semplice e facilmente prevedibile, da una sorta di subtesto che serve come tessuto connettivo e che si contrappone alla forza centrifuga generata dall'affastellarsi delle citazioni mirata alla valorizzazione dell'interpretazione. Ovviamente il fatto che questa storia sia a sua volta una citazione o parafrasi di una trama nota, cioè sia essa stessa un *tòpos*, non fa altro che rafforzare il principio secondo cui è costruita l'opera. E qui, finalmente, anche i melomani se ne possono tornare a casa col loro bottino di citazioni-farfalla nella bisaccia dopo aver visto *Moulin rouge*. Sebbene le canzoni del film non siano esattamente il genere caro agli amanti dell'opera, e per quanto le qualità vocali dei protagonisti non corrispondano alla loro bravura e bellezza fisica, Luhrmann – viene da chiedersi quanto volutamente – riserva il boccone più ghiotto proprio a noi melomani. È assai probabile che solo loro, cioè noi, tra i milioni di spettatori che si sono commossi per la bella e triste storia d'amore tra Satine e Christian, abbiano riconosciuto che quella vicenda e quel finale tragico, quel sacrificio d'amore e quella morte per tisi, qualcuno ce li aveva già raccontati. L'archetipo narrativo a cui si rifà la trama del film è infatti il romanzo *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas *filis* (1848), da cui l'autore derivò il dramma omonimo (1852), e da cui a loro volta Verdi e Piave ricavarono il libretto de *La traviata*; inoltre in *Moulin rouge* alcuni dettagli sono tratti dal dramma *La Vie de Bohème* di Henry Murger, o più verosimilmente dalla sua controparte operistica, *La bohème* di Puccini, di cui Luhrmann aveva girato alcuni anni prima una versione cinematografica. Ne risulta una singolare fusione delle due più celebri tische della storia dell'opera, ovvero la santa (ammesso che Mimì lo sia stata veramente prima di conoscere Rodolfo) e la puttana, che se da un lato corrisponde perfettamente alle fantasie segrete di ogni uomo, dall'altro ri-

specchia la logica accomodante e attenta a soddisfare i gusti di un po' tutti i generi di spettatori di questo film. Ma tra Mimì e Violetta è soprattutto quest'ultima ad aver acceso la fantasia del regista; la Violetta di Verdi, non la Marguerite Gautier di Dumas, come ci rivelano alcuni aspetti del carattere di Satine e, ancor più chiaramente, la colonna sonora del film. Per capire perché è necessario ripercorrere brevemente la trama della pellicola.

*Moulin rouge* ci racconta la storia di Satine, giovane e avvenente star del celebre locale parigino di Montmartre, dal quale il film stesso prende il nome. Satine, anno di grazia 1900, si esibisce davanti a un pubblico esclusivamente maschile, vestita come Marlene Dietrich nell'*Angelo azzurro*, dondolandosi su un trapezio da acrobata; tra uno show e l'altro la ragazza intrattiene in privato gli spettatori più facoltosi. A differenza di Marguerite (*alias* Marie Duplessis, la donna reale amata da Alexandre Dumas) e di Violetta, Satine non è solo una prostituta d'alto bordo, una *femme à parties* come si diceva all'epoca,<sup>3</sup> bensì vive come Mimì in un ambiente di artisti; il suo riscatto sociale avviene pertanto non attraverso la frequentazione dei salotti borghesi, bensì attraverso l'eccellenza nella sua arte di *show-girl* – una figura dotata senz'altro di maggior fascino sugli/sulle adolescenti dei nostri giorni, attratti più dalla 'aristocrazia dell'immagine' che da quella del denaro, tanto più che l'una non esclude affatto l'altra. Come in Dumas, la vicenda è narrata in prima persona a posteriori da Christian (*alias* Armand, *alias* Alfredo), poeta *bohémien* in cerca di una musa ispiratrice, che compare sconsolato nella prima e nell'ultima scena del film, e che attraverso il racconto conquista la sua maturità artistica e riesce a trovare un senso all'amore che ha appena vissuto. Per Satine, come per Violetta, l'essere una prostituta è un aspetto marginale e per così dire inevitabile della propria vita, che quindi non sembra lasciare alcun segno sul suo carattere – Marguerite, al contrario, pensa sempre da prostituta e da emarginata, ed è a tratti persino volgare. In quanto *soubrette*, Satine offre la propria performance artistica agli sguardi avidi degli spettatori; in più, a chi se lo può permettere, offre a volte anche, esplicitamente, il suo corpo. Tra le due forme di 'offerta' non vi è soluzione di continuità né un dislivello morale, ma solo una differenza di qualità e, di conseguenza, di prezzo. Nessuno, tanto meno Zidler, il *patron* del Moulin rouge, trova disdicevole il suo comportamento – neppure Flora, Gastone, il Dottore e gli altri amici di Violetta sembrano apparentemente disprezzare Violetta per la sua professione, salvo poi lasciarla sola in punto di morte –, che ubbidisce alla superiore etica del commercio (*do ut des*) e che al massimo può suscitare qualche invidia tra le altre ragazze (la 'concorrenza').

Satine è malata di tisi, come apprendiamo sin dalle prime scene del film, quando la ragazza sviene mentre si esibisce davanti al suo pubblico di ammiratori (anche Violetta, nell'Introduzione dell'opera, è «colta da subito pallor», suscitando l'apprensione generale dei suoi invitati); ma nel suo caso la malattia non sembra ispirarle quel-

<sup>3</sup> Questa definizione ottocentesca indicava le prostitute ammesse a frequentare l'alta società parigina, dotate di cultura e di buone maniere, nonché di un certo agio economico, frutto della loro frequentazione con gli uomini più potenti di Francia (cf. ALEXANDRE PARENT-DUCHÂTELET, *La prostitution dans la ville de Paris*, Paris, J. B. Ballière, 1836, rist. Paris, Seuil, 1981; citato in *Violetta and Her Sisters*, a cura di Nicholas John, London-Boston, Faber and Faber, 1994, p. 47). Sia Marguerite sia Violetta appartengono a questo tipo di prostitute, come la poetessa la veneziana Veronica Franco (1546c-1591).



Claudia Muzio (1889-1936) in Violetta. Esordì ad Arezzo nel 1910 nella *Manon* di Massenet, per passare nello stesso anno a Messina (*Rigoletto*) e quindi a Catanzaro (*Manon Lescaut* di Puccini). Partecipò alle prime esecuzioni di *Abisso* di Smareglia e de *L'amore dei tre re* di Montemezzi (entrambe alla Scala nel 1914), e di *Cecilia* di Refice (Roma, 1934). Fu la Violetta di Toscanini alla Scala nel 1926. L'eccezionale temperamento di cantante-attrice e la padronanza di un'amplissima gamma di sfumature la resero «pressochè immune dalle limitazioni vocali proprie a quasi tutti gli altri soprani» (Rodolfo Celletti, nell'*Enciclopedia dello spettacolo*).



Rosa Ponselle (Ponzillo; 1897-1981) in Violetta. Eccezzionalissimo il suo (trionfale) esordio, appena ventunenne, al Metropolitan di New York come Leonora (accanto a Caruso e De Luca!) nella *Forza del destino*. Cantò Violetta la prima volta al Metropolitan nel 1931. Forse il maggior soprano drammatico del periodo tra le due guerre (soprannominata «Caruso in gonnella»), diede incarnazioni memorabili (tra le altre) di Norma, Elvira (*Ernani*), Leonora (*Trovatore* e *Forza del destino*), Elisabetta (*Don Carlo*), Santuzza, Gioconda, Donn'Anna, Giulia (*Vestale* di Spontini), Selika (*Africana*). La sua unica apparizione italiana fu al Maggio Musicale Fiorentino del 1933 (*Vestale*).

la frenesia di vita cui si abbandona Violetta, né lei sembra chiaramente consapevole della morte imminente. Satine non ha legami sentimentali e non aspira ad averne, perché non ripone alcuna speranza negli uomini, la cui fedeltà è soggetta a continue oscillazioni. Ma a differenza di Violetta, che non è affatto venale, bensì disposta a sacrificare tutti i suoi beni per Alfredo o per i poveri – particolare assente in Dumas –, Satine è invece una donna concreta e attenta al valore del denaro, per la quale la parola 'amanti' deve far sempre rima con 'diamanti' – un classico 'bene-rifugio' di tutti i tempi – e che pertanto nei suoi ammiratori apprezza più i titoli di borsa che quelli nobiliari. Tuttavia anche Satine, sempre come Violetta e a differenza di Marguerite, possiede a suo modo un animo sensibile e altruista, e nell'arricchirsi pensa al prossimo, cioè a procacciare facoltosi mecenati ai suoi squattrinatissimi amici scrittori, at-

tori e musicisti *bohémien* che gravitano intorno al Moulin rouge.

Per consentire la trasformazione dell'edificio, a forma di mulino, in un vero e proprio teatro di *musical*, Satine, che pensa in grande ed è manager di se stessa, accetta di buon grado di concedersi al Duca, un personaggio tanto odioso quanto facoltoso, che nel corso del film svolgerà il ruolo di rivale in amore di Christian; ma nel momento in cui il Duca le viene indicato tra il pubblico, per errore Satine scorge al suo posto Christian, che ancora non la conosce personalmente e che pure è già segretamente innamorato di lei. Quando dunque Christian si presenta nell'appartamento di Satine per parlare del nuovo *show* che lui e i suoi amici (gli stessi artisti amici di Satine) hanno scritto per lei, lo *Spettacolo spettacolare*, la ragazza, credendo di trovarsi di fronte al Duca, cerca di distoglierlo dai suoi pensieri poetici e di ricondurlo al motivo ben più prosaico della sua visita, assumendo pose provocanti e sviando continuamente il discorso – gli affari sono affari, e per la poesia c'è sempre tempo. Un po' per intemperanza giovanile, un po' perché è venuto a Parigi per conoscere l'amore – quello fisico e quello romantico – e non può lasciarsi sfuggire l'occasione, un po' infine perché è ben difficile resistere a una Satine/Kidman in *dessous* di pizzo nero che simula un orgasmo mentre lui parla di letteratura, alla fine Christian salta tutte le convenzioni formali – ma non sul letto, dove pure l'aspetta l'ardente Satine – e si lancia in una canora dichiarazione d'amore, offrendo in dono all'amata una canzone (*Your song*). Ciò ricorda molto più da vicino l'omologa scena de *La traviata* che quella del dramma di Dumas – *lingerie* di pizzo e orgasmi simulati a parte –, non solo perché come Alfredo anche Christian non perde tempo a dichiarare cantando il proprio amore e a conquistare con la sua schiettezza la sofisticata Satine/Violetta, laddove Armand ha bisogno di due atti per convincere Marguerite ad andare a vivere con lui a Auteuil; ma anche perché sia Christian sia Alfredo parlano solo di amore, mentre Armand non perde occasione per rimproverare a Marguerite la vita dissipata che conduce, affermando di volerla salvare da sé stessa, ovvero di redimerla dal peccato. Del resto, se Marguerite si fa schermo del proprio passato per respingere le *avances* di Armand, al contrario per Satine e Violetta il loro stile di vita non è di per sé un ostacolo all'amore; entrambe sono donne abituate al gran mondo e pertanto forse un po' disincantate, ma ignorano completamente quel cinismo e quella consapevolezza di essere escluse dalla società borghese che caratterizza Marguerite, e che per il lettore odierno ha tutto il sapore di una vendetta a posteriori di Dumas sulla donna che, nella vita reale, lo aveva respinto. Uno dei meriti dell'opera di Verdi è invece proprio quello di aver restituito umanità al personaggio di Violetta, riportando in primo piano la *donna* al posto della *prostituta*. Ciò spiega perché la sua eroina sia una figura capace di toccare tanto i cuori dell'Europa ipocrita e borghese dell'Ottocento, quanto quelli più liberali ma non meno ipocriti dell'Occidente *politically correct*.

L'arrivo del vero Duca chiarisce l'equivoco e dà l'avvio a una serie di episodi comici, ai quali prendono parte anche gli amici di Christian e Satine (anche ne *La traviata* il duettino di Violetta ed Alfredo veniva interrotto dal ritorno degli amici). Quando tutti sono finalmente andati via, Satine, rimasta sola nel suo appartamento, riflette su quanto gli ha confessato Christian poco prima. Sebbene sedotta dalle parole e dai modi di Christian, la ragazza non vuole impegnarsi in un legame sentimentale; ella non crede nell'amore, e vuole continuare la sua vita libera fino al giorno in cui andrà via dal Moulin rouge («I will fly away»). La canzone, cioè i pensieri



Sarah Bernhardt (Henriette-Rosine Bernard, 1844-1923) in Marguerite Gautier.



Nicole Kidman (Satine) e Ewan McGregor in *Moulin rouge*, film di Baz Luhrmann (2001).

di Satine, sono però interrotti sul più bello dall'eco del canto di Christian, che giunge da lontano ripetendo il refrain di *Your song*, la canzone d'amore del giovane poeta: «How wonderful life is, while you're in the world» («È bella la vita, ora che il mondo mi ha dato te») – anche qui, come nelle parole di Alfredo, un riferimento alla dimensione universale dell'amore. Inizia così un nuovo duetto – Christian nel frattempo è ritornato non si sa bene come nell'appartamento di Satine –, nel corso del quale prima la ragazza irride i sogni d'amore del giovane poeta («un giorno sarai infedele – gli dice in sostanza – e io diventerò un'ubriacona»), poi cede, e gli confessa di amarlo a sua volta, lanciandosi con lui in un *tour de force* di citazioni di motivi musicali delle più celebri canzoni d'amore, incastrate l'una dopo l'altra con molta abilità, che ricorda da vicino il funambolismo vocale di molte cabalette ottocentesche, e che come queste funziona dal punto di vista drammatico come epilogo musicale e come anticlimax.

Come si sarà intuito, questa scena di *Moulin rouge* ricalca fedelmente l'assolo di Violetta (n. 3) nel primo atto de *La traviata*, in cui la protagonista prima confessa di essere turbata per le parole di Alfredo («È strano!»), poi inizia a pensare che Alfredo sia l'uomo che ha sempre sognato di incontrare («Ah forse è lui che l'anima»), ripetendo fra sé le parole d'amore che Alfredo le ha 'regalato' poco prima («Di quell'amor che è palpito»), quindi scaccia i pensieri d'amore considerandoli «follie» («Sempre libera degg'io»), infine è colta nuovamente dal dubbio, ripensando ancora una volta alle parole di Alfredo. Come è noto, l'idea di far cantare Alfredo dietro le quinte durante la cabaletta di Violetta è di Verdi e non trova riscontro nel libretto. Ma

per lo spettatore in teatro Alfredo in quel momento non è, come indica la partitura, «sotto il balcone»; la sua voce proviene da un luogo imprecisato, un luogo della memoria. È Violetta infatti che, nel ricordo, riascolta la dichiarazione d'amore di Alfredo ed è combattuta nel suo intimo tra due sentimenti contrapposti: cedere alla voce dell'amore, cioè alla voce di Alfredo, oppure continuare la sua vita di donna libera. Nel cinema la voce fuori campo è una convenzione usatissima, sia per far commentare a un narratore esterno le immagini proiettate sullo schermo, sia, se la voce è quella del personaggio inquadrato, come mezzo per indicare che questi sta pensando. Questo fatto forse ci può far dimenticare l'originalità dell'idea di Verdi; ma si tenga presente che nel teatro d'opera e in quello di parola non esiste una convenzione che permetta ai personaggi in scena di comunicare i propri pensieri al pubblico senza parlare (ovvero cantare), e che in generale la dislocazione di una fonte sonora fuori dal campo visivo degli spettatori serve unicamente ad ampliare lo spazio scenico, a far immaginare un posto fisico *reale* al di là di ciò che si vede sulla scena, nel quale sta accadendo qualcosa *in quel momento* – ne *La traviata* ciò accade ad esempio nel Valzer dell'Introduzione e nel Bacchanale.<sup>4</sup>

Proprio perché nel cinema esiste la convenzione della voce fuori campo, Luhrmann non ha ritenuto necessario svolgere tutta la scena del film sulla falsariga di quella dell'opera di Verdi, perché ciò avrebbe sortito un effetto opposto a quello desiderato, cioè avrebbe creato una situazione quanto mai convenzionale, come accade ad esempio nella scena corrispondente nella versione cinematografica della *Traviata* di Zeffirelli, dove la presenza della voce di Alfredo fuori campo fa l'effetto di un espediente dozzinale. In *Moulin rouge* invece, a dispetto di tutte le leggi di continuità spazio-temporale, Satine a un certo punto non ascolta più semplicemente l'eco della voce di Christian, inquadrato mentre canta sconcolato alla finestra della sua stanza il refrain di *Your song*, bensì se lo ritrova in carne e ossa nel proprio appartamento. Come nell'assolo di Violetta, la logica musicale che regge la scena è talmente stringente da far passare in secondo piano l'inverosimiglianza di ciò che accade. Così come non c'è alcuna ragione per cui Alfredo debba essere ritornato a fare una sorta di serenata sotto il balcone di Violetta, visto che ha appena ricevuto il permesso di farle visita l'indomani, allo stesso modo Christian percorre in pochi secondi il tragitto dalla sua mansarda di Montmartre all'abitazione di Satine dentro il Moulin rouge. È chiaro che né Christian poteva cantare fuori campo, perché ciò sarebbe risultato banale, né era possibile fare un duetto d'amore inquadrando i due protagonisti in luoghi differenti; il cinema è in primo luogo immagine e una scena d'amore richiede un'inquadratura unica. Dunque è il canto ad aver riportato Christian nell'appartamento di Satine, così come è il canto ad aver fatto riaffiorare nella memoria di Violetta la dichiarazione d'amore fattale da Alfredo poco prima. Inoltre Luhrmann è rimasto fedele a Verdi anche sul piano musicale: non solo il refrain di *Your song* svolge la medesima funzione di «Di quell'amor che è palpito» come detonatore che fa esplodere l'amore nella ragazza titubante; esso ritorna, esattamente come in *Traviata*, anche alla fine del film. Così come la melodia di «Di quell'amor» viene intonata *ppppp* da violini e viole mentre Violetta esala l'ultimo respiro («È strano!»), allo stesso modo

<sup>4</sup> Cfr. al riguardo il commento relativo nella guida all'ascolto.

Christian canta per l'ultima volta «How wonderful life is» dopo essersi riconciliato con Satine, stringendola morente fra le sue braccia. Amore e morte sono uniti indissolubilmente nella vita di Violetta e Satine soprattutto grazie alla musica.

Anche in altri punti della pellicola si riscontrano analogie con *La traviata*, che lasciano intuire come il regista si sia ispirato all'opera di Verdi piuttosto che al dramma di Dumas per caratterizzare i personaggi e alcune situazioni cruciali del film; ciò non si coglie tanto sul piano dell'azione, perché, come sappiamo, nella *Traviata* essa coincide in massima parte con *La Dame aux camélias*, quanto su quello della musica. È difficile stabilire, ad esempio, se la scena in cui Christian, «reso folle dalla gelosia», irrompe sul palco del Moulin rouge mentre Satine sta interpretando lo *Spettacolo spettacolo* – per Satine la cornice 'pubblica' è costituita dal palcoscenico, mentre per Marguerite e Violetta è quella delle feste nei salotti borghesi – e l'offende gettandole del denaro sia derivata da Verdi, piuttosto che da Dumas, poiché essa è identica in entrambi i casi; assolutamente originale e divertente è invece che, al posto di sfidare a duello Christian, il Duca abbia ingaggiato un gangster, con tanto di sigaro e rivoltella, per far fuori l'indesiderato rivale in amore. Tuttavia il fatto che la scena non s'interrompa precipitosamente come in Dumas, bensì prosegua in maniera rocambolesca, nuovamente con un apporto fondamentale della musica, fino al finale tragico di cui si è già detto, rivela ancora una volta che il regista aveva in mente proprio *La traviata*. Luhrmann ha tralasciato poi buona parte del quinto atto del dramma (il terzo dell'opera), collegando direttamente il momento di massimo conflitto tra gli amanti con quello della loro riconciliazione, attraverso un'azione che procede in tempo reale fino alla morte di Satine, e omettendo di conseguenza la descrizione della malattia e del declino fisico della protagonista – evidentemente l'attrazione che gli artisti del XIX secolo provavano per gli stati patologici e di decadenza fisica non è condivisa dai registri dei nostri giorni.

Anche l'idea di far accompagnare come un filo rosso tutta la vicenda del film dai preparativi per la rappresentazione dello *Spettacolo spettacolo*, vero *show* nello *show*, che apparentemente sembra marcare la differenza maggiore tra il film e l'opera di Verdi, potrebbe essere derivata dalla *Traviata*. Questa sorta di *musical* in costumi esotici, per allestire il quale il Duca ha investito le proprie finanze a patto che, dopo la prima rappresentazione, Satine sarà sua, ha uno stretto legame con la vicenda principale del film: narra infatti la storia di un crudele maragià invaghito di una bella cortigiana, che a sua volta ama, riamata, un giovane suonatore di sitar. Satine, Christian e gli altri artisti del Moulin rouge vorrebbero un *happy end* dello spettacolo, con la fuga dei due innamorati, ma il Duca insiste per un finale differente, con il maragià che conquista la cortigiana. Il Duca alla fine riesce a far valere i suoi diritti di produttore, ricattando Satine, la quale, per non mandare all'aria lo spettacolo e per salvare la vita di Christian (alle cui costole il Duca, accortosi della tresca con la ragazza, ha mandato un killer), farà credere all'innamorato di non provare più nulla per lui, allontanandolo da sé. Il finale voluto dal Duca non andrà comunque in scena: la sera della rappresentazione, durante l'ultimo atto, proprio quando la cortigiana sta per sposare il maragià, Christian fa irruzione sul palco e, con la forza di una canzone d'amore già ascoltata in un altro punto del film, rovescerà la conclusione del *musical*, scamperà contemporaneamente alle pallottole del sicario e stringerà finalmente fra le braccia l'amata Satine, non più costretta a concedersi al Duca. Ma proprio quando il lieto fine sembra a portata di mano, nel film come nello *show*, Satine



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 ne *La 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).

ha un violento attacco di tosse e muore.

Anche nell'opera di Verdi abbiamo una sorta di spettacolo nello spettacolo, assente in Dumas, e strettamente connesso alla vicenda principale. L'irruzione nella scena XI del secondo atto di Gastone e altri amici mascherati da Mattadori spagnoli non è infatti solo un *divertissement* di gusto parigino, una mascherata che serve a fornire il 'colore locale' di un salotto borghese di metà Ottocento; è ancor più una breve 'rappresentazione' coreografica, nella quale il sacrificio dei tori, di cui parlano i finti mattadori, ha uno stretto legame simbolico con il sacrificio reale a cui Violetta si è appena sottoposta per amore. Anche il Bacchanale del terzo atto ha un'analogia valenza simbolica, sebbene in quel caso lo 'spettacolo' del corteo carnevalesco non sia visibile al pubblico e se ne oda solo la musica in lontananza. Le 'storie' rappresentate nel film e nell'opera sono diverse, ma entrambe hanno uno stretto legame allusivo con la vicenda principale. Mentre infatti in *Moulin rouge* il sacrificio di Satine implica non

tanto la rinuncia all'uomo amato, quanto la resa totale all'odioso Duca – ha cioè una connotazione prevalentemente sessuale –, per Violetta, creatura gentile e delicata, che dell'amore per Alfredo ha fatto la sua unica ragione di vita, il sacrificio dell'amore equivale alla rinuncia alla vita.

Altrettanto interessanti delle affinità fin qui sottolineate sono le differenze tra *Moulin rouge* e *La traviata*, soprattutto nella caratterizzazione dei personaggi e delle rispettive funzioni drammatiche. La differenza principale riguarda la figura del Duca, rivale in amore di Christian, che amplia il ruolo assai limitato del barone Douphol nell'opera di Verdi (*alias* Varville nel dramma di Dumas). L'accresciuta importanza dell'antagonista è compensata dalla scomparsa della figura di Germont, vero *deus ex machina* dell'opera e corifeo dei valori borghesi a cui Violetta ed Alfredo cercano di sottrarsi. La funzione di Germont è in parte assorbita da Zidler, proprietario e capocomico del Moulin rouge, che nei confronti di Satine incarna un ruolo a metà strada tra il padre e il datore di lavoro. Sebbene Zidler sia un alleato dei due giovani amanti, sarà poi lui, come Germont, ad erigersi a difensore delle regole sociali. Ciò non avviene tuttavia durante l'idillio dei due, anzi Zidler si presterà a più riprese a coprire la loro tresca; avviene invece subito dopo la scena cruciale del film, quando Christian getta ai piedi di Satine un mucchio di banconote. Se in Verdi a quel punto interveniva l'onnipotente Germont per ricordare al figlio le buone maniere, nel film Zidler non rimprovera Christian, bensì si limita a consolare la ragazza facendole allo stesso tempo la morale; una morale, inutile dirlo, figlia dei nostri tempi e tutta hollywoodiana: «Bambolina, è meglio così. Lo sai anche tu: lo spettacolo deve continuare». Tradotto in altri termini: Christian sarà pure un villano e le avrà spezzato il cuore, ma *the show must go on*, la vita continua e il contratto col Duca va rispettato, costi quel che costi. Alla morale borghese il novello Germont ha sostituito l'etica commerciale del *pacta servanda sunt*, ancora più disumana e stritolante di quella del XIX secolo per il fatto che ad essa nessuno si oppone e che a pronunciarla non è un anziano patriarca di provincia, bensì un simpatico capocomico vestito da domatore di circo, che condivide con Satine e gli altri artisti del Moulin rouge gli ideali *bohémien* propugnati a più riprese nel film: verità, bellezza, amore e libertà.

È evidente lo sforzo di Luhrmann di far apparire odioso e ridicolo il Duca per giustificare la repulsione che Satine prova nei suoi confronti; ma tutto ciò non riesce a cancellare l'impressione che egli, almeno fino a quando non ingaggia un sicario per uccidere Christian, sia nel giusto secondo l'etica propugnata nel film; la sua trasformazione in 'cattivo', cioè in uno che non sta ai patti – e quindi, secondo le inderogabili leggi di Hollywood, di 'perdente' *tout-court* – ha qualcosa di repentino e artificioso. Verdi, al contrario, non ha avuto bisogno di rendere ridicolo o incoerente Germont; per quanto odiosa sia la sua morale, il padre di Alfredo vi aderisce dall'inizio alla fine dell'opera, ed interviene ad ogni occasione per riaffermarla. Né Zidler, né il Duca possiedono la coerenza morale di Germont, e il loro spessore drammatico è di conseguenza infinitamente minore – non a caso entrambi sono personaggi comici –, andando però di conseguenza a nuocere anche alla figura della protagonista. Il punto è che, per affermare la morale del film, cioè la visione del mondo che ci propone il cinema di consumo, non c'è bisogno di un Germont, per la semplice ragione

che nessuno, tanto meno Satine, la pone in discussione.

Se Verdi era riuscito a restituire le ali all'angelo caduto, e se Violetta si staglia al di sopra di tutti i personaggi de *La traviata*, ciò avviene in primo luogo grazie alla sua contrapposizione ai valori rappresentati da Germont; non a caso il loro duetto nel secondo atto è il cardine drammatico dell'opera. L'eccezionalità di Violetta, il motivo per cui Verdi l'ha resa immortale e ce la fa amare ogni volta di nuovo, non risiede soltanto nel suo sacrificio, quanto piuttosto nella sua sensibilità e statura morale, nella sua capacità di lottare fino alla fine per ciò in cui crede: un amore incondizionato e libero da qualunque vincolo. Violetta rappresenta una minaccia per i valori borghesi non in quanto prostituta, bensì in quanto donna innamorata, perché l'amore è libertà e in quanto tale non può essere costretto dentro le convenzioni di una società ipocrita. Seppure per breve tempo, Violetta potrà vivere nell'illusione della libertà, rifugiandosi con Alfredo in campagna, fuori dal contesto sociale. Nel tenersi il più possibile fedele al dramma di Dumas, Verdi ha finito per creare un personaggio completamente nuovo, una figura femminile allo stesso tempo fragile e indomita, docile ed eversiva, rassegnata a soccombere eppure disperatamente tenace, la cui immagine musicale rimarrà fissata per sempre in quell'«Amami, Alfredo», mestamente discendente ma cantato a piena voce, con cui Violetta esprime tutto il dolore d'amare. Non sorprende dunque che *La traviata* sia stata considerata a lungo in Italia e all'estero un'opera 'scandalosa' – cosa che non si può dire certo del film di Luhrmann – o addirittura come un incitamento alla prostituzione,<sup>5</sup> e che una delle ragioni del fascino che la protagonista esercita su di noi sia proprio il suo anelito di libertà, la sua capacità di preservare l'amore anche a costo della vita.

Malauguratamente nulla di tutto ciò si ritrova in *Moulin rouge*. Satine, moderna Violetta dai tratti di Gilda, dalle mosse di Marlene Dietrich e Marilyn Monroe, sexy come una *pornostar* ma casta ed ingenua come una collegiale quando è a tu per tu con l'amato Christian, nello sforzo di piacere proprio a tutti ha perduto la sua identità, trasformandosi in una creatura tanto attraente quando fredda ed insulsa, un'eroina da amare e dimenticare distrattamente, come facciamo con tutti gli eroi e le eroine hollywoodiani privi di una vera individualità. Satine, insomma, ha perduto completamente quella dimensione eroica e mitica che faceva di Violetta un personaggio immortale. La *starlet* del *Moulin rouge* non si oppone alla società, non vive un conflitto interiore e non combatte neppure la morte. Satine è una donna del nostro tempo, lobotomizzata e ubbidiente al più stupido e agghiacciante degli slogan: *the show must go on*. La sua morte non è più il prezzo per il riscatto morale della protagonista, perché Satine, a differenza di Violetta, non ha alcun peccato originale da scontare. Proprio in quanto integrata alla società, Satine è 'ok', non ha più alcun sogno eversivo da inseguire e neppure, ahimè, alcunché di interessante da dirci. Persino la sua morte appare priva di senso: Satine muore affinché Christian possa raccontare la loro storia,

<sup>5</sup> Fu questa, ad esempio, l'opinione del critico inglese del «Times» dopo la prima rappresentazione de *La traviata* a Londra nel 1856 (cfr. SUSAN RUTHERFORD, «*La traviata*» or the «*willing grisette*». *Male Critics and Female Performance in the 1850s*, in *Verdi 2001. Atti del convegno internazionale di studi. Parma - New York - New Haven, 23 gennaio - 1° febbraio 2001*, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, Parma/Firenze, Comitato nazionale per le Celebrazioni verdiane - Olschki, 2002, in corso di stampa).

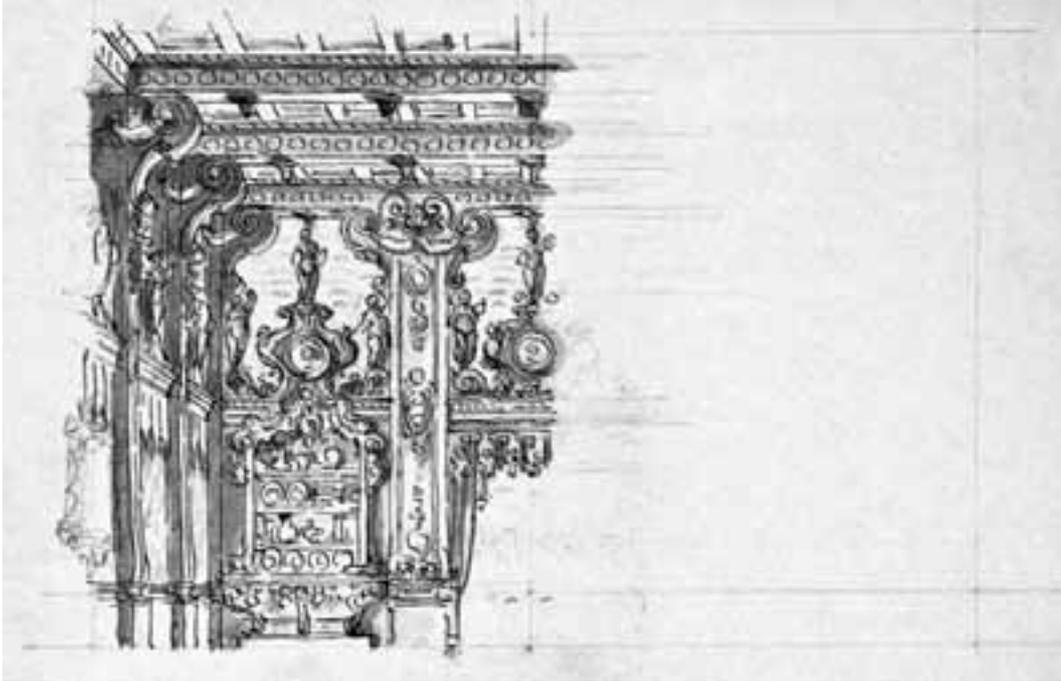
perché ne faccia una diva anche nella finzione narrativa. La vita è uno *show*, e lo *show* è la vita, ed entrambi sono retti dalle medesime leggi ferree e immutabili. Se *La traviata* di Verdi ci fa uscire dal teatro con una sensazione di libertà e leggerezza, *Moulin rouge* ci soffoca con un opprimente senso di claustrofobia.

Giunta a Hollywood all'inizio del terzo millennio Violetta si è emancipata, ha acquistato una totale libertà sessuale e non deve più sacrificare il suo amore a favore di una giovane «pura siccome un angelo». Ma la società che l'accoglie, che non la critica per la sua condotta, la priva allo stesso tempo della sua grandezza, imprigionandola insieme agli altri personaggi in una morale dalle maglie ben più strette di quella borghese dell'Ottocento; una morale tanto banale quanto implacabile, nella quale è impossibile qualsiasi forma di dissidenza o deviazione. È questo un tratto inquietante, che accomuna i tre film citati, in nessuno dei quali compare infatti una figura analoga a Germont, perché in nessuno di essi la morale dominante viene messa in discussione. E non importa che *Pretty Woman* sia un film 'leggero', dove la morte è assente, che *Harem suarè* sia più 'intellettuale' e *Moulin rouge* sia un film 'disimpegnato'; il messaggio che ci inviano queste tre pellicole è ugualmente allarmante: non solo alle regole della società non c'è alcuno scampo, ed esse vanno solo accettate o subite, ma non c'è più spazio neppure per il sogno, per il desiderio di libertà. Maggiore sarà la consapevolezza di questa situazione, come accade ad esempio in *Harem suarè*, maggiore sarà il grado di pessimismo che emana dalla pellicola.

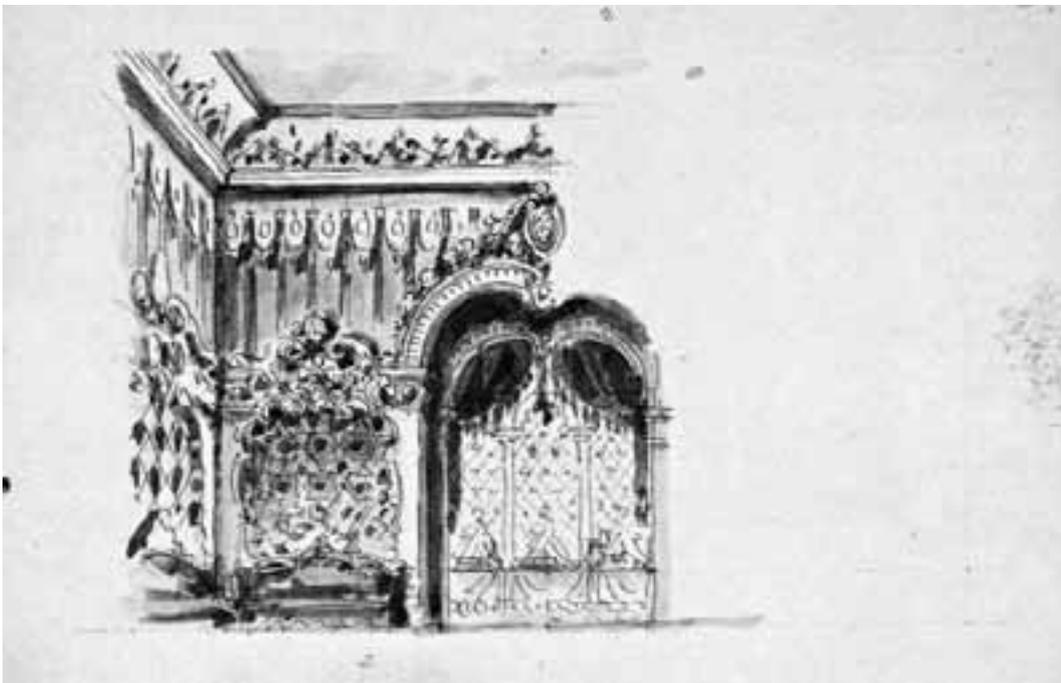
Le moderne Violette di celluloidi ci restituiscono un'immagine di sé piuttosto inquietante, nella quale due tratti emergono con prepotenza: la sconfitta e la rassegnazione. Se da un lato non si può dunque che gioire del fatto che l'opera di Verdi sia divenuta un'icona dei nostri tempi e abbia ispirato in varia misura i tre film citati, è vero altresì che forse avremmo preferito non vedere una Violetta con le ali tarpate, rassegnata e sottomessa, senza vere passioni e gioia di vivere, non più capace di intonare né un brindisi né un disperato «Amami, Alfredo!». Altrettanto inquietante è la scomparsa di Germont, divenuto un simpatico signore di mezza età vestito da domatore e con comici baffi a punta – l'interpretazione di Jim Broadbent è uno dei punti forti del film –, tanto amabile quanto poco temibile. Se Germont è scomparso non è perché in *Moulin rouge* l'ipocrisia e l'ottusità morale sono state debellate: nel film, come nella nostra società di cui è specchio, esse sono state semplicemente interiorizzate. Cosa aspettarci allora da un Christian e da una Satine assolutamente consci e ligi al loro dovere, ma del tutto ignari del perché lo compiono, che non conoscono dissidi interiori e che vivono la propria esistenza come uno *show*? Che futuro ci aspetta in un mondo in cui i conflitti appaiono così elementari, in cui i 'cattivi' hanno le fattezze ridicole del Duca e i 'buoni' sono così insulsi che non riescono neppure ad eccellere per le loro virtù? Perché, proprio ora che Violetta potrebbe essere libera d'amare, che la società ha smesso di giudicarla per il suo passato – ma siamo sicuri che sia proprio così? –, abbiamo la sensazione che sia avvinta da lacci invisibili ancora più stretti e che non conosca più l'amore?

Forse queste domande vanno troppo in là; forse *Moulin rouge* è solo un film d'intrattenimento, che non pretende di essere giudicato per il suo messaggio etico. E forse un giorno Hollywood ci riproporrà una nuova Violetta all'altezza della sua progenitrice, che come lei sappia piangere e sognare, indignarsi e ribellarsi a un mondo stupido e implacabile dominato dai Germont; una Violetta, soprattutto, che sappia

nuovamente insegnarci che cosa vuol dire amare.



Salotto in casa di Violetta, di Giuseppe Bertoja (1804-1873), lo scenografo della prima esecuzione de *La traviata*. Matita, penna, e acquerello grigio (v. M. T. Muraro e M. I. Biggi, *L'immagine e la scena. Giuseppe e Pietro Bertoja*, Venezia 1998).



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

Marco Marica

## Bibliografia

Come si può facilmente immaginare, la letteratura critica su Verdi, il compositore italiano più celebre ed eseguito al mondo, è a dir poco sterminata. Basta dare un rapido sguardo al volume bibliografico di Harwood,<sup>1</sup> alla voce *Verdi* del Grove<sup>2</sup> o alla sezione intitolata *Bibliografia verdiana* della rivista «Studi verdiani»,<sup>3</sup> punti di partenza obbligati per una ricognizione su ciò che è stato scritto fino ad oggi su di lui, per capire quanto sia difficile compiere una selezione.

All'imbarazzo del recensore viene in soccorso una congiuntura favorevole: il centenario della morte del compositore, che si è appena concluso, ha infatti riversato sugli scaffali delle librerie una messe di titoli nuovi e riedizioni di studi meno recenti, molti dei quali in italiano. Con poche centinaia di euro il lettore o la lettrice, melomane ma non necessariamente col tempo o la vocazione dello studioso, può così formarsi una piccola biblioteca verdiana di tutto rispetto, recandosi una sola volta in libreria oppure puntando il *browser* su uno degli innumerevoli siti di librerie virtuali operanti in Internet.

Per questa ragione vengono qui indicati i libri più recenti o comunque ancora in commercio, privilegiando quelli in italiano o in inglese e limitandoci a qualche saggio apparso su riviste specializzate o in miscellanee, più difficili da reperire. A volte è stato necessario segnalare pubblicazioni più antiche, che richiedono una visita in biblioteca e che raccomandiamo ai lettori desiderosi di approfondire le proprie conoscenze su Verdi e su *Traviata* in particolare.

Partiamo dunque dai titoli più reperibili. Il centenario verdiano ha prodotto nel mercato librario italiano un fenomeno quanto mai raro: editori piccoli e grandi, in genere alquanto restii a investire in un settore 'minore' come quello della musicologia, hanno fiutato aria di affari e deciso di occupare già dalla fine degli anni Novanta una nicchia di mercato finora trascurata. Sono stati così pubblicati libri un po' per tutti i gusti: a studi improvvisati, che nel migliore dei casi affrontano aspetti secondari della vita di Verdi,<sup>4</sup> fanno riscontro pubblicazioni rigorosamente scientifiche e atti di convegni musicologici.

---

<sup>1</sup> GREGORY HARWOOD, *Giuseppe Verdi. A Guide to Research*, New York, Garland, 1998. Si tratta di un indice bibliografico organizzato per soggetti e contenente ben 1036 titoli, corredati di un breve commento, che offre un panorama assai vasto, sebbene incompleto, della letteratura verdiana in inglese, italiano, francese, tedesco e spagnolo.

<sup>2</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001<sup>2</sup>.

<sup>3</sup> Pubblicata con scadenza annuale dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma a partire dal 1982 (il numero più recente è il 14, uscito nel 2000), la rivista contiene, oltre a importanti saggi di argomento verdiano, un'ampia rassegna bibliografica su Verdi, i suoi collaboratori e la musica dell'Ottocento e una sezione dedicata alla discografia verdiana.

<sup>4</sup> Si veda, a titolo di esempio, il filone delle pubblicazioni 'culinarie': GUSTAVO MARCHESI, *Buon appetito, Maestro. A tavola con Giuseppe Verdi*, Parma, Battei, 2001; *Giuseppe Verdi un goloso raffinato. Una raccolta di saggi*, a cura di Andrea Grignaffini, Giampaolo Minardi, Corrado Mingardi, Mariange-

Colpisce invece il fatto che in Italia la parte del leone non sia stata svolta, come altrove, dalle biografie verdiane, forse perché in italiano ne esistono già molte, da quelle 'storiche' di Monaldi,<sup>5</sup> Gatti<sup>6</sup> e Abbiati,<sup>7</sup> alle più recenti, di livello assai diseguale: da quella esemplare di Walker,<sup>8</sup> ai libri di Marchesi,<sup>9</sup> Mila<sup>10</sup> e Casini.<sup>11</sup> Al loro posto sono comparse invece utili ristampe di alcuni 'classici' della ricerca verdiana, segno evidente che l'editoria del Belpaese ha preferito investire su titoli per così dire sicuri. Si va dunque dalla riedizione dello storico libro di Basevi, primo studioso di drammaturgia verdiana in assoluto,<sup>12</sup> alla ristampa della biografia 'aneddotica' di Pougin<sup>13</sup> e di quella 'giornalistica' di Radius;<sup>14</sup> dalla raccolta di tutti gli scritti verdiani di Massimo Mila,<sup>15</sup> alla riedizione della monografia di Osborne;<sup>16</sup> dalle interpretazioni verdiane di due *outsider* come Barilli<sup>17</sup> e, soprattutto, di Baldini,<sup>18</sup> fino alle due pubblicazioni di carattere biografico a cura di Conati, basate su lettere o testimonianze coeve su Verdi e i suoi corrispondenti.<sup>19</sup>

Il panorama delle edizioni italiane per il centenario non si esaurisce tuttavia con le riedizioni e presenta una ricca selezione di titoli nuovi rivolti a lettori assai differenti. Tra le pubblicazioni prettamente musicologiche, destinate prevalentemente (ma non solo) agli specialisti, oltre agli atti dei numerosi convegni scientifici, molti dei

---

la Rinaldi Cianti e Raimonda Rocchetta Valesi, Parma, Associazione Italiana per la Ricerca sul Cancro, Delegazioni di Parma e Piacenza, 2001. A questo genere di pubblicazioni 'leggere' si può affiancare il libro dell'economista PAOLO PANICO, *Verdi businessman*, Coggiola (Biella), Atman, 2002.

<sup>5</sup> GINO MONALDI, *Verdi, 1839-1898*, Torino, 1899 (rist.: Milano, Fratelli Bocca, 1951<sup>4</sup>); si tratta di una biografia spesso inaffidabile).

<sup>6</sup> CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931 (rist.: Milano, Mondadori, 1951, 1981<sup>2</sup>).

<sup>7</sup> FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Milano, Ricordi, 1959; lavoro monumentale, basato su lettere di Verdi e dei suoi corrispondenti oggi in gran parte inaccessibili.

<sup>8</sup> FRANK WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964<sup>1</sup>; 1978<sup>2</sup> (ed. originale: *The Man Verdi*, London/New York, Dent - Knopf, 1962<sup>1</sup>; 1982<sup>2</sup>); a tutt'oggi una delle migliori biografie verdiane.

<sup>9</sup> Tipica figura di 'studioso locale' residente a Parma, più attento ai particolari biografici, Marchesi ha pubblicato tra l'altro numerose monografie verdiane, tra cui *Giuseppe Verdi*, Torino, UTET, 1970 e *Verdi. Anni, opere*, Parma, Azzali, 1991.

<sup>10</sup> MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978<sup>2</sup>.

<sup>11</sup> CLAUDIO CASINI, *Verdi*, Milano, Rusconi, 1982, forse il titolo più debole tra quelli qui citati.

<sup>12</sup> ABRAMO BASEVI, *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi*, nuova edizione critica a cura di Ugo Piovano, Milano, Rugginenti, 2001 (ed. originale: Firenze, Tofani, 1859; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1978).

<sup>13</sup> ARTHUR POUGIN, *Vita aneddotica di Verdi, con note aggiunte di Folchetto*, prefazione di Marcello Conati, Firenze, Passigli, 2001 (ed. originale: Milano, Ricordi, 1881; rist.: Firenze, Passigli, 1989).

<sup>14</sup> EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001 (1951<sup>1</sup>).

<sup>15</sup> MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000; contiene tutti gli scritti verdiani di Mila.

<sup>16</sup> CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, Milano, Mursia, 2000 (ed. originale: *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969<sup>1</sup>; trad. italiana: *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975).

<sup>17</sup> BRUNO BARILLI, *Il paese del melodramma. Con un saggio di Fedele d'Amico*, Milano, Adelphi, 2000 (ed. originale: Lanciano, Carabba, 1930; rist. a cura di Luisa Viola e Luisa Avellini, Torino, Einaudi, 1985).

<sup>18</sup> GABRIELE BALDINI, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d'Amico, con una prefazione di Piero Rattalino, Milano, Garzanti, 2001 (1970, 1983<sup>2</sup>).

<sup>19</sup> *Giuseppe Verdi. Autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer, nuova edizione rivista da Marcello Conati, con un'intervista immaginaria a Giuseppe Verdi di Giovannino Guareschi, Milano, Rizzoli, 2001 (ed. originale, sotto lo pseudonimo di Carlo Graziani, Verona, 1941; nuova ed. ampliata, Milano, 1951; nuova ed. a cura di Marcello Conati, Milano, Rizzoli, 1981); MARCELLO CONATI, *Verdi. Interviste e incontri*, Torino, EDT, 2000 (ed. originale: *Interviste e incontri con Verdi*, Milano, Emme Edizioni, 1980<sup>1</sup>; Milano, Il Formichiere, 1981<sup>2</sup>).

quali ancora in corso di stampa,<sup>20</sup> e alle miscellanee di vario genere,<sup>21</sup> sono stati pubblicati con qualche anticipo rispetto alla ricorrenza del centenario l'importante volume di Pierluigi Petrobelli,<sup>22</sup> e il primo CD multimediale scientificamente qualificato su un operista italiano, curato da Della Seta.<sup>23</sup>

A questi titoli si affiancano studi penetranti sulla drammaturgia verdiana in forma apparente di semplici guide all'ascolto, come quello di Paduano,<sup>24</sup> o volumi di carattere divulgativo, anche deludenti come quello di Mula,<sup>25</sup> l'utile *Who's who* di Rescigno,<sup>26</sup> che viene a integrare quello precedentemente edito da Mioli<sup>27</sup> e i dizionari operistici di Gelli<sup>28</sup> e Porzio.<sup>29</sup> Ad essi vanno aggiunte due nuove edizioni integrali dei libretti verdiani e una selezione di lettere,<sup>30</sup> ugualmente rivolte al grande pubblico.

In questo panorama multicolore non poteva mancare ovviamente anche uno studio su Verdi e il cinema,<sup>31</sup> ma il vero *boom* editoriale ha riguardato i libri a carattere iconografico, tipologia che col centenario ha assunto risonanza nazionale: da un lato questo genere di pubblicazioni manifesta un intento (auto)celebrativo, quello cioè di far conoscere il rapporto tra Verdi e un luogo dove visse o operò, e infatti spesso si tratta di edizioni di lusso, a cura di un ente lirico o di un'amministrazione provinciale; dall'altro lato si tratta invece di una legittima curiosità intorno a un personaggio che rappresenta una delle icone più familiari per noi italiani. Si va dunque dal bel catalogo della mostra su Verdi allestita un anno fa a Palazzo Reale a Milano,<sup>32</sup> senz'altro la più prestigiosa tra le molte organizzate un po' ovunque, all'agile libriccino di Sartorio;<sup>33</sup> dall'economica galleria di ritratti verdiani di Bagnoli<sup>34</sup> al volume di scenografie edito dal-

<sup>20</sup> Tra gli atti già pubblicati segnaliamo: *Una piacente estate di San Martino. Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000. Entro la fine del 2002 appariranno invece gli atti del *Convegno internazionale Verdi 2001*, un 'superconvegno' in due sessioni organizzato dal Comitato Nazionale per le Celebrazioni Verdiane, dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma, dall'American Institute for Verdi Studies di New York e dalla Beinecke Rare Book and Manuscript Library at Yale University, tenutosi dal 24 al 26 gennaio 2001 (sessione di Parma) e dal 29 gennaio al 1 marzo 2001 (sessione di New York e New Haven).

<sup>21</sup> *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001. Molti sono i saggi verdiani contenuti nella miscellanea per i settant'anni di Pierluigi Petrobelli: *Pensieri per un Maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via, Roger Parker, Torino, EDT, 2002.

<sup>22</sup> PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro: saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998 (ed. originale: *Music in the Theater. Essays on Verdi and Other Composers*, Princeton, Princeton University Press, 1994); in gran parte raccoglie e rielabora testi pubblicati altrove dall'autore nel corso di trent'anni.

<sup>23</sup> *Giuseppe Verdi: l'uomo e le opere*, CD-ROM a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998.

<sup>24</sup> GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001.

<sup>25</sup> ORAZIO MULA, *Giuseppe Verdi*, Bologna, Il Mulino, 1999.

<sup>26</sup> EDUARDO RESCIGNO, *Dizionario verdiano. Le opere, i cantanti, i personaggi, i direttori d'orchestra e di scena, gli scenografi, gli impresari, i librettisti, i parenti, gli amici*, Milano, Rcs Libri, 2001.

<sup>27</sup> PIERO MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, Milano, Rizzoli, 1997.

<sup>28</sup> *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 2001<sup>2</sup>, 2002<sup>3</sup>.

<sup>29</sup> MICHELE PORZIO, *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Mondadori, 1997.

<sup>30</sup> *Giuseppe Verdi. Tutti i libretti d'opera*, a cura di Piero Mioli, introduzione di Gustavo Marchesi, 2 voll., Roma, Newton Compton, 1996; *Giuseppe Verdi. Libretti. Lettere*, a cura di Michele Porzio, 2 voll., Milano, Mondadori, 2000 (I: *Libretti*; II: *Lettere 1835-1900*).

<sup>31</sup> *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, a cura di Massimo Marchelli e Renato Venturelli, Reco, Le mani, 2001.

<sup>32</sup> *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000.

<sup>33</sup> *Immagini di Giuseppe Verdi*, nota introduttiva di Matteo Sartorio, Milano, Museo teatrale alla Scala, 2000.

<sup>34</sup> *Le opere di Verdi*, a cura di Giorgio Bagnoli, Milano, Mondadori, 2001.

la Fenice,<sup>35</sup> cui fa da *pendant* l'analoga pubblicazione — più corposa, ma meno lussuosa — del Teatro alla Scala;<sup>36</sup> e ancora dal succinto libro iconografico di Pulcini<sup>37</sup> all'accurato volume di raffigurazioni rare e a volte inedite del musicista e del suo *entourage*, oltre che di bozzetti e scenografie originali, edito dall'Istituto nazionale di studi verdiani.<sup>38</sup> Tale istituto si distingue ulteriormente per l'edizione in facsimile e in trascrizione moderna degli autografi verdiani presso il Museo teatrale alla Scala.<sup>39</sup>

Negli altri paesi europei il 2001 ha portato in libreria un gran numero di biografie nuove, soprattutto in Germania, dove si assiste a una seconda e impressionante *Verdi-Renaissance* (la prima fu negli anni Venti e Trenta del Novecento). Non tutte sono encomiabili,<sup>40</sup> in compenso sono apparse utili guide all'ascolto<sup>41</sup> e, in particolare, alcune delle più importanti miscellanee musicologiche e/o atti di congressi su Verdi degli ultimi anni.<sup>42</sup> Tutto ciò testimonia il desiderio della musicologia tedesca di recuperare il tempo perduto e di riappropriarsi degnamente della musica di Verdi.

In Francia al contrario, che pure fu, in senso musicale, la «seconda patria» di Verdi, solo pochi studiosi si dedicano alla drammaturgia del grande operista italiano (fra questi spicca De Van<sup>43</sup>); ciò spiega perché i nuovi contributi siano essenzialmente di stampo biografico, come i lavori di Milza (tradotto anche in italiano)<sup>44</sup> e Gefen.<sup>45</sup> Anche nei paesi anglosassoni, dove non mancano né le buone (e a volte ottime) biografie verdiane<sup>46</sup> né gli studi di drammaturgia musicale,<sup>47</sup> l'anno verdiano ha prodotto

<sup>35</sup> *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000.

<sup>36</sup> *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala, RCS Rizzoli, 2001.

<sup>37</sup> *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000.

<sup>38</sup> *Per amore di Verdi, 1813-1901. Vita, immagini, ritratti*. Iconografia a cura di Marisa Di Gregorio Casati. Testi di Marco Marica. Ricerca scenografie e figurini di Olga Jesurum, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Cassa di Risparmio di Parma e Piacenza, 2001.

<sup>39</sup> GIUSEPPE VERDI, *Gli autografi del Museo teatrale alla Scala / The autographs of the Museo teatrale alla Scala*, Parma/Milano, Istituto nazionale di studi verdiani-Museo teatrale alla Scala, 2000.

<sup>40</sup> Tra i vari titoli si segnalano: BARBARA MEIER, *Giuseppe Verdi*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 2000; JOHANNES JANSEN, *Giuseppe Verdi*, München, DTV, 2000; CHRISTOPH SCHWANDT, *Giuseppe Verdi: eine Biographie*, Frankfurt am Main/Leipzig, Insel, 2000; CHRISTIAN SPRINGER, *Verdi und die Interpreten seiner Zeit*, Wien, Holzhausen, 2000.

<sup>41</sup> ROLF FATH, *Reclams kleiner Verdi-Opernführer*, Stuttgart, Reclam, 2000; HARALD GOERTZ, *Verdi für Opernfreund. Längsschnitte von Aida bis Zaccaria*, Wien, Böhlau, 2000.

<sup>42</sup> *Verdi-Theater*, a cura di Udo Bermbach, Stuttgart-Weimar, Metzler, 1997; *Verdi-Studien. Pierluigi Petrobelli zum 60. Geburtstag*, a cura di Sieghard Döhring, Wolfgang Osthoff, München, Ricordi, 2000; *Verdi Handbuch*, a cura di Anselm Gerhard, Uwe Schweikert, Kassel/Stuttgart, Bärenreiter-Metzler, 2001; *Giuseppe Verdi und seine Zeit*, hrsg. von Markus Engelhardt, Laaber, Laaber, 2001; *Verdi und die deutsche Literatur / Verdi e la letteratura tedesca. Tagung im Centro tedesco di Studi veneziani, Venedig 20-21 November 1997*, a cura di Daniela Goldin Folena, Wolfgang Osthoff, Laaber, Laaber, 2002.

<sup>43</sup> GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. italiana di Rita de Lette-riis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994).

<sup>44</sup> PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. italiana: *Verdi e il suo tempo*, Roma, Newton Compton, 2001).

<sup>45</sup> *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001.

<sup>46</sup> MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (poderosa, ma non sempre attendibile).

<sup>47</sup> Per limitarci ai titoli più recenti segnalo, tra le miscellanee: *Analyzing Opera. Verdi and Wagner*, a cura di Carolyn Abbate, Roger Parker, Berkeley, University of California Press, 1989, e *Verdi's Middle Period. 1849-1859. Source Studies, Analysis, and Performance Practice*, a cura di Martin Chusid, Chicago/London, The University of Chicago Press, 1997; tra le monografie: FRITS R. NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, M. Nijhoff, 1977 (rist.: Oxford, Oxford University Press, 1990<sup>2</sup>; trad. italiana: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di*



Melchiorre Delfico, Verdi subissato di richieste provenienti dai teatri di tutto il mondo.

prevalentemente studi biografici, tra i quali spicca quello eccellente di Rosselli, a cui si devono alcune delle più brillanti e originali indagini del sistema produttivo operistico italiano nel Sette-Ottocento.<sup>48</sup> Sempre in lingua inglese, si segnalano ancora l'originale miscellanea di studi dedicati alla prassi esecutiva a cura di Latham e Parker,<sup>49</sup> e il sintetico dizionario dei personaggi verdiani di Lewsey.<sup>50</sup>

Procedendo a ritroso negli anni, il titolo che non può mancare in una biblioteca verdiana è il basilare studio sulla musica di Verdi di Budden,<sup>51</sup> universalmente riconosciuto come il libro di riferimento per chi si voglia accostare, da semplice amatore o da studioso, alle opere verdiane. Per un inquadramento generale di Verdi nella cultura musicale dell'Ottocento si consigliano invece il volume di Della Seta<sup>52</sup> e il volumetto di storia sociale, prima ancora che di storia dell'opera, di Rosselli.<sup>53</sup> Interessanti spunti di riflessione possono venire inoltre da libri sull'opera dell'Ottocento nei quali figurano capitoli dedicati a Verdi, come quello, particolarmente originale, di Gerhard.<sup>54</sup> Per ulteriori approfondimenti sono disponibili le pubblicazioni dell'Istituto nazionale di studi verdiani,<sup>55</sup> fra cui spiccano gli atti del convegno sulla realizzazione scenica<sup>56</sup> e l'edizione critica dei carteggi, fondamentale strumento di conoscenza dell'uomo e dell'artista,<sup>57</sup> che colma le vaste lacune lasciate sinora dalle precedenti pubblicazioni.<sup>58</sup>

---

*Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993), e ROGER PARKER, «*Arpa d'or de' fatidici vati*». *The Verdian Patriotic Chorus in the 1840s*, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1997; ID., *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, Princeton University Press, 1997.

<sup>48</sup> JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

<sup>49</sup> *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham, Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001.

<sup>50</sup> JONATHAN LEWSEY, *Who's Who in Verdi*, Aldershot/Burlington/Singapore/Sydney, Ashgate, 2001.

<sup>51</sup> JULIAN BUDDEN, *The Operas of Verdi*, London, Cassell, 1973-1981 (rist.: Oxford/New York, Clarendon Press-Oxford University Press, 1992): I: *From «Oberto» to «Rigoletto»*; II: *From «Il trovatore» to «La forza del destino»*; III: *From «Don Carlos» to «Falstaff»* (trad. italiana: *Le opere di Verdi*, 3 voll., Torino, EDT, 1985-1988; I: *Da «Oberto» a «Rigoletto»*; II: *Dal «Trovatore» alla «Forza del destino»*; III: *Da «Don Carlos» a «Falstaff»*).

<sup>52</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 (*Storia della musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, IX).

<sup>53</sup> JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London/Portland (Or), Bat-sford-Amadeus, 1991 (trad. italiana: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992).

<sup>54</sup> ANSELM GERHARD, *Die Verstadterung der Oper. Paris und das Musiktheater des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Metzler, 1992 (trad. inglese: *The Urbanization of Opera. Music Theater in Paris in the Nineteenth Century*, Chicago, University of Chicago Press, 1998).

<sup>55</sup> *Atti del I Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 31 luglio-2 agosto 1966*, a cura di Marcello Pavarani, Pierluigi Petrobelli, Parma, Istituto di studi verdiani, 1969; *Atti del II Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 30 luglio-5 agosto 1969*, a cura di Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1971; *Atti del III Congresso Internazionale di Studi Verdiani, 12-17 luglio 1972*, a cura di Mario Medici, Marcello Pavarani, Parma, Istituto di studi verdiani, 1974.

<sup>56</sup> *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano: atti del congresso internazionale di studi: Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica «A. Boito» 28-30 settembre 1994*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Fabrizio Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1996.

<sup>57</sup> *Carteggio Verdi-Boito*, a cura di Mario Medici, Marcello Conati, con la collaborazione di Marisa Casati, 2 voll., Parma, Istituto di studi verdiani, 1978; *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1988; *Carteggio Verdi-Ricordi 1882-1885*, a cura di Franca Cella, Madina Ricordi, Marisa Di Gregorio Casati, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 1994; *Carteggio Verdi-Cammarano 1843-1853*, a cura di Carlo Matteo Mossa, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2001. Infine, di prossima pubblicazione, il *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi.

<sup>58</sup> *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari, Alessandro Luzio, Milano, 1913 (rist.: Bologna, Forni, 1968); ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-1947.

La bibliografia relativa a *La traviata*, secondo recenti statistiche l'opera di Verdi in assoluto più amata in Italia, è a dir poco sterminata; alcuni importanti saggi si trovano nelle miscellanee che abbiamo ricordato nelle righe precedenti, mentre punti di partenza per ogni seria analisi dell'opera sono l'edizione critica della partitura a cura di Della Seta, preceduta da un importante saggio introduttivo,<sup>59</sup> e quella, pionieristica dal punto di vista scientifico, degli abbozzi, sempre a cura di Della Seta.<sup>60</sup> Per quanto riguarda la genesi e la fortuna dell'opera, gli aspetti pratici e contrattuali che hanno accompagnato la sua nascita sono descritti in maniera esaustiva da Conati,<sup>61</sup> mentre le varianti inserite per la ripresa al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1854 — è questa la versione dell'opera che si ascolta oggi — vengono analizzate da Budden,<sup>62</sup> Osthoff<sup>63</sup> e Della Seta;<sup>64</sup> Cohen ha indagato come l'opera veniva eseguita a Parigi nell'Ottocento,<sup>65</sup> e Buia si è occupata dei libretti censurati della *Traviata* nell'Italia pre-unitaria.<sup>66</sup> Molti sono anche i saggi di carattere analitico, in buona parte presenti nei vari volumi di atti di convegni citati nelle pagine precedenti; tra quelli pubblicati in altre sedi ricordiamo l'articolo di Balthazar,<sup>67</sup> attento agli aspetti strutturali e formali dell'opera, e quelli più incentrati sulla drammaturgia musicale di Chusid,<sup>68</sup> Hepokoski,<sup>69</sup> e Gerhartz;<sup>70</sup> al contrario il saggio di Drenger si pone in una prospettiva semiotica.<sup>71</sup> A metà strada tra analisi formale e drammaturgia musicale è invece il fondamentale saggio di Della Seta,<sup>72</sup> che analizza un aspetto saliente dell'opera, quello della

<sup>59</sup> «*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).

<sup>60</sup> GIUSEPPE VERDI, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi*, a cura di Fabrizio Della Seta, Parma, Ministero per i Beni e le Attività culturali-Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane-Istituto nazionale di studi verdiani, 2000.

<sup>61</sup> MARCELLO CONATI, *La bottega della musica: Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

<sup>62</sup> JULIAN BUDDEN, *The Two Traviatas*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», IC, 1972-1973, pp. 43-66.

<sup>63</sup> WOLFGANG OSTHOFF, *Aspetti strutturali e psicologici della drammaturgia verdiana nei ritocchi della «Traviata»*, «Opera e libretto», I, Firenze, Olschki, 1991, pp. 315-60.

<sup>64</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Varianti (d'autore e non) ne «La traviata»*, in *Napoli e il teatro musicale in Europa tra Sette e Ottocento. Studi in onore di Friedrich Lippmann*, a cura di Bianca Maria Antolini, Wolfgang Witzemann, Firenze, Olschki, 1993, pp. 417-435.

<sup>65</sup> H. ROBERT COHEN, *A Survey of French Sources for the Staging of Verdi's Operas: Livrets de mise en scène, Annotated Scores, and Annotated Libretti in Two Parisian Collections*, «Studi verdiani», 3, 1985, pp. 11-44.

<sup>66</sup> ANNA BUIA, *Un così eroico amore. Genesi e diffusione censurata del libretto de «La traviata»*, prefazione di Mario Lavagetto, Milano, Associazione Amici della Scala, 1990 («Musica e teatro. Quaderni degli Amici della Scala», 10).

<sup>67</sup> SCOTT L. BALTHAZAR, *Analytic Context and Mediated Influences: The Rossinian Convenienze and Verdi's Middle and Late Duets*, «Journal of Musicological research», X/1-2, 1990, pp. 19-46.

<sup>68</sup> MARTIN CHUSID, *Drama and the Key of F Major in «La traviata»*, in *Atti del III Congresso internazionale di studi verdiani* cit., pp. 89-121.

<sup>69</sup> JAMES HEPOKOSKI, *Genre and Content in Mid-Century Verdi: «Addio del passato» («La traviata», Act III)*, «Cambridge Opera Journal», vol.1, n. 3, 1989, pp. 249-276.

<sup>70</sup> LEO KARL GERHARTZ, *Die Wirklichkeit als Märchenspiel: Zum Problem des Realismus in Verdis «La traviata»*, in *Zwischen Aufklärung und Kulturindustrie: Festschrift für Georg Knepler zum 85. Geburtstag*, II: *Musik/Theater*, Hamburg, 1993, pp. 85-94.

<sup>71</sup> TINO DRENGER, *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik. Semiotische Studie zu ausgewählten Opern*, Eisenach, Wagner, 1996 («Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft», 45).

<sup>72</sup> FABRIZIO DELLA SETA, *Il tempo della festa. Su due scene della «Traviata» e su altri luoghi verdiani*, «Studi verdiani», 2, 1983, pp. 108-146.

fešta, già a suo tempo indagato da Kunze<sup>73</sup> e Döhrring,<sup>74</sup> e ripreso qualche anno più tardi da Girardi.<sup>75</sup> Il rapporto col testo drammatico di Dumas è oggetto, fra gli altri, dello studio di Kerman,<sup>76</sup> mentre il contesto socio-culturale della prostituzione d'alto bordo nella Parigi ottocentesca viene analizzato da Issartel<sup>77</sup> e da John.<sup>78</sup> Il legame tra amore e malattia nella *Traviata* è stato studiato in una duplice prospettiva di storia della medicina e drammatico-musicale da Groos,<sup>79</sup> mentre i coniugi Hutcheon inseriscono il caso di Violetta in un più ampio studio, che segue il filone nordamericano dei *cultural studies*.<sup>80</sup> Infine un'opera così popolare come *La traviata* non poteva mancare di ispirare anche pubblicazioni più 'leggere', a metà strada tra il *gossip* e la creazione letteraria; mi riferisco in particolare al pettegolo e spesso male informato libro di Servadio,<sup>81</sup> che traccia una biografia di Giuseppina Strepponi, la seconda moglie di Verdi, interamente inseguendo l'erronea equazione Giuseppina=Violetta, Verdi=Alfredo e Barezzi=Germont, e il piacevole romanzo breve di Rattalino.<sup>82</sup>

Per i non specialisti o per chi si accosta per la prima volta all'opera esistono anche utili guide all'ascolto della *Traviata*, tra le quali ricordiamo in inglese il volumetto di Nicholas John,<sup>83</sup> in francese il numero dedicato a quest'opera dall'«Avant-Scène Opéra»,<sup>84</sup> in tedesco la miscellanea curata da Csampai e Holland,<sup>85</sup> infine in italiano il numero di «Amadeus. Lirica»;<sup>86</sup> tutte queste pubblicazioni sono corredate di saggi storico-musicologici, che possono costituire un primo passo per conoscere più da vicino questo capolavoro verdiano.

<sup>73</sup> STEFAN KUNZE, *Fest und Ball in Verdis Opern*, in *Die couleur locale in der Oper des 19. Jahrhunderts*, Regensburg, Bosse, 1976, pp. 269-278 («Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts», 42).

<sup>74</sup> SIEGHARD DÖHRING, *Szene in der Musik und Musik in der Szene. Zur Musikdramaturgie der italienischen und französischen Oper im 19. Jahrhundert*, in «Musik und Bildung», XII/9, 1980, pp. 523-529.

<sup>75</sup> MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», 6, 1990, pp. 99-145.

<sup>76</sup> JOSEPH KERMAN, *Opera, Novel, Drama: The Case of «La traviata»*, «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVII, 1978.

<sup>77</sup> CHRISTIANE ISSARTEL, *Les dames aux camélias de l'histoire à la légende*, Paris, Hachette, 1981.

<sup>78</sup> *Violetta and Her Sisters*, a cura di Nicholas John, London-Boston, Faber and Faber, 1994.

<sup>79</sup> ARTHUR GROOS, 'TB sheets': *Love and disease in «La traviata»*, «Cambridge Opera Journal», vol. 7, n. 3, november 1995, pp. 233-260.

<sup>80</sup> LINDA HUTCHEON-MICHAEL HUTCHEON, *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln (Nebraska)/London, University of Nebraska Press, 1996.

<sup>81</sup> GAIA SERVADIO, *The Real Traviata. The Biography of Giuseppina Strepponi, Wife of Giuseppe Verdi*, London, Hodder & Stoughton, 1994.

<sup>82</sup> PIERO RATTALINO, *Memoriale di «Pura Siccome». La storia di Violetta la traviata raccontata dalla sorella nubile di Alfredo*, Varese, Zecchini, 2000.

<sup>83</sup> NICHOLAS JOHN, «*La traviata*», London, Calder, 1981 («English National Opera Guides», 5).

<sup>84</sup> *Giuseppe Verdi. «La traviata»*, «L'Avant-scène Opéra», LI, 1983; 1993<sup>2</sup>.

<sup>85</sup> *Giuseppe Verdi. «La traviata». Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai, Dietmar Holland, München, Ricordi, 1983.

<sup>86</sup> «*La traviata*», Milano, De Agostini-Rizzoli periodici, 1999.

## Online

a cura di Roberto Campanella

### *I 'trovatori' di Verdi*

All'epoca in cui gli italiani furono definiti «un popolo di eroi, poeti, santi e navigatori», nessuno avrebbe immaginato che la nostra antica virtù marinara si sarebbe così ben espressa – nel 'diluvio *democratico* odierno' – non già nella sfida all'iracondo Nettuno, bensì in quella quotidiana alla tastiera o al *mouse*, seduti davanti ad una sofisticata 'lanterna magica', ultramoderno e globalizzante sollazzo dell'era postindustriale.

In questo *mare magnum* telematico, dove tutto si cerca e – pare – tutto si trova, si delinea talvolta, accanto alle 'povere mete' a cui ci invitano le numerose attraenti sirene, un approdo almeno apparentemente sicuro, un luogo in cui scoprire (o riscoprire) qualche caposaldo della nostra cultura, qualche genio assoluto, la cui conoscenza, nella miriade multimediale, dovrebbe essere accessibile anche e soprattutto a chi per altre vie ne sarebbe costantemente escluso. Il pericolo in verità si trova sempre in agguato: la trasformazione anche dei classici in prodotto da *supermarket* o in pacchetto stile *tour operator* concepito in base alla formula del 'tutto compreso'.

Se il nostro pensiero cade su Verdi – grande protagonista e, insieme, prima vittima della pur nobile istanza d'una cultura 'nazional-popolare' – allora le preoccupazioni aumentano. Non possiamo non ricordare come per molto tempo – prima, durante e dopo i fulgidi esempi di Karajan, Kleiber e Abbado – le interpretazioni delle sue opere siano state falsate da una lettura superficiale, colpevolmente ossequiosa verso una non meglio indagata 'tradizione', in base alla quale si giustificavano i furori agogici di qualche direttore-carrettiere o i certami canori tra tenori 'dodipettai'; un lettura insomma che non ne teneva in minimo conto le scrupolose indicazioni, il profondo spessore culturale, l'attenta e costante ricerca espressiva, la straordinaria capacità di rinnovamento attraverso la rielaborazione raffinata ed originale dell'esempio dei contemporanei o dei compositori del passato, spesso precorrendo i tempi: tutti elementi da cui nasce la sua indiscutibile popolarità.

È questa l'immagine di Verdi che vorremmo trovare nel web, al di là di trionfalismi e polemiche sulle celebrazioni per il centenario della morte appena trascorso, e al riparo dai fischi del loggione perpetrati nel canonico rito sacrificale, magari pregustando l'imminente convito a base di culatello e abbondanti libagioni. Un'immagine a tutto tondo, degna di un musicista che, se – come scrisse D'Annunzio – «palpitò e pianse per tutti», meriterebbe (mi si perdoni la romanticheria, ma ripenso alle parole di Schumann a proposito di Beethoven) di veder risorgere in tutta la sua imponenza quel monumento che Parma gli dedicò dopo anni di oblio, per farne – insieme agli altri luoghi verdiani – mèta obbligata di pellegrinaggi per tutti; in particolare per i giovani, i quali vi si potrebbero foscolianamente ispirare per il loro futuro.

A chi, come me, volesse farsi 'trovatore' non di parole poetiche, ma di pagine web su Verdi, non potrebbe sfuggire il fatto che le menzionate celebrazioni hanno ovvia-

mente innescato un fervore di iniziative, di cui troviamo ampia testimonianza anche nella Rete. Un'importanza particolare riveste, in questo senso, il sito del Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane,<sup>1</sup> patrocinato dal Ministero per i Beni e le Attività Culturali, e gli altri ad esso collegati.<sup>2</sup> Vi si trova una sezione dedicata alla vita e alle opere, contenente tra l'altro una breve ma incisiva *Biografia* di Pierluigi Petrobelli<sup>3</sup> (a cui si aggiunge un'utile *Cronologia* e, per i più feticisti, la copia fotostatica dell'atto di nascita), nonché l'elenco completo delle composizioni<sup>4</sup> affiancate dalla corrispondente età del Maestro. Di ogni opera (sono presentate in ordine sia alfabetico<sup>5</sup> sia cronologico<sup>6</sup>) viene fornito il libretto insieme ad una serie di informazioni sul librettista, la trama, le fonti letterarie del soggetto e la prima rappresentazione. È possibile, inoltre, ascoltare degli esempi musicali,<sup>7</sup> utilizzando la tecnologia MP3 o Windows Media Player; ma, come spesso accade in Internet, si tratta di una raccolta messa insieme senza alcun criterio né quantitativo, né qualitativo (cosa che non ci si aspetterebbe all'interno di un sito tanto paludato). *La traviata*, in particolare, è rappresentata da «Sempre libera» (nell'interpretazione di June Anderson) e «De' miei bollenti spiriti» (nell'interpretazione di Pavarotti). Vi è inoltre una sezione dove leggere delle *Curiosità letterarie e non*, vale a dire alcuni giudizi critici da parte di musicisti contemporanei,<sup>8</sup> e una breve nota su un racconto di Dino Buzzati, che ironizza – in tono beffardamente surreale – sulla retorica delle celebrazioni verdiane (ovviamente quelle del '51).<sup>9</sup>

Un'altra sezione del sito si occupa dei luoghi verdiani<sup>10</sup> con testi e immagini, generalmente di buona qualità, riguardanti la casa natale e Busseto, Parma e dintorni. Oltre ai luoghi più cari al Maestro, si propongono degli itinerari tematici nel Parmense, alcuni dei quali francamente non hanno molto a che fare con Verdi, mentre assomigliano piuttosto a promozioni turistico-commerciali (doveroso atto di omaggio, tuttavia, agli *sponsor* locali). Prova ne sia un'allettante *Via dei Sapori*, che percorre tutte le specialità enogastronomiche della zona, tra cui, ovviamente, il sopracitato culatello.

Decisamente più in tema, tra la *documentazione verdiana* (ma forse sarebbe stato più opportuno inserirlo nella sezione dedicata alle opere) il repertorio dei *personaggi*,<sup>11</sup> cui si può accedere tramite un motore di ricerca. Pur limitandosi ad una semplice esposizione delle vicende che riguardano ogni componente di questa nutrita schiera, esso può avere una certa utilità per chi – non particolarmente ferrato in materia – voglia avere un'informazione sintetica. A studiosi ed appassionati sono, invece, ve-

<sup>1</sup> <http://www.giuseppeverdi.org>.

<sup>2</sup> *Benvenuti nella terra di Verdi* (Provincia di Parma: <http://www.giuseppeverdi.net>) e *Verdi Festival* (Società di cultura Giuseppe Verdi: <http://www.giuseppeverdi.it>).

<sup>3</sup> <http://www.giuseppeverdi.org/ita/verdi.htm>.

<sup>4</sup> <http://www.giuseppeverdi.org/ita/verdi-comp.htm>.

<sup>5</sup> <http://www.giuseppeverdi.it/verdi/opere-alfa.htm>.

<sup>6</sup> <http://www.giuseppeverdi.it/verdi/opere-crono.htm>.

<sup>7</sup> <http://www.giuseppeverdi.it/verdi/musica-index.htm>.

<sup>8</sup> <http://www.giuseppeverdi.it/verdi/curiosita-00.htm>. Si tratta di giudizi, apparsi su «La fiera letteraria» del 22 aprile 1951, alcuni dei quali, risultano, per certi versi, singolari: merita una segnalazione almeno quello di Benjamin Britten che, per sottolineare la profondità emotiva e la forza musicale de *La traviata*, vi contrappone «la modestia e l'inconsistenza» (*sic*) della *Bohème* pucciniana, e quello di Dimitri Šostakovič, che vede in Verdi quasi un paladino del realismo socialista.

<sup>9</sup> <http://www.giuseppeverdi.it/verdi/curiosita-buzz.htm>.

<sup>10</sup> <http://www.giuseppeverdi.it/verdi/luoghi.htm>.

<sup>11</sup> <http://www.giuseppeverdi.it/rete/personaggi-index.htm>.



Verdi nel 1899.

rosimilmente dedicate una bibliografia completa,<sup>12</sup> un'altrettanto esauriente discografia,<sup>13</sup> e (in inglese) una banca dati,<sup>14</sup> che raccoglie gli spettacoli in cartellone dal luglio 2000 al luglio 2001 (ma di fatto anche oltre), tutte e tre consultabili grazie al rispettivo motore di ricerca. Dovrebbe esistere infine anche un museo virtuale, con ritratti del compositore e immagini delle opere, ma sinora non risulta accessibile.<sup>15</sup>

Un altro sito monografico – *Giuseppe Verdi, l'uomo, l'opera, il mito* –<sup>16</sup>, come i precedenti altamente patrocinato e sponsorizzato, costituisce una sorta di museo virtuale suddiviso in ventiquattro sale, ognuna delle quali illustra luoghi e aspetti salienti dell'esperienza umana ed artistica del Maestro, nonché il contesto storico-culturale di riferimento con l'ausilio di un breve testo e di una o più immagini. La visita risulterà piuttosto piacevole e interessante per tutti.<sup>17</sup>

Per i discofili segnalo un sito veramente interessante, *Verdi's disco*,<sup>18</sup> realizzato da Willi Busse, un appassionato collezionista, che ha raccolto la discografia completa delle opere. Selezionando un titolo, il motore di ricerca interno identifica le incisioni disponibili, partendo dalla più antica. Per ognuna di esse viene fornito il cast, l'etichetta o le etichette che contrassegnano la registrazione, il tipo o i tipi di supporto (CD o LP), nonché le fonti della discografia (un asterisco distingue le incisioni di esclusivo possesso del curatore del sito). A fondo pagina, cliccando sull'icona di un altoparlante, si ha accesso a una ricchissima scelta di brani dall'opera, proposti in varie registrazioni, *live* o da studio, da quelle storiche alle più recenti. Di qualche aria famosa, inoltre, è possibile confrontare diverse interpretazioni, opzione certamente di enorme interesse sia per l'appassionato che per lo studioso. Oltre tutto, l'ascolto dei files con Windows Media Player è pressoché immediato.<sup>19</sup> Questo sito propone anche una breve serie di foto di grandi interpreti, tratta dalla collezione privata di Bosse.<sup>20</sup>

Per conoscere qualche curiosità sulla *Traviata* e documentarsi sulla fonte letteraria da cui deriva il libretto, il sito da consultare è senz'altro *Gallica*, il server della Bibliothèque Nationale de France, fondato nell'ottobre del 1997, che vanta ormai ottantamila documenti in formato digitale, a dispetto delle analoghe istituzioni operanti entro le nostre peninsulari 'amate sponde', ove non ci risulta che qualcosa di simile sia ancora stato realizzato. Si tratta di una delle più importanti biblioteche digitali della rete mondiale, e of-

<sup>12</sup> <http://web.lit.it/giuseppeverdi/museo/rete/Index.asp>.

<sup>13</sup> <http://web.lit.it/giuseppeverdi/museo/rete/Discografie.asp>.

<sup>14</sup> <http://www.giuseppeverdi.org/cartellone/index.asp>.

<sup>15</sup> <http://www.giuseppeverdi.it/museo/index>.

<sup>16</sup> <http://www.verdi-2001.com>.

<sup>17</sup> Oltre ad una serie di ritratti, quadri, foto e pagine autografe, la visita virtuale offre uno sguardo alla stanza da letto della Villa di Sant'Agata (sala 6) e al monumento di Parma, ricostruito come copia in scala ridotta (sala 24). Inoltre si possono ascoltare due files audio, con brani, rispettivamente, dal «Dies Iræ» della *Messa da requiem*, diretto da Victor De Sabata, a commentare nel modo più adeguato le immagini relative alla scomparsa del Maestro (sala 9), e dal Quadro del trionfo dal II atto di *Aida* diretta da Arturo Toscanini, per la sala 19, dedicata appunto a quest'opera e al Verdi regista.

<sup>18</sup> <http://www.verdisdisco.de>

<sup>19</sup> Ad esempio, per quanto riguarda *La traviata* (le voci, provenienti da selezioni o incisioni complete, sono ben 105 in tutto!) sono disponibili addirittura 36 versioni di «Addio del passato», da quella di Mercedes Capsir (1928) a quella di Carmen Gurban (1996). Inoltre, per chi ama le eccentricità, è possibile ascoltare «Oh mio rimorso! Oh infamia!», cantata in russo da Ivan Kozlovskij.

<sup>20</sup> <http://www.verdisdisco.de/html/photos.html>. Le foto ritraggono: Ettore Bastianini, Maria Callas, Mario Del Monaco, Anton Dermota, Gottlob Frick, Erika Köhl, James McCracken insieme a William Dooley, Cesare Siepi.

fre la possibilità di acquisire opere in formato testo e in formato immagine, monografie e periodici, documenti iconografici e sonori: il tutto è consultabile tramite un efficiente motore di ricerca, riempiendo uno o più dei seguenti campi: titolo dell'opera, autore, soggetto, ricerca libera. Digitando «Traviata» nel campo *recherche libre*, si ottiene una lista di sette documenti, tra i quali alcuni d'un certo interesse: il ritratto di Maria Spezia (l'interprete della versione riveduta dell'opera del 1854 nei panni, appunto, della protagonista) datato 1856, una serie di ritratti di Cristine Nilsson, un'altra famosa Violetta (nel 1864 al Théâtre Lyrique); un fascicolo della «Revue des deux mondes», contenente una recensione della prima parigina dell'opera,<sup>21</sup> e un altro de «La France musicale», al cui interno si trova il resoconto della rappresentazione avvenuta in occasione della *soirée* di riapertura del Théâtre Italien, nel 1863.<sup>22</sup> Con procedimento analogo è possibile scaricare *La dame aux camélias* (il romanzo del 1848), disponibile in due diverse edizioni, rispettivamente in formato testo e in formato immagine.

Per un approfondimento di alcuni aspetti de *La traviata*, meritano di essere consultati i siti dei teatri: La Scala concede l'ingresso ai suoi archivi agli utenti registrati (l'operazione è gratuita),<sup>23</sup> mentre quello della Fenice<sup>24</sup> offre senza formalità (in formato HTML) il programma di sala dell'opera pubblicato in occasione delle recite del 1996 e alcuni saggi critici.<sup>25</sup> Anche nel sito del Teatro Regio di Torino,<sup>26</sup> troviamo, tra le varie monografie edite dal teatro stesso, quella interamente dedicata a quest'opera (1999), che contiene una raccolta di saggi, alcuni dei quali si possono scaricare in formato PDF.<sup>27</sup> All'avanguardia, per l'accuratezza della realizzazione, il sito del Teatro Massimo di Palermo: offre, tra l'altro, un progetto sperimentale dedicato a *Verdi al Massimo* (cinque le produzioni de *La traviata*, dal 1941 al 1994),<sup>28</sup> che prevede l'inserimento in rete di documenti appartenenti all'archivio della Fondazione (foto, bozzetti, manifesti, facsimili di spartiti d'epoca, scritture degli artisti e quant'altro).

Tra i cosiddetti siti 'generalisti', cioè dedicati a un gran numero di autori e opere, ne segnalo uno abbastanza vasto: quello della *Karadar Classical Music*<sup>29</sup> (in inglese, francese, tedesco, spagnolo e italiano), che accorda uno spazio rilevante a Verdi, grazie alla recente creazione di un'apposita sezione in italiano a lui dedicata – *Giuseppe Verdi Tribute 1813-1901* –<sup>30</sup> la quale comprende ben seicentoventiquattro *files* MP3, con registrazioni storiche di tutte le opere,<sup>31</sup> compreso il *Te Deum* e l'*Inno delle Na-*

<sup>21</sup> PAUL SCUDO, *La Traviata de Verdi, M.lle Piccolomini*, «Revue des deux mondes», XXVI/16, 15 dicembre 1856, pp. 923-36: 929-34. L'articolo risulta a dir poco perturbante, perché contiene, tra l'altro, una severa stroncatura di Verdi e del suo teatro musicale, che il recensore giudica inquinato da abiette passioni, nonché rozzo e povero dal punto di vista musicale – a conferma del fatto che un certo atteggiamento di sufficienza nei confronti del compositore viene da lontano. Merita senz'altro una lettura.

<sup>22</sup> MARIE ESCUDIER, *Réouverture par la Traviata*, «La France musicale», XXVII/42, 18 ottobre 1863, p. 326.

<sup>23</sup> <http://lascala.milano.it/>

<sup>24</sup> <http://www.teatrolafenice.it/hfrade.htm>

<sup>25</sup> <http://www.teatrolafenice.it/libretti/libcont/traviata/traviata.htm>

<sup>26</sup> <http://www.teatroregio.torino.it>

<sup>27</sup> <http://www.teatroregio.torino.it/archivio/pubblicaz/traviata.htm>

<sup>28</sup> <http://195.120.250.97/massimo01/Intro.htm>

<sup>29</sup> <http://www.karadar.com/Default.htm>

<sup>30</sup> <http://www.karadar.com/verdi/>

<sup>31</sup> <http://www.karadar.com/verdi/mp3.htm>. *La traviata* è rappresentata da una registrazione storica, effettuata in studio nel 1946. Interpreti: Albanese, Pearce, Merrill, Stelman, Garris, Cehanovsky, Newmann, Moreland; orchestra e coro della NBC, diretti da Arturo Toscanini.



Verdi dirige la *Messa da requiem* (Milano, Scala, 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).



Verdi nel 1873. Terracotta di Vincenzo Gemito (1852-1929), conservata nella Villa di Sant'Agata.

zioni, trenta *files* MIDI<sup>32</sup> con brani scelti, una biografia<sup>33</sup> in cinque lingue, l'elenco delle opere,<sup>34</sup> con i relativi libretti,<sup>35</sup> musica vocale con i relativi testi,<sup>36</sup> e – scusate se è poco – duecento foto.<sup>37</sup> Degno di nota il cenno sul quartetto per archi,<sup>38</sup> composizione non sempre valorizzata quanto meriterebbe: una gradita eccezione rispetto alla generale superficialità con cui si compilano questi siti di rapida consultazione.

Per gli appassionati competenti è utile segnalare un progetto davvero meritorio: *Variations Prototype: Online Musical Scores*, varato dalla William and Gayle Cook Music Library-Indiana University School of Music e articolato in quattro sezioni: opera, musica vocale (*Lieder, Songs* etc.), composizioni per orchestra e brani cameristici.<sup>39</sup> Verdi è rappresentato da *Aida, Alzira, Un ballo in maschera, Don Carlo, Ernani, Falstaff, Un giorno di regno, Otello, Rigoletto, La traviata, Trovatore*: i cui spartiti e partiture si possono leggere a video e anche stampare.

Quasi tutti i libretti di Francesco Maria Piave sono disponibili nei siti specializzati. Giova segnalarne uno in particolare: *IntraText*,<sup>40</sup> dove *Aroldo, Ernani* e *Rigoletto* sono analizzate con gli stessi riguardi che s'usano per i testi 'maggiori' della letteratura (concordanze, glossari, grafici con le occorrenze delle parole e quant'altro).<sup>41</sup> Chi volesse leggere la *pièce* di Dumas, può utilmente rivolgersi a una pagina in francese dedicata allo scrittore, che contiene anche qualche cenno biografico dedicato a Marie Duplessis.<sup>42</sup>

<sup>32</sup> <http://www.karadar.com/verdi/midi.htm>.

<sup>33</sup> <http://www.karadar.com/verdi/life.htm>.

<sup>34</sup> <http://www.karadar.com/verdi/operas.htm>.

<sup>35</sup> Per i libretti e altri testi vocali vi sono molti altri siti da consultare: *Public Domain Libretti and Other Vocal Texts* (<http://php.indiana.edu/~lneff/libretti.html>); *OperaGlass* (<http://opera.stanford.edu/opera/index.html#libretti>); *Kareol* (<http://personal1.iddeo.es/ealmagro/kareol/autor.htm>); *Collection Ulric Voyer* (<http://www.geocities.com/voyerju/libretti.html>); *Aria Database* (<http://www.aria-database.com>).

<sup>36</sup> <http://www.karadar.com/verdi/lieder.htm>.

<sup>37</sup> <http://www.karadar.com/verdi/photo.htm>.

<sup>38</sup> <http://www.karadar.com/Dizionario/verdi.html#opere>.

<sup>39</sup> <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/>.

<sup>40</sup> <http://www.intratext.com/>.

<sup>41</sup> <http://www.intratext.com/Catalogo/Autori/AUT615.HTM>.

<sup>42</sup> <http://morganea.free.fr/Theatre/Camelias/Auteurs/Dumas.html>.



A. Mussini, *Ritratto di Margherita Barezzi* (1814-1840), la prima moglie (1836) di Verdi.  
Museo Teatrale alla Scala.



Giuseppina Strepponi con lo spartito del *Nabucco*  
(ritratto di anonimo; Milano, Museo Teatrale alla Scala).

# Giuseppe Verdi

a cura di Mirko Schipilliti

Convieni inoltre che gli artisti cantino non a loro modo, ma al mio; che le masse, che pure hanno molta capacità, abbiano altrettanto buon volere; che infine tutto dipenda da me; che una volontà sola domini tutto: la mia. Ciò vi parrà un po' tirannico... ed è forse vero; ma se l'opera è di getto, l'idea è una, e tutto deve concorrere a formare quest'uno.

GIUSEPPE VERDI

- 1813 Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre alle Roncole, frazione di Busseto nel ducato di Parma, figlio di Carlo Verdi (1785-1867), oste rivenditore di vini, e Luigia Uttini (1787-1851). I nonni appartenevano a famiglie contadine e di commercianti che si erano insediate presso Parma nel XVIII secolo.
- 1822 Già allievo di don Pietro Baistrocchi, organista e maestro elementare alle Roncole, prosegue gli studi con Lorenzo Gagliardi a Busseto. Suona durante le funzioni religiose e canta nel coro di Madonna dei Prati.
- 1823 Iscritto al ginnasio dei padri Gesuiti, studia contrappunto e composizione con Ferdinando Provesi, compositore d'opere, organista e maestro di cappella nella cattedrale di Busseto, nonché direttore della scuola di musica municipale.
- 1828 Compone musica vocale e strumentale per la locale Società Filarmonica di Busseto, dove rimane fino al 1832; gode dei favori del presidente Antonio Barezzi, musicista dilettante e commerciante, che lo ammira e finanzia i suoi studi. Conosce così sua figlia Margherita (1814-1840), cui dà lezioni di canto e pianoforte.
- 1832 Viene bocciato all'esame di ammissione al conservatorio di Milano, sia per ragioni musicali (scorretta impostazione pianistica e immatura conoscenza del contrappunto), sia per il superato limite d'età e per la sua provenienza da fuori provincia. Studia con Vincenzo Lavigna. L'aria per due tenori e orchestra *Ch'io la vidi* (1833) è fra le prime che ci siano pervenute.
- 1834 Frequenta la Società Filarmonica milanese diretta da Pietro Massini, concertando al cembalo l'oratorio *La creazione* di Haydn. Alla morte di Provesi concorre ma non ottiene il posto di organista né alla cattedrale di Busseto, né a Monza.
- 1836 Insegna canto, cembalo, pianoforte, organo, composizione alla scuola di musica di Busseto. Partecipa ad accademie, in cui è eseguito il suo *Tantum Ergo* per voce e organo. Sposa Margherita Barezzi, dalla quale avrà due figli: Virginia Maria Luigia (1837-1838) e Icilio Romano Carlo Antonio (1838-1839).
- 1839 È presentato a Bartolomeo Merelli, impresario della Scala, che promette di rappresentare una sua opera. Si trasferisce a Milano con la famiglia. Dopo la

- pubblicazione delle *Sei romanze* per canto e pianoforte nel 1838, il 17 novembre debutta felicemente alla Scala con *Oberto, conte di San Bonifacio*: Giuseppina Strepponi (1815-1897) è tra gli interpreti.
- 1840 Vive una serie di gravi lutti familiari: dopo la morte dei due figlioletti, quella della moglie. Inoltre, la seconda sua opera, che è il melodramma giocoso *Un giorno di regno*, cade alla Scala dopo la prima rappresentazione. Merelli gli propone *Nabucodonosor*: diverrà *Nabucco*. Iniziano anni di intensissima attività («Dal *Nabucco* in poi non ho avuto, si può dire, un'ora di quiete. Sedici anni di galera!»).
- 1842 *Nabucco* è il primo grande successo, con cinquantasette repliche e una serie di rappresentazioni in Europa e America fino al 1851. A Milano frequenta i salotti di Giuseppina Appiani, del poeta Andrea Maffei e della contessa Clara, ove conosce politici liberali ed esponenti dell'alta società. A Bologna incontra Rossini.
- 1843 Alla Scala va in scena *I lombardi alla prima crociata*, trionfo tuttavia non confermato nel successivo allestimento a Venezia.
- 1844 Il conte Mocenigo, presidente degli spettacoli al Teatro La Fenice, gli propone una nuova opera. Verdi compone *Ernani*, da Victor Hugo, che ottiene subito grande successo. Suo assistente e copista, e unico allievo, è il bussetano Emanuele Muzio (1825-1890). Al Teatro Argentina di Roma viene rappresentata *I due Foscari*. Acquista i primi poteri intorno a Busseto.
- 1845 Dopo il successo di *Giovanna d'Arco*, rompe con La Scala e per ventiquattro anni non concederà più prime esecuzioni al teatro milanese. *Alzira* viene applaudita al San Carlo di Napoli. A Busseto acquista palazzo Dordoni, in cui si stabilirà dal 1849, e la tenuta di Sant'Agata, dove vivrà dal 1851.
- 1846 La seconda opera per il Teatro La Fenice è *Attila*, acclamata dalla propaganda risorgimentale, salutata con favore anche in numerose altre città italiane.
- 1847 Al Teatro La Pergola di Firenze debutta *Macbeth*, *I Masnadieri* riscuotono grande successo a Londra, dove Verdi incontra Mazzini (su proposta di quest'ultimo compone l'inno rivoluzionario *Suona la tromba* di Mameli). A Parigi segue l'allestimento di *Jérusalem*, rifacimento dei *Lombardi*. Qui rivede Giuseppina Strepponi, che diverrà la sua compagna e gli sarà accanto, preziosa consigliera, anche in questioni artistiche.
- 1848 A Parigi firma una petizione a favore del governo provvisorio lombardo: è il suo primo gesto politico. Al Teatro Grande di Trieste debutta *Il Corsaro*.
- 1849 *La battaglia di Legnano*, unica opera di Verdi di taglio propagandistico, va in scena al Teatro Argentina di Roma. Va a Napoli con Barezzi per le recite di *Luisa Miller*, ancora un successo al Teatro San Carlo.
- 1850 *Stiffelio* viene rappresentata al Teatro Grande di Trieste, con scarsi esiti. Sono anni di frenetica attività, che a Verdi non risparmiano tensione nervosa e problemi di salute.
- 1851 Nonostante la censura austriaca *Rigoletto* è un successo al Teatro La Fenice. Vanno e vengono progetti per un *Re Lear* mai realizzato. Trasferisce la sua residenza a Sant'Agata, dove tuttavia abiterà stabilmente solo dal 1857, dopo frequenti soggiorni in Francia. L'ambiente bussetano, ostile alla sua convivenza con la Strepponi, non gli fu mai gradito.

- 1853 *Il trovatore* trionfa al Teatro Apollo di Roma, mentre *La traviata* cade alla Fenice: l'insuccesso è riscattato l'anno seguente dal favore con cui è accolta l'opera al teatro veneziano di San Benedetto.
- 1855 *Les Vêpres siciliennes* vanno in scena all'Opéra di Parigi fra grandi entusiasmi. Verdi cura con attenzione i suoi lavori («Io ho il diritto che le mie opere, come da contratti, vengano eseguite come le ho scritte»).
- 1857 *Simon Boccanegra* va in scena con esiti scarsi alla Fenice, così come *Aroldo* (ri-facimento di *Stiffelio*) a Rimini. Verdi conduce una vita abbastanza isolata a Sant'Agata, mantenendo rapporti solo con Barezzi. Si alza alle quattro e mezzo, gestisce la corrispondenza e compone, dopo pranzo si occupa della tenuta.
- 1859 *Un ballo in maschera* debutta al Teatro Apollo di Roma, e le grida di «Viva VERDI» (acronimo di Vittorio Emanuele Re D'Italia) si mescolano agli applausi. Verdi esulta per Garibaldi, condivide i moti rivoluzionari italiani e raccoglie fondi per le famiglie dei caduti. Dopo undici anni di convivenza sposa la Strepponi.
- 1861 Dietro le insistenze di Cavour, viene nominato alla Camera dei Deputati nel neonato Parlamento italiano, ma dopo la morte dello statista frequenterà saltuariamente le sedute parlamentari, fino a dimettersi dalla carica nel 1865.
- 1862 Partecipa all'Esposizione universale di Londra con l'*Inno delle nazioni* su versi di Boito, occasione del primo incontro con il giovane scapigliato. Visita Mosca e San Pietroburgo, dove debutta *La forza del destino*.
- 1867 All'Opéra di Parigi *Don Carlos* viene accolto senza entusiasmo, mentre a Bologna, nella versione in italiano, riscuote vivo successo. Si reca periodicamente in villeggiatura a Genova, sua residenza invernale. Adotta col nome di Maria la figlia di un cugino paterno: sarà la sua erede universale.
- 1868 Alla morte di Rossini progetta una Messa di requiem scritta dai «più distinti maestri italiani» dell'epoca per l'anniversario della scomparsa: non verrà eseguita, ma il *Libera me* confluirà nella *Messa da requiem* in memoria di Manzoni.
- 1869 Alla Scala va in scena con successo una nuova versione di *La forza del destino*, occasione per incontrare il direttore d'orchestra Franco Faccio, futuro interprete verdiano di riferimento.
- 1871 Si dedica ad *Aida*, commissionata dal viceré d'Egitto in occasione dell'apertura dello stretto di Suez, e partecipa attivamente alla stesura del libretto («Per parola scenica intendo dire la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione»). Dopo la prima al Cairo, l'opera debutta trionfalmente alla Scala nel 1872. Le incomprensioni artistiche e personali col direttore d'orchestra Mariani, causate dalle voci di una relazione tra Verdi e il soprano Teresa Stolz (ex amante del direttore e interprete sia di *Aida* che della *Messa da requiem*), segnano l'inizio e il seguito di un periodo di silenzio operistico. In Francia viene insignito della Legion d'onore.
- 1873 A Napoli per le recite di *Don Carlo* e *Aida*, sospese le prove per imprevisti, compone il Quartetto d'archi in Mi minore.
- 1874 Dirige la *Messa da requiem* nella chiesa di San Marco a Milano, e poi la porta in *tournee* europea.
- 1879 Ricordi cerca di riavvicinarlo all'opera proponendogli *Otello*: in novembre è pronto il libretto di Boito. Shakespeare gli suscita riflessioni sulla poetica del 'vero' («Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio»).

- 1880 In ritiro a Sant'Agata, si dedica all'amministrazione delle campagne. Scrive un *Pater noster* a cinque voci e un *Ave Maria* per soprano e archi. Ricordi propone la revisione di *Simon Boccanegra*, ormai uscito dal repertorio, su libretto di Boito in vista della realizzazione di *Otello*.
- 1881 Impegna generosamente parte dei guadagni in opere benefiche (l'ospedale di Villanova sull'Arda, la bonifica di terreni, la costruzione di case coloniche per i contadini, legati per istituti per bisognosi). La revisione di *Boccanegra* è un successo alla Scala.
- 1884 Nuova versione italiana di *Don Carlo* alla Scala, in quattro atti. Boito presenta Puccini a Verdi, che lo stimerà insieme ad altri giovani compositori come Franchetti e Catalani.
- 1887 Il 5 febbraio *Otello* va in scena trionfalmente alla Scala, con un tale successo da far soprannominare Milano 'Otellopoli'. Una folla lo acclama presso la sua residenza milanese, i maggiori artisti europei ameranno la nuova opera.
- 1889 A cinquant'anni dall'*Oberto* la carriera di Verdi viene festeggiata in una sorta di Giubileo, mentre Boito inizia la stesura del libretto di *Falstaff*, entusiasmando Verdi, da tempo interessato a un'opera comica. Acquista un terreno alla periferia di Milano per l'edificazione di una casa di riposo per musicisti su progetto dell'architetto Camillo Boito, fratello di Arrigo (verrà inaugurata nel 1902).
- 1893 *Falstaff* va in scena alla Scala con grande successo. Sarà molto ammirata da Richard Strauss, che invierà a Verdi la partitura della sua prima opera, *Gunttram*, «in segno d'omaggio ed ammirazione». Un balletto per l'edizione francese di *Otello* (1984) è la nota conclusiva alla lunga carriera operistica.
- 1897 Si dedica allo studio della musica antica, e con lo *Stabat Mater* per coro e orchestra completa i *Quattro pezzi sacri*. Muore la Strepponi. Abbandonata la composizione, segue le produzioni delle sue opere in Italia.
- 1900 Disapprova che gli si intitolino alcuni conservatori, rifiuta il Collare dell'Annunziata offertogli da re Umberto.
- 1901 Il 21 gennaio all'Hotel de Milan un ictus cerebrale lo rende emiplegico e incosciente. Le autorità inviano telegrammi, una folla attende notizie sotto il suo appartamento, per non disturbare le sue ultime ore la strada viene cosparsa di paglia per attutire ogni rumore e viene impedito il passaggio dei veicoli. Muore alle 2.50 del 27 gennaio. Gli era accanto, fino all'ultimo, Arrigo Boito («Povero Maestro, com'è stato coraggioso e bello fino all'ultimo momento. Non importa, la vecchia mietitrice ha dovuto portar via la sua falce ben sbrecciata [...] Ho perduto nella vita persone che idolatravo, il dolore è sopravvissuto alla rassegnazione, ma non mi sono mai sorpreso in un sentimento d'odio verso la morte, e di disprezzo contro questa potenza misteriosa, cieca, stupida, trionfante e vile. Ci voleva la morte di questo nonagenario, per risvegliare in me quest'impressione»). Il 30 gennaio una folla numerosa assiste al trasferimento della salma al cimitero monumentale di Milano, semplici i funerali, secondo le sue volontà («Non voglio nessuna partecipazione della mia morte colle solite formole»). Il giorno seguente Toscanini dirige alla Scala un solenne concerto commemorativo. Il 27 febbraio le salme di Verdi e della moglie, seguite dalle autorità e da circa trecentomila persone, vengono traslate all'oratorio della casa di riposo per musicisti, mentre novecento esecutori diretti da Toscanini cantano *Va' pensiero* dalla gradinata del Fanedio.

AREA ARTISTICA

**Marcello Viotti**  
*direttore musicale*

**Fortunato Ortombina**  
*direttore della programmazione artistica*

**Sandra Pirruccio**  
*responsabile dei servizi musicali*

**Giuseppe Marotta\***  
*direttore musicale di palcoscenico*

Maestri collaboratori

Stefano Gibellato\* Silvano Zabeo<sup>1</sup> Raffaele Centurioni<sup>1</sup> Maria Cristina Vavolo<sup>1</sup>

Pierpaolo Gastaldello<sup>1</sup>  
*maestro rammentatore*

Maria Gabriella Zen<sup>1</sup>  
*maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

*Violini primi*

Roberto Baraldi •  
Mariana Stefan •  
Nicholas Myall  
Gisella Curtolo  
Mauro Chirico  
Pierluigi Crisafulli  
Loris Cristofoli  
Andrea Crosara  
Roberto Dall'Igna  
Marcello Fiori  
Elisabetta Merlo  
Sara Michieletto  
Annamaria Pellegrino  
Pierluigi Pulese  
Daniela Santi  
Anna Tositti  
Anna Trentin  
Maria Grazia Zohar

*Violini secondi*

Alessandro Molin •  
Gianaldo Tatone •  
Luciano Crispilli  
Alessio Dei Rossi  
Enrico Enrichi  
Maurizio Fagotto  
Emanuele Fraschini  
Maddalena Main  
Luca Minardi  
Mania Ninova  
Marco Paladin  
Rossella Savelli  
Aldo Telesca  
Johanna Verheijen  
Roberto Zampieron

*Viole*

Daniel Formentelli •  
Francesco Negroni •<sup>1</sup>  
Alfredo Zamarra •  
Elena Battistella  
Antonio Bernardi  
Ottone Cadamuro  
Rony Creter  
Anna Mencarelli  
Paolo Pasoli  
Stefano Pio  
Katalin Szabo  
Maurizio Trevisin  
Roberto Volpato

*Violoncelli*

Federico Romano •<sup>1</sup>  
Alessandro Zanardi •  
Nicola Boscaro  
Bruno Frizzarin  
Paolo Mencarelli  
Mauro Roveri  
Renato Scapin  
Marco Trentin  
Maria Elisabetta Volpi  
Antonio Puliafito<sup>1</sup>

*Contrabbassi*

Matteo Liuzzi •  
Stefano Pratioli •  
Ennio Dalla Ricca  
Massimo Frison  
Giulio Parenzan  
Marco Petruzzi  
Alessandro Pin  
Denis Pozzan

*Flauti*

Jessica Dalsant •<sup>1</sup>  
Angelo Moretti •  
Andrea Romani •  
Luca Clementi

*Ottavino*

Franco Massaglia

*Oboi*

Angela Cavallo •<sup>1</sup>  
Rossana Calvi •  
Marco Gironi •  
Walter De Franceschi

*Corno inglese*

Renato Nason •  
Katia Curcio<sup>1</sup>

*Clarinetti*

Alessandro Fantini •  
Vincenzo Paci •  
Federico Ranzato

*Clarinetto basso*

Renzo Bello

*Fagotti*

Roberto Giaccaglia •  
Dario Marchi •  
Roberto Fardin  
Massimo Nalesso

*Controfagotto*

Fabio Grandesso

*Corni*

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

*Trombe*

Fabiano Cudiz •  
Fabiano Maniero •  
Mirko Bellucco  
Gianfranco Busetto

*Tromboni*

Giovanni Caratti •  
Massimo La Rosa •  
Federico Garato  
Claudio Magnanini

*Tuba*

Alessandro Ballarin

*Timpani*

Dimitri Fiorin •  
Roberto Pasqualato •

*Percussioni*

Attilio De Fanti  
Gottardo Paganin  
Lavinio Carminati<sup>1</sup>

*Arpa*

Brunilde Bonelli •<sup>1</sup>  
Antonella Ferrigato<sup>1</sup>

*Pianoforte e tastiere*

Carlo Rebeschini •

• prime parti

<sup>1</sup> a termine

\* collaborazione

CORO DEL TEATRO LA FENICE

Guillaume Tourniaire  
*direttore del Coro*

Ulisse Trabacchin  
*aiuto maestro del Coro*

*Soprani*

Nicoletta Andeliero  
Cristina Baston  
Lorena Belli  
Piera Ida Boano  
Egidia Boniolo  
Lucia Braga  
Mercedes Cerrato  
Emanuela Conti  
Anna Dal Fabbro  
Milena Ermacora  
Susanna Grossi  
Michiko Hayashi  
Maria Antonietta Lago  
Enrica Locascio  
Loriana Marin  
Antonella Meridda  
Alessia Pavan  
Andrea Lia Rigotti  
Ester Salaro  
Elisa Savino  
Tosca Bozzato <sup>1</sup>  
Annamaria Branconi <sup>1</sup>

*Alti*

Valeria Arrivo  
Mafalda Castaldo  
Claudia Clarich  
Marta Codognola  
Chiara Dal Bo  
Elisabetta Gianese  
Kirsten Löell Lone  
Manuela Marchetto  
Misuzu Ozawa  
Gabriella Pellos  
Francesca Poropat  
Paola Rossi  
Julie Mellor <sup>1</sup>  
Orietta Posocco <sup>1</sup>  
Nausica Rossi <sup>1</sup>  
Cecilia Tempesta <sup>1</sup>

*Tenori*

Ferruccio Basei  
Sergio Boschini  
Salvatore Bufaletti  
Cosimo D'Adamo  
Roberto De Biasio  
Luca Favaron  
Gionata Marton  
Enrico Masiero  
Stefano Meggiolaro  
Roberto Menegazzo  
Ciro Passilongo  
Marco Rumori  
Salvatore Scribano  
Paolo Ventura  
Bernardino Zanetti  
Domenico Altobelli <sup>1</sup>  
Antonio Ivano Costa <sup>1</sup>  
Luigi Podda <sup>1</sup>  
Bo Schunnesson <sup>1</sup>

*Bassi*

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

<sup>1</sup> a termine



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

---

---

**Marcello Viotti**  
*direttore musicale*

**Fortunato Ortombina**  
*direttore della programmazione artistica*

**Tito Menegazzo**  
*direttore amministrativo*

**Paolo Libettoni**  
*direttore del personale  
e dello sviluppo organizzativo*

**Bepi Morassi**  
*direttore di produzione  
e dell'organizzazione scenico-tecnica*

**Cristiano Chiarot**  
*direttore marketing e comunicazione*

---



«La Fenice prima dell'opera» 2002-2003 2

---

Responsabile musicologico: Michele Girardi  
Redazione: Michele Girardi, Cecilia Palandri,  
con la collaborazione di Pierangelo Conte  
Ricerche iconografiche: Luigi Ferrara  
Progetto e realizzazione grafica: Marco Riccucci

*stampa*

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

*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

finito di stampare  
nel mese di dicembre 2002

€ 10,00