

Fondazione
Teatro La Fenice di Venezia

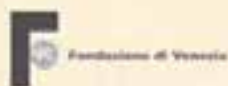
Stagione 2004-2005
Lirica e balletto

La TRAVIATA

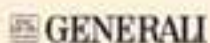


FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

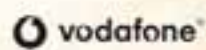
Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



Provincia di Venezia



CASINO DI VENEZIA

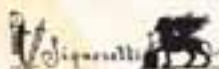
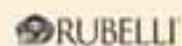


COMITÉ FRANÇAIS POUR LA
SAUVEGARDE DE VENISE

ALBO DEI SOCI FONDATORI



F



La Fondazione Teatro La Fenice di Venezia ringrazia per il contributo

ESATOUR - OPERA AND MUSIC TRAVEL
LA FUGUE EUROPÉRA
VENICE À LA CARTE SRL
BORMIOLI ROCCO E FIGLIO S.P.A
FRA DIAVOLO
SAN MARCO HOTELS
EURIDICE OPERA SÉJOURS CULTURELS
LIAISONS ABROAD LTD
GABY AGHAJANIAN
WILLI E SOLANGE STRICKER
JEAN E BARBARA LEVI
PATRICK E KARIN SALOMON
JEAN PIERRE E DOMINIQUE FRANTZ
REINOLD E DOMINIQUE GEIGERT
PHILIPPE LEFEVRE E SYVIA SPALTER
NEVILLE E ALEXANDRA COOK
PIERRE E MYRTA SANDRE
JEAN PIERRE E BRIGITTE FLOCHEL
KAYHLEEN LIPKOWSKI
KASPAR
ANGEL COLLADO-SCHWARZ
RHIAG GROUP LTD
ARMIDA E MANLIO ARMELLINI
CETTINA E ROSARIO MESSINA
«MUSICA JUNTOS» DI MADRID
PLB ORGANISATION
IL SIPARIO MUSICALE
CASSA DI RISPARMIO DI VENEZIA
A.N.C.V. S.C.A R.L., PAOLO JUCKER E GIOVANNA PITTERI
CLAUDE E BRIGITTE DEVER
RUBELLI S.P.A.



CONSIGLIO DI AMMINISTRAZIONE

Paolo Costa
presidente

Luigino Rossi
vicepresidente

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

sovrintendente
Giampaolo Vianello
direttore artistico
Sergio Segalini
direttore musicale
Marcello Viotti

COLLEGIO DEI REVISORI DEI CONTI

Giancarlo Giordano
presidente
Adriano Olivetti
Paolo Vigo
Maurizia Zuanich Fischer

SOCIETÀ DI REVISIONE

PricewaterhouseCoopers S.p.A.



LA TRAVIATA

melodramma in tre atti

libretto di

Francesco Maria Piave

musica di

Giuseppe Verdi

IN COLLABORAZIONE CON



Official Information Technology Partner



FINMECCANICA

Teatro La Fenice

venerdì 12 novembre 2004 ore 19.00 fuori abb.

sabato 13 novembre 2004 ore 19.00 fuori abb.

domenica 14 novembre 2004 ore 19.00 turno A 

martedì 16 novembre 2004 ore 19.00 turno D

mercoledì 17 novembre 2004 ore 15.30 turno C

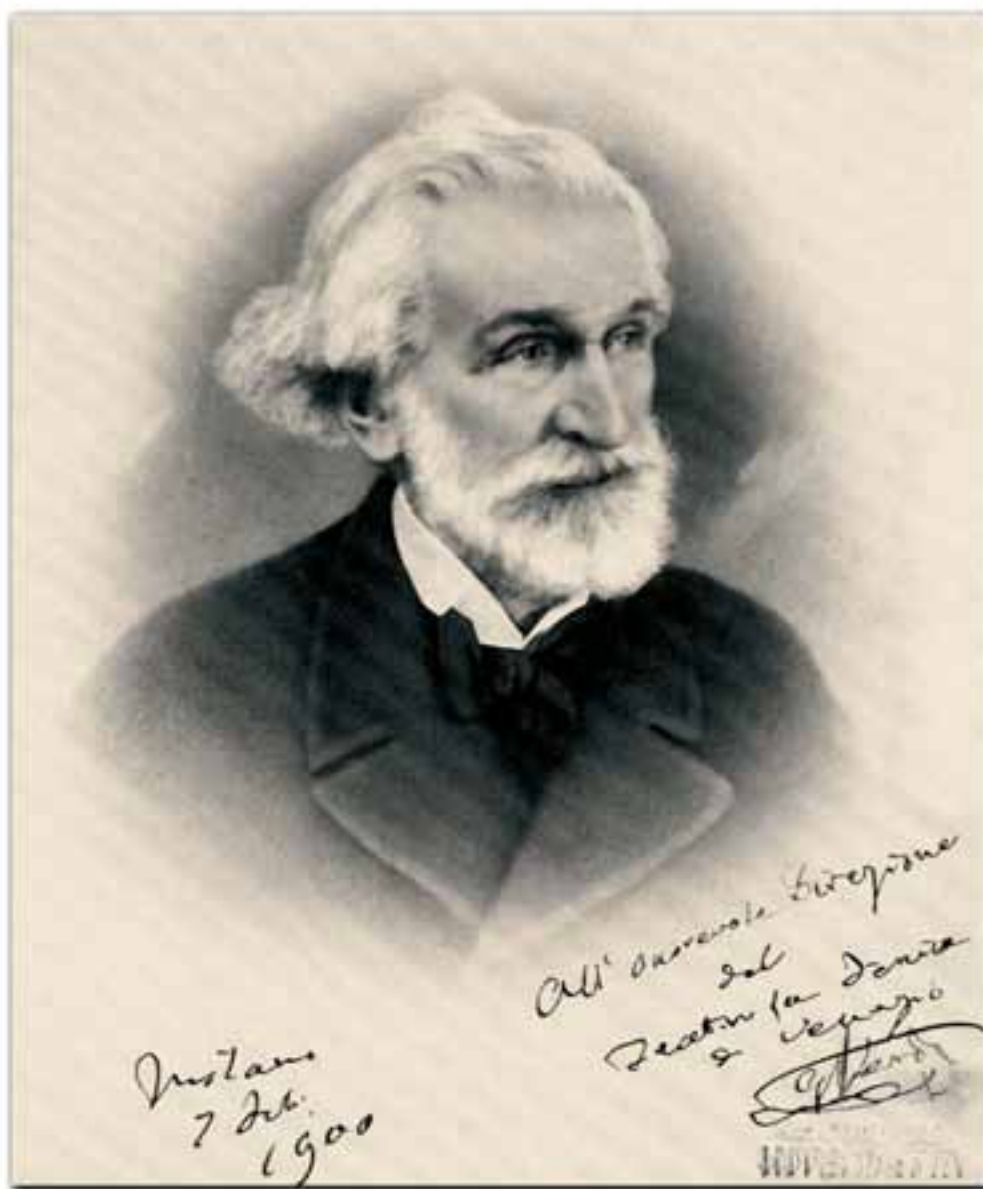
giovedì 18 novembre 2004 ore 19.00 turno E

venerdì 19 novembre 2004 ore 19.00 fuori abb.

sabato 20 novembre 2004 ore 15.30 turno B

La Fenice prima dell'Opera 2004-2005 1





Ritratto fotografico di Verdi con dedica autografa alla Direzione del Teatro. Venezia, Archivio Storico del Teatro La Fenice.

Sommario

5	La locandina
7	<i>La traviata</i> del 1853 torna alle origini di Michele Girardi
9	Fabrizio Della Seta <i>La traviata</i> , dal dramma alla musica
31	Guido Paduano Se la giustizia poetica premia l'amore: appunti per un'interpretazione de <i>La traviata</i>
35	Marco Marica Violetta Superstar
55	Marco Beghelli Letture operistiche
71	Robert Carsen «Un sogeto dell'epoca»
75	<i>La traviata</i> , libretto e guida all'opera a cura di Marco Marica
123	<i>La traviata</i> in breve a cura di Gianni Ruffin
125	Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
133	Marco Marica Bibliografia
143	<i>Online</i> : Quegli strani sentori di Violetta a cura di Roberto Campanella
151	<i>Dall'Archivio della Fenice</i> : La ripresa de <i>La traviata</i> nell'autunno 1856 a cura di Franco Rossi
161	<i>La traviata</i> a Venezia

LA TRAVIATA

melodramma in tre atti

libretto di Francesco Maria Piave

musica di **Giuseppe Verdi**

Opera inaugurale della prima stagione lirica
nella Fenice ricostruita

Versione originale Teatro La Fenice 6 marzo 1853

Edizione critica di Fabrizio Della Seta

Editore Casa Ricordi, Milano

personaggi e interpreti

<i>Violetta Valéry</i>	Patrizia Ciofi (12-14-16-18-20) Maria Luigia Borsi (13-17-19)
<i>Alfredo Germont</i>	Roberto Saccà (12-14-16-18-20) Dario Schmunck (13-17-19)
<i>Giorgio Germont</i>	Dmitri Hvorostovsky (12-14-16-18-20) Luca Grassi (13-17-19)
<i>Flora Bervoix</i>	Eufemia Tufano
<i>Annina</i>	Elisabetta Martorana
<i>Gastone, visconte di Letorières</i>	Salvatore Cordella
<i>Il barone Douphol</i>	Andrea Porta
<i>Il dottore Grenvil</i>	Federico Sacchi
<i>Il marchese d'Obigny</i>	Vito Priante
<i>Giuseppe</i>	Luca Favaron
<i>Un domestico di Flora</i>	Salvatore Giacalone
<i>Un commissionario</i>	Antonio Casagrande

maestro concertatore e direttore **Lorin Maazel**

regia **Robert Carsen**

scene e costumi Patrick Kinmonth

coreografia Philippe Giraudeau

light designer Robert Carsen, Peter van Praet

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

direttore del Coro Piero Monti

con sopratitoli

nuovo allestimento

ballerini

Max Battocchio, Stefania Benedetti, Eleonora Bolzan, Mirco Boscolo,
Corrado Celestini Campanari, Valerie Erken, Paolo Grisorio, Ilaria Landi,
Michele Mesiti, Pietra Piccione, Tommaso Renda, Gianpaolo Roncarati,
Lisa Scarabello, Francesca Thian

<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 di sala</i>	Raffaele Centurioni
<i>altro maestro del coro</i>	Ulisse Trabacchin
<i>altro direttore di palcoscenico</i>	Lorenzo Zanoni
 <i>drammaturgia</i>	 Ian Burton
<i>assistente alla regia</i>	Christophe Gayral
<i>maestri di palcoscenico</i>	Silvano Zabeo
	Ilaria Maccacaro
<i>maestro al ballo</i>	Giovanni Dal Missier
<i>maestro rammentatore</i>	Pierpaolo Gastaldello
<i>maestro alle luci</i>	Gabriella Zen
<i>capo macchinista</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</i>	 Opera Scene Europa (Roma)
<i>attrezzeria</i>	Laboratorio Teatro La Fenice (Venezia)
	Opera Scene Europa (Roma)
<i>costumi</i>	Tirelli (Roma)
<i>calzature</i>	Pompei 2000 (Roma)
<i>parrucche</i>	Mario Audello (Torino)
<i>trucco</i>	Fabio Bergamo (Trieste)
<i>sopratitoli</i>	Studio GR (Venezia)

La traviata del 1853 torna alle origini

Dopo la felice verifica della magica acustica della sua sala, alla fine del 2003, il Teatro La Fenice, completati i lavori, inaugura il proprio palcoscenico con *La traviata*, vale a dire una delle opere più rappresentative della propria storia, e di quella di tutto il teatro in musica. Il capolavoro verdiano viene proposto nell'edizione originale, che debuttò nel tempio della lirica veneziana il 6 marzo 1853. Il prezioso appuntamento viene consentito dall'edizione critica della partitura curata da Fabrizio Della Seta che, oltre a ridisegnare molti tratti della versione a tutti nota, offre la possibilità di riascoltare la copia della partitura eseguita allora, e custodita nell'Archivio del Teatro. Su questa versione è basato anche il commento musicale all'edizione del libretto del 1853, curata da Marco Marica, che mette l'accento sulla solitudine della protagonista e su ciò che l'ha causata, non limitandosi all'analisi di strutture astratte, ma traendo da libretto e partitura considerazioni più ampie di drammaturgia musicale.

Per un'occasione così speciale, anche «La Fenice prima dell'Opera», giunta oramai alla terza serie (dopo quella del 2002-2003 e del 2004), cambia lievemente la sua struttura. La sezione saggistica è stata spostata in apertura del volume e precede l'edizione del libretto, seguita dalle rubriche. Da quest'annata, dopo la bibliografia ragionata e la guida a un uso 'culturale' della rete di Roberto Campanella, un nuovo appuntamento sostituisce la biografia del compositore: poche pagine in cui Franco Rossi, suo responsabile scientifico, farà parlare i preziosi documenti custoditi nell'Archivio storico del Teatro La Fenice – un modo di 'universalizzare' la storia del sistema produttivo di uno dei teatri più importanti al mondo sin dalla sua nascita.

Riflettendo sulle vicende della cortigiana redenta Thaïs, Mercedes Viale Ferrero si è chiesta:

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.¹

Il dubbio, più che legittimo, fa trasparire una punta d'ironia amara nella valutazione etica della protagonista: Violetta, spiega Fabrizio Della Seta nel saggio pubblicato in apertu-

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

ra di questo volume, «muore, sì, perché siamo in una tragedia, ma non ci appare affatto redenta perché non ha nulla da cui redimersi». Della Seta si assume il compito di introdurre il lettore all'interno di quel laboratorio drammaturgico-musicale verdiano in cui è nata *La traviata*. Oltre a guidare, con parole semplici e profonde, il lettore nel rapporto tra la fonte e l'opera, egli fa capire, con pochi esempi significativi, quale sia il fine autentico dell'edizione critica – chi può dirlo meglio di lui, che l'ha curata? –, e quali le differenze tra l'opera che conosciamo, dopo la ripresa del 1854 nell'altra piazza teatrale veneziana, il San Benedetto, e quella del 1853.

La sezione saggistica prosegue con Guido Paduano, che dedica la sua attenzione all'intreccio, scandagliato con l'acume che gli è abituale, 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». Marco Marica, dal canto suo, allarga la prospettiva critica al mito di Violetta Valéry, declinato in pellicole recenti (come *Moulin rouge*, 2001) che con l'opera intrattengono rapporti intertestuali: nel confronto l'eroina di Verdi mantiene (e semmai rafforza) quel primato etico ed estetico, già rilevato da Marcel Proust, che notò come Verdi avesse dato a *La dame aux camélias* «lo stile, che le mancava nel dramma di Dumas». Marco Beghelli si concentra poi sul *tópos* della lettura nelle scene liriche italiane dell'Ottocento, e indaga con finezza sulle implicazioni drammatiche dovute all'«esito sonoro di tale lettura».

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 Alphonsine Plessis, morta nel 1847 a soli ventitré anni, cortigiana molto in vista nella società parigina, dove intellettuali e artisti la circondavano di continue attenzioni. Tra loro figurava il suo biografo-amante Alexandre Dumas *fils*, che l'aveva definita come «une des dernières et des seules courtisanes qui eurent du cœur». Robert Carsen, regista della produzione che inaugura la prima stagione della Fenice ricostruita, ci propone proprio di riconsiderare l'idea originale per quanto offre di attuale ancora ai nostri giorni. Sappiamo che Verdi intendeva rappresentare l'attualità anche nella messa in scena, per far risaltare 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, visto che non solo il messaggio conserva la sua efficacia, ma ne risulta amplificata la portata universale nel viaggio tra le epoche: 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. Una simile società ha forse cessato di promulgare condanne per chi non sia allineato col pensiero dominante?

Michele Girardi

Fabrizio Della Seta

La traviata, dal dramma alla musica*

L'immensa popolarità della *Traviata*, il suo essere un'opera indissolubilmente legata al nome delle più celebri dive del canto, ha fatto in parte perdere di vista ciò che essa rappresenta nell'insieme dell'arco creativo di Verdi. 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:

* Il saggio era già apparso in *Giuseppe Verdi*, «*La traviata*», «La Fenice prima dell'Opera», 2002-2003/2, pp. 61-79, in una versione relativa all'edizione critica del capolavoro verdiano; ora l'autore ne ha approntato una versione, che qui pubblichiamo, specificamente mirata alla versione veneziana del 6 marzo 1853 [n.d.c.].

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

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.²

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

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

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

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

Alfredo sulle parole «Di quell'amor ch'è palpito», e del recitativo di Violetta che introduce la sua aria «Ah, forse lui quest'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 «Cabaletta brillante» («Sempre libera degg'io») al termine della quale «si sente una voce che ripete una frase del Duetto che parla d'amore»; questo memorabile colpo di scena musicale, l'intervento da fuori della voce di Alfredo che canta «Amor è palpito» non ha corrispettivo in Dumas e non compare neppure nel libretto a stampa della *Traviata*; esso 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 una schema classico:

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

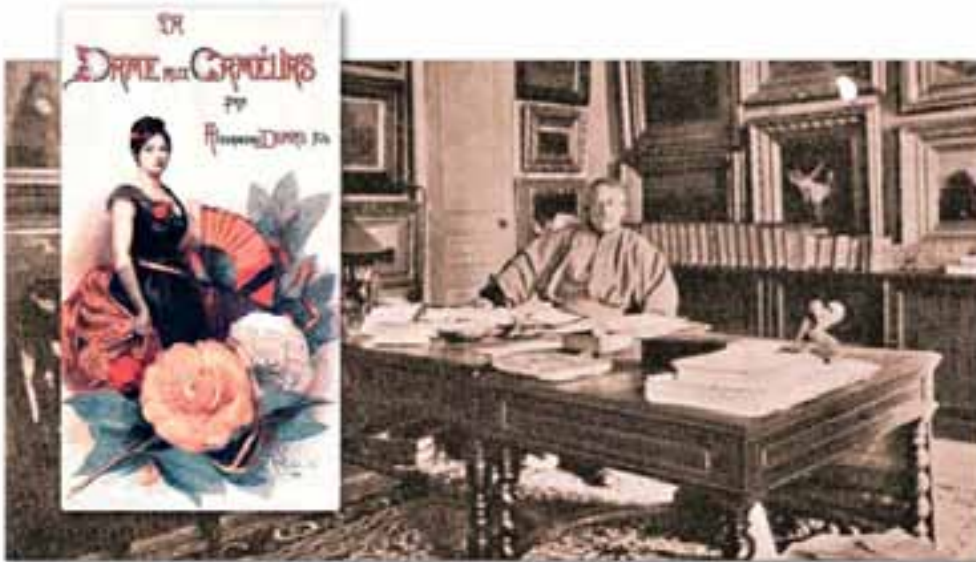
In questa distribuzione è già implicita una scelta fondamentale per la definizione del ritmo generale dell'opera, sia sul piano visivo sia su quello sonoro: l'alternanza-contrap-

posizione 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 (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 Baccanale 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 terzo 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, rivelargli che l'amavo assai, e che l'ho ben provato.



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*.

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

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

che diverrà:

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

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

ARMAND: Ascolta, Marguerite, abbandoniamo subito questa casa. Non rivedremo mai più Parigi. [...]
MARGUERITE: Ma se questo ritorno non mi ha salvato, niente mi salverà.

Più difficile era invece un altro compito a cui librettista e compositore non potevano sottrarsi, quello di trovare la posizione per assegnare almeno un'aria a ciascuno dei tre ruoli principali, soprano, tenore e baritono; e per la protagonista dovevano essere preferibilmente due. Abbiamo visto come Verdi avesse già deciso che la prima aria di Violetta avrebbe concluso il primo atto, e ne avesse anzi già tracciato le grandi linee. In quel punto l'aria si colloca in maniera eccellente, come reazione della protagonista agli eventi appena vissuti, e consente inoltre di terminare l'atto con un pezzo di grande effetto. Lo stesso dramma di Dumas offriva un ottimo spunto nell'ultima scena 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 parole»; era abbastanza logico che Violetta, rimasta sola, riflettesse sulle emozioni che l'inattesa dichiarazione del giovane sconosciuto aveva suscitato in lei. Ma per costruire un'intera aria occorreva un buon numero di parole (saranno quarantotto versi, da «È strano!...» a «Dee volar il mio pensier»). Piuttosto che inventarle di sana pianta, Verdi e Piave ricorsero a due scene del soppresso secondo atto del dramma (scene 5 e 13, un altro monologo di Marguerite e un colloquio tra lei e Armand), da cui ricavarono la maggior parte dei concetti che il poeta ricucì con abilità:

La dame aux camélias

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

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

La traviata

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

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

Anche la seconda aria aveva la sua naturale collocazione al termine della scena in cui Violetta legge la lettera di Germont (ripresa fedelmente dalla scena v.6 della *Dame aux camélias*), e fu «Addio del passato». Ma a Verdi non bastò, ed egli volle dare alla sua eroina un altro momento memorabile, tanto più intenso quanto più breve, la scena che culmina nel suo «Amami, Alfredo» (ripresa da Dumas, III.6); non è un'aria, non è un duetto, è solo un recitativo che sfocia in una melodia lasciata in 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 inopportuno 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 presentino, nell'opposizione tra Marguerite/Violetta e Duval/Germont, 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



Giuseppe Verdi nel 1853, l'anno de *La traviata*.

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; sennonché 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».⁴

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

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

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!

⁴ WOLFGANG OSTHOFF, *Aspetti strutturali e psicologici della drammaturgia verdiana nei ritocchi della «Traviata»*, «Opera e libretto», 1, 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». ⁵ Questo tipo di lettura non tiene conto del fatto che in teatro il messaggio ideologico e morale non coincide con ciò che si dice e si pensa all'interno della finzione scenica, ma risulta dal giudizio che lo spettatore dà su quanto vede, identificandosi con un personaggio o contro l'altro, prendendo insomma posizione: e quale spettatore ha mai avuto dubbi nel prendere posizione per Violetta e contro quell'antipatico di Germont, nel credere fermamente nella superiorità morale di lei? (In realtà Germont non è un ipocrita, come a volte si dice, perché nei valori borghesi crede sinceramente e li espone con tutta franchezza – ipocrita è semmai la società nel suo complesso.) Naturalmente questa identificazione non è affatto casuale, ma è il frutto della strategia dell'autore, che a questo esito porta lo spettatore tenendolo per mano, senza che se ne accorga; e, mentre in un dramma parlato lo fa essenzialmente per mezzo del dialogo, in un'opera, in cui quest'ultimo è inevitabilmente meno ricco di sfumature, lo fa per mezzo dell'evidenza scenica e, soprattutto, della musica.

Già, la musica: ce n'eravamo quasi dimenticati. E veramente si direbbe che a Verdi la musica della *Traviata* sia venuta fuori quasi senza sforzo in poco più di un mese, tra gennaio e febbraio del 1853. Gli stessi schizzi lo confermano: a parte le sette versioni della cavalletta 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, auste-

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

ra. 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 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 redenta perché non ha nulla da cui redimersi. Per questo ci sembra ancora attuale quanto ne scrisse più di sessanta anni fa Massimo Mila:

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

«La traviata» nella versione del 1853

Quella alla quale assistono gli spettatori di questa stagione è una ripresa della versione originale (1853) di *Traviata* interamente basata sull'edizione critica dell'opera, curata da chi scrive e pubblicata nel 1997 nell'ambito dell'edizione completa delle opere di Verdi.⁷ È perciò necessario chiarire i motivi che rendono opportuna l'esecuzione di un'opera notissima in una versione che l'autore stesso scartò e che non fu mai più ripresa dopo la stagione di Carnevale del 1853.

È noto che la prima rappresentazione assoluta de *La traviata* (Venezia, Teatro La Fenice, 6 marzo 1853) non fu un successo, ma la ricerca storica ha chiarito che non si trattò neppure di quel fiasco catastrofico che Verdi stesso, probabilmente ad arte, volle far credere. La freddezza del pubblico alla 'prima' fu dovuta alla cattiva qualità dell'interpretazione, in particolare del baritono Felice Varesi, che iniziava la fase discendente della sua carriera, e del tenore Ludovico Graziani, che era indisposto; viceversa ottenne un buon successo la prima donna Fanny Salvini Donatelli, nella quale Verdi riponeva scarsissima fiducia, tanto che aveva minacciato di ritirare l'opera se le fosse stata assegnata la parte di Violetta. Tuttavia, nelle otto recite che seguirono alla prima, il livello dell'esecuzione migliorò e il pubblico cominciò ad apprezzare le bellezze dell'opera, tanto che fu proprio *La traviata* a salvare, dal punto di vista economico, una stagione complessivamente disastrosa.

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

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



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



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

Nel frattempo, però, Verdi aveva deciso di non ripresentare *La traviata* fino a quando non avesse avuto a disposizione una compagnia di canto in cui avesse completa fiducia. L'occasione si presentò l'anno successivo, quando l'opera fu rimessa in scena a Venezia (6 maggio 1854) nel più piccolo teatro di San Benedetto, interpretata dal soprano Maria Spezia, dal tenore Francesco Landi e dal baritono Filippo Coletti. Questa volta fu un successo, e l'inizio della carriera trionfale dell'opera.

Per questa rappresentazione Verdi aveva chiesto a Ricordi di effettuare alcuni cambiamenti. Il 16 marzo aveva scritto a Piave:

Dietro ripetute lettere di Gallo [impresario del S. Benedetto], scrissi a Ricordi che facesse quello che stimasse più conveniente per la *Traviata*. Di più scrissi che nel caso avesse dato il detto spartito io avrei fatto le puntature ed i trasporti che abbisognano per Coletti. È meglio che li faccia io che altri. Non so cosa avrà deciso Ricordi, ma ora non posso più impedire la rappresentazione. Del resto lasciamo andare le cose come vogliono, sebbene, ripeto, credo che tu abbia ragione. Potrebbe però anche darsi che se la Spezia è tale veramente si è detto, salta però fuori alcune cose nella *Traviata* che non si suppongono, e forse nuove anche per te stesso.

Nella corrispondenza dei mesi successivi Verdi insisterà sempre sul fatto che i cambiamenti sarebbero consistiti solo in «puntature» e «trasporti», cioè le modifiche che era normale praticare per adattare le parti a cantanti diversi da quelli erano destinate in origine (in questo caso Coletti aveva una tessitura più grave di quella di Varesi). Ancora il 26 maggio, venti giorni dopo la 'prima', il compositore scrisse all'amico napoletano De Santis:

A quest'ora saprete che la *Traviata* si è ridata a Venezia, e che è andata bene! Ma chi ha detto a voi che la *Traviata* aveva bisogno di essere ritoccata? Chi ha detto alla *Gazetta Musicale* di Napoli che io aveva fatto dei cambiamenti? – Sappiate addunque che la *Traviata* che si eseguisce ora al S. Benedetto è la stessa stessissima che si eseguì l'anno passato alla Fenice ad eccezione di alcuni trasporti di tono, e di qualche puntatura che io stesso ho fatto per adattarla meglio a questi cantanti: i quali trasporti, e puntature resteranno nello spartito, perché io considero l'opera come fatta per l'attuale compagnia. Del resto non un pezzo è stato cambiato, non un pezzo è stato aggiunto, o levato, non un *idea* musicale è stata mutata. Tutto quello che esisteva per la Fenice esiste ora per S. Benedetto. Allora fece *fiasco*: ora fa *furore*: Concludete voi!!

In questo caso, però, Verdi non diceva la verità: anche se la revisione era stata assai meno radicale di quella operata in altri casi, l'asserzione secondo cui «non un *idea* musicale è stata mutata» era insostenibile, come diversi studiosi hanno potuto constatare, e come l'edizione critica prova definitivamente. Il fatto è che Verdi mirava a convincere tutti che la responsabilità del primo insuccesso era stata solo degli esecutori e non della sua musica e, per sostenere questa convinzione, più che fondata, egli tendeva a minimizzare la portata dei cambiamenti.

Questo fatto ci aiuta a comprendere il senso di una riproposta della prima versione, che non è ovviamente quello di riscoprire una *Traviata* migliore di quella che conosciamo da sempre. La 'vera' *Traviata* è e rimarrà quella 'definitiva' del 1854 ma, a distanza di centocinquanta anni, mettere a confronto le due versioni aiuta a comprendere meglio l'evoluzione del pensiero creativo di Verdi, e anche a rendersi conto che, se le modifiche del 1854

costituiscono sempre (o quasi) un deciso miglioramento, la versione del 1853 ha un senso e un valore artistico in sé. In fondo, se non fosse intervenuto il fatto contingente della cattiva resa di alcuni cantanti, probabilmente Verdi non avrebbe mai deciso di rivedere la partitura, e la *Traviata* del 1853 sarebbe quella che tutti conosceremmo e ameremmo senza avvertirvi cadute irrimediabili.⁸

Sulla natura e la funzione delle edizioni critiche di opere dell'Ottocento sono infatti piuttosto diffusi equivoci e pregiudizi che vanno da un'esaltazione acritica a un altrettanto acritico deprezzamento. 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 partitura; ne consegue che diverse esecuzioni basate su di essa possono essere altrettanto diverse tra di 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 della *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 ricava uno spartito per canto e pianoforte destinato alla vendita; eccezionalmente nel caso della *Traviata*, a seguito del suo straordinario successo, Ricordi stampò anche una partitura e una serie di parti d'orchestra, da diffondere solo per noleggio. È ovvio che, proprio per la natura problematica dell'autografo, i redattori e gli incisori incaricati di realizzare questi materiali vi introducessero numerosi errori o alterazioni, dovuti a incomprensione 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.

⁸ Per il confronto analitico delle due versioni si vedano JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, Torino, EDT, 1986, II, pp. 127-82, e WOLFGANG OSTHOFF, *Aspetti strutturali e psicologici della drammaturgia verdiana nei ritocchi della «Traviata»* cit.

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 della *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.

L'edizione critica si propone di offrire 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 testimoniano come i musicisti di allora, 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. 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' possono rivelare sottili intenzioni musicali e drammaturgiche dell'autore.

La partitura eseguita nel 1853 coincideva per la maggior parte con quella ripresa nel 1854; il testo di questa parte comune è quindi lo stesso, basato sull'autografo di Verdi. Diverso è il discorso per la ricostruzione della versione originale delle sezioni che furono poi revisionate nel 1854; infatti, a parte alcuni cambiamenti di minor portata che effettuò direttamente sulle pagine originali, Verdi strappò dall'autografo i vecchi fogli e li sostituì con fogli nuovi (in un caso incollò la pagina nuova sulla vecchia, che non è leggibile senza il rischio di danneggiamento irreparabile). La partitura originale di queste sezioni sarebbe dunque perduta per sempre se, nei giorni delle prime rappresentazioni, il Teatro La Fenice non avesse fatto realizzare una copia completa dall'autografo, nello stato in cui si trovava nel marzo del 1853, copia che è tuttora conservata nel suo archivio. Quest'ultima è dunque l'unica fonte completa per queste sezioni, ed è stata alla base del lavoro di edizione; ad essa si aggiunge, come integrazione per alcune sezioni, l'edizione della riduzione per canto e pianoforte, sempre basata sull'autografo, che Ricordi aveva cominciato a stampa-

re nel 1853 per poi interrompere la pubblicazione quando Verdi fece presente che aveva deciso di revisionare la partitura. Sono queste le fonti che, costantemente raffrontate tra loro e naturalmente con l'autografo di Verdi, laddove può fornire indicazioni utili, hanno consentito di ricostruire, per la prima volta nella sua forma completa, il testo della *Traviata* quale fu ascoltata alla Fenice.

Nelle righe che seguono indicheremo i passi poi modificati da Verdi, riassumendo gli aspetti più importanti della revisione, in modo che l'ascoltatore possa raffrontarli mentalmente con la versione che già conosce. Inoltre richiameremo l'attenzione su alcuni passi, comuni alle due versioni, per i quali l'edizione critica ha apportato, rispetto alla partitura tradizionale, modificazioni significative dal punto di vista musicale e drammaturgico.

n. 2. Introduzione

1. Alle parole «Sì, la vita s'addoppia al gioir» le prime tre note della melodia sono Mi-Mi-La, invece di Mi $\sharp$ -Sol $\sharp$ -La. 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 gran cassa e piatti.

ESEMPIO 1A, bb. 53-57 (versione dell'autografo)

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 (versione tradata)

Flora, Soprani

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

2. Nel Brindisi, la ripresa di Violetta «La vita è nel tripudio» (esempio 2a) è anticipata di una battuta rispetto alla versione corrente (esempio 2b); 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, bb. 320-327 (versione dell’autografo dopo la correzione)

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 (versione tradata)

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 ...

3. 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.

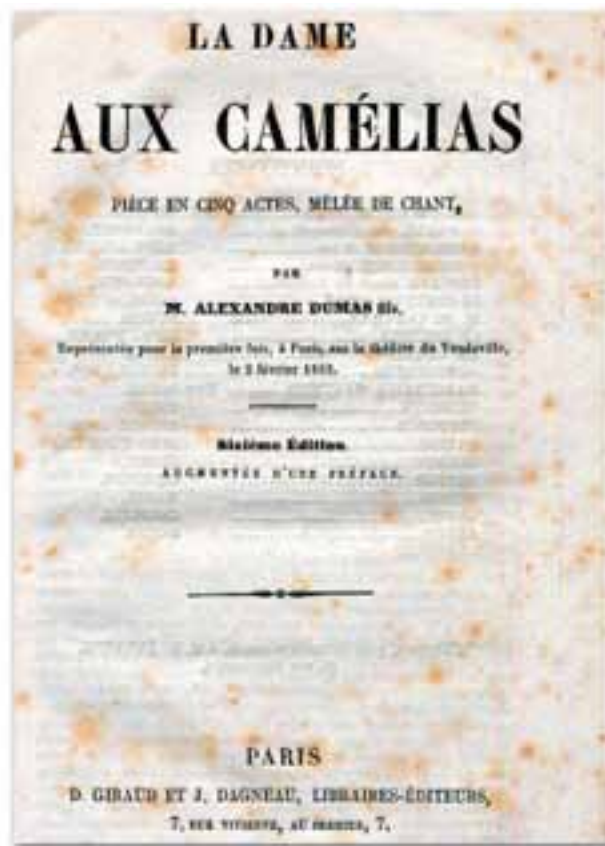
n. 3. Aria Violetta

- 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. 5. Duetto Violetta Germont

È questo il primo dei pezzi modificati nel 1854, e quello che ha subito la revisione più estesa. Nella versione originale:

1. la sezione finale del recitativo («D’Alfredo il padre») è diversa, molto acuta nella parte di Germont. Si noti la diversa inflessione di Violetta alle parole «Di due figli!»;
2. la melodia del cantabile «Pura siccome un angelo» è più simmetrica e prevedibile, nonché tendenzialmente più acuta. Il passo successivo («Ah! Comprendo») è molto diverso nell’accompagnamento orchestrale, e nelle parti vocali alle parole «Ah no... giammai»;
3. il *Vivace* di Violetta «Non sapete quale affetto» è quasi uguale alla versione definitiva nella prima parte, ma la seconda («Ah il supplizio è sì spietato») è completamente diversa, e consiste in un passo di scrittura virtuosistica assai difficile, di grande efficacia drammatica se reso con la forza dovuta;



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

4. la sezione che inizia alle parole «Così alla misera» non prevede interventi di Germont. Il motivo iniziale è quello ben noto, ma si sviluppa in maniera assai diversa e con una differente modulazione. Infatti il successivo *Andantino* «Dite alla giovane», restato immutato nella sostanza melodica, è in Mi maggiore anziché in Mi bemolle maggiore. Come ulteriore conseguenza la sezione successiva («Imponete») compie un giro modulante diverso per tornare alla tonalità iniziale;
 5. la cabaletta «Morrò!... la mia memoria» ha due battute in più, a causa di un'ulteriore ripetizione delle parole di Germont «D'un'opra così nobile sarete fiera allor».
- Nella parte comune alle due versioni è notevole che nella frase di Violetta «E che Alfredo m'ha giurato / che in lui tutto troverò» le ultime cinque note siano 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: Lab-Sol-Sol-Fa-Mi $\flat$.

ESEMPIO 3

versione dell'autografo:

versione tradita:

n. 6. Scena Violetta ed Aria Germont

Nel 1854 Verdi rivede l'intera cabaletta di Germont, «No, non udrai rimproveri». La versione originale si basa sullo stesso motivo iniziale, ma è condotta in modo diverso soprattutto nel motivo secondario sulle parole «Un padre ed una suora t'affretta a consolar»; questo è tutto tenuto su una tessitura acutissima, con un gran numero di note ripetute. L'esecuzione è perciò assai difficile; tuttavia, se combinata con una recitazione adeguata, può conferire a Germont una sfumatura tra il comico e il petulante, che ci fa vedere il personaggio in una prospettiva inedita.

Inoltre:

1. 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.

2. 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 1854 Verdi ha modificato due sezioni:

1. il diverbio tra Alfredo e Violetta («Mi chiamaste? Che bramate?»), è nella versione originale accompagnato dagli archi con un'elementare figura ritmica (*um-pa, um-pa*, etc.); nella revisione Verdi, pur lasciando immutate le linee vocali e l'armonia, rese più interessante questo accompagnamento arricchendolo con figurazioni agitate;
2. il concertato conclusivo («Di sprezzo degno») ha subito vari ritocchi, che riguardano soprattutto la parte di Violetta. Nell'assolo «Alfredo, Alfredo» si ponga attenzione all'inflessione delle parole «del tuo disprezzo» e alla cadenza su «Dio dai rimorsi». La sezione in cui le voci si uniscono in un *crescendo* («Volea fuggirla, non ho potuto») è più lunga di due battute, con una cadenza in cui la voce di Violetta svetta con un *Si* acuto per poi 'planare' lentamente verso la tonica. Questa versione, benché meno concisa di quella definitiva, possiede un grande fascino vocale e melodico, ed è musicalmente altrettanto valida;
3. 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. 4 a-b). Nelle partiture più recenti il pizzicato era stato in parte trasferito ai contrabbassi, in parte abolito.

n. 9. Baccanale

- 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

Nel 1853 la cabaletta «Gran Dio!... morir sì giovine» è in Re bemolle, anziché in Do maggiore come nel 1854, probabilmente per aiutare la soprano Maria Spezia; naturalmente anche la sezione precedente, a partire da «Tu impallidisci», è scritta mezzo tono più alta. La musica è identica nelle due versioni, tranne che nella coda: nella versione 1853, dopo un passo cadenzante alquanto diverso, essa resta sospesa su una serie di accordi ripetuti e una battuta vuota. La versione originale della coda non è affatto spregevole, benché più convenzionale di quella definitiva sulla quale ha comunque un vantaggio innegabile: la tonalità di Re bemolle maggiore la connette in maniera assai più convincente al La maggiore con cui inizia il numero successivo.

ESEMPIO 4A

Example 4A shows a musical score for Violetta. The vocal line is in 8/8 time, marked "dolente e pianissimo" and "legate e dolci". The lyrics are "Ad - di - o _____ del pas - sa - to _____". The piano accompaniment includes VI I e II, Vle (pizz.), Vlc (pizz.), and Cb (pp).

ESEMPIO 4B

Example 4B shows a musical score for Violetta. The vocal line is in 8/8 time, marked "dolente e pianissimo" and "legate e dolci". The lyrics are "del - la _____ Tra - via - ta - sor - ri - di _____". The piano accompaniment includes Fl, VI I (pp), Cl, Vle (pp), Vlc (pizz.), and Cb (pp).

Nel cantabile «Parigi, o cara», rimasto immutato nel 1854 è assai importante la modifica apportata dall'edizione critica rispetto al testo tradizionale: 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) che produce due aspre dissonanze; per eliminare queste ultime, nell'edizione del 1913 e in tutte le successive, il ritmo fu normalizzato. Tuttavia la lezione dell'autografo non si presta a dubbi, il fatto che Verdi non l'abbia cambiata nel 1854 la conferma. Le dissonanze hanno d'altronde 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



versione trädita:

Clarinetto I



n. 11. Finale Ultimo

Oltre a minimi ritocchi nella parte di Germont, nel 1854 Verdi riscrisse il passo che accompagna la morte di Violetta («È strano!»). Nella versione del 1853 l'intera parte degli archi, che richiamano per l'ultima volta il motivo «Di quell'amor che è palpito», è scritta all'ottava superiore, ciò che ne accresce il senso di trascendenza eterea. In questo caso il cambiamento fu dovuto, probabilmente, alla difficoltà di ottenere un effetto soddisfacente da parte delle orchestre teatrali dell'epoca. Al giorno d'oggi ciò non costituisce più un problema, ed è perciò possibile apprezzare in pieno l'arditezza di una concezione sonora avveniristica.

Come si può vedere da questi pochi esempi significativi, a parte le sezioni ripristinate dalla versione originale, 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».

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



Frontespizio per la ripresa di Roma, carnevale 1854-1855. Venezia, Fondazione Giorgio Cini (Raccolta Rolandi). Cantavano Rosina Penco (Violetta; 1823-1894; prima Leonora nel *Trovatore*), Emilio Naudin (1823-1894; primo Vasco da Gama nell'*Africaine*), Gio. Battista Bencich (Germont). Puntigliosissima la revisione censoria (manifesta già nel mutamento del titolo). Qualche esempio: brindisi (I.2): «Libiam tra lieti cantici / che la bellezza onora / e la fuggevol ora / soave scorrerà [...] Libiam; fallace e rapido / è il gaudio dell'amore / è fior che nasce e muore / è gaudio mensogner»; cabaletta (I.5): «Innocente ognor degg'io / trasvolar di gioia in gioia / perché ignoto al viver mio / sia lo strazio dell'amor»; aria di Alfredo (II.1, quadro primo): «Dal dì che disse vivere / io voglio sol per te / quasi qual sogno effimero / il Mondo fu per me». E così via, edulcorando e adulterando ...

«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 abbandonare l'amato e accettando anche, per rendere attendibile la finzione, di rendersi spregevole ai suoi occhi.

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

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

Ma il senso 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 voltaggiaccio del vecchio si insinuassero spiegazioni che fanno di lui un ipocrita in uno o in un altro momento della vicenda: o che



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

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».

Marco Marica

Violetta superstar

Nei primi mesi del 2001, mentre festival musicali, convegni, mostre e pubblicazioni d'ogni genere celebravano in tutto il mondo il centenario della morte di Giuseppe Verdi, 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*, il quale, abbandonato il *look* da 'tossico' metropolitano, impersonava nel nuovo film 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 che cosa c'entrerà mai *La traviata* di Verdi con un film che forse non conoscete neppure, o che magari avete già dimenticato, salto subito alle conclusioni per affermare molto semplicemente che la protagonista di *Moulin rouge* non è altro che l'ennesima – la più recente, ma non di certo l'ultima – reincarnazione di Violetta Valéry. Il film *Moulin rouge* sta infatti all'opera come questa sta alla *Dame aux camélias* in un rapporto di stretta derivazione; così, mentre il mondo musicale celebrava Verdi nei teatri, nelle università, nelle mostre, in libreria e nelle rubriche culturali dei *mass media*, Hollywood – probabilmente per pura coincidenza, e comunque senza un'intenzione dichiarata – 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.

È questa la ragione per cui vale la pena, per noi che amiamo la Violetta di Verdi, di fare la conoscenza anche con la sua giovane sorella di celluloide, che forse non sarà di nostro gusto, ma che ci può aiutare a capire perché, dopo oltre centocinquant'anni, continuiamo a nutrire un amore particolare per l'eroina verdiana. Se infatti per comprendere il romanzo *La dame aux camélias* (1848) e il dramma omonimo (1852) di Alexandre Dumas *fils* non è necessario conoscere l'opera di Verdi, ma può essere assai utile come chiave di lettura per così dire *a posteriori*, allo stesso modo per apprezzare *La traviata* possiamo senz'altro prescindere dai film che ha ispirato in tempi recenti, tuttavia può capitare che proprio in essi si trovino inaspettatamente alcuni spunti di riflessione, utili a capire co-



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.

sa ci attrae oggi, all'inizio del terzo millennio, in una figura apparentemente così legata alla Parigi del XIX secolo.

In una società come la nostra uno degli aspetti dell'attualità di un'opera d'arte 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 ha ancora qualcosa da dirci, allora dobbiamo sopportare di ascoltare per l'ennesima volta 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 costituisce una prova eclatante dell'attualità del mito di Violetta.

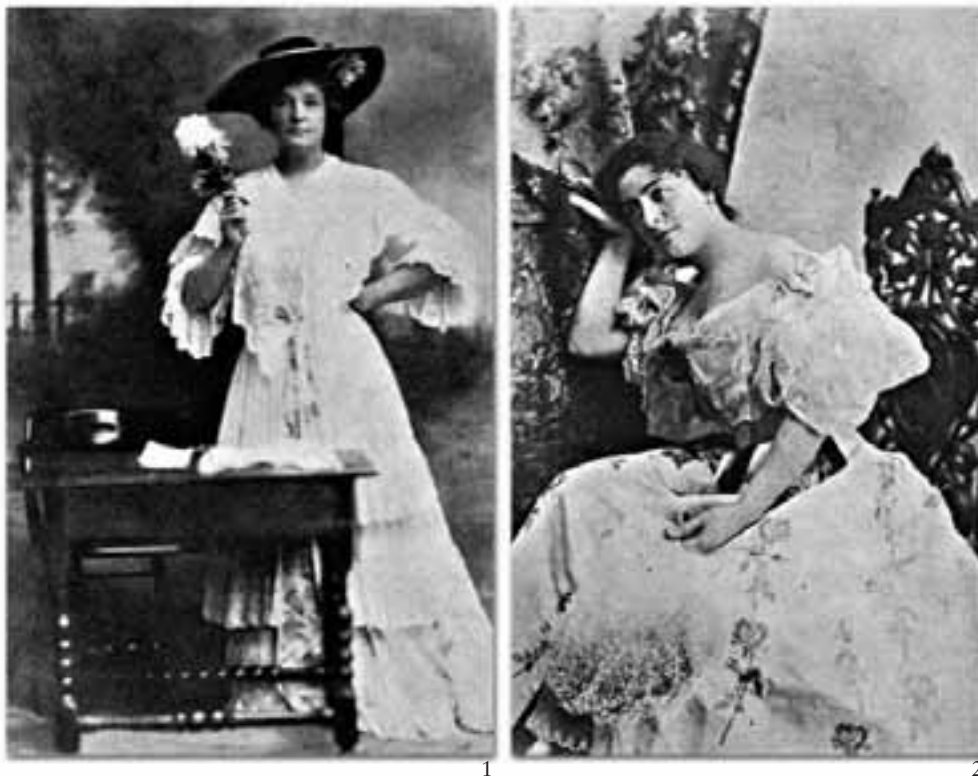
Nel secolo appena concluso il dramma di Dumas è stato più volte trasformato in film, e a Marguerite Gautier hanno prestato il volto dive quali Francesca Bertini e Greta Garbo; dalla stessa *Traviata* sono stati derivati alcuni film che impiegano la musica di Verdi in varie maniere.¹ Ma altro è un film che si serve del *set* cinematografico al posto delle quinte teatrali, come accade in una pellicola basata su una *pièce* teatrale o in un film-opera, altro è invece una creazione originale, dotata di una trama autonoma, che tuttavia attinge dal di fuori alcuni personaggi e situazioni. Nel primo caso si tratterà sempre di un

¹ 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 camelie* (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 Films 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 delle camelie (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 (Onelia 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 *Giuseppe Verdi: «La traviata»*, «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.

‘film su’ un testo noto, che presuppone da parte dello spettatore la conoscenza della fonte originaria e che intrattiene con essa uno stretto rapporto di reciprocità; nell’altro caso avremo un fenomeno di citazione, che implica la presenza di *tópoi* 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 *tópos* drammatico, seguire cioè Violetta nel suo viaggio da Parigi verso gli *studios* californiani, frugare nella sua valigia per vedere che abiti porta con sé e cosa ha lasciato a casa, ci può essere di qualche aiuto per capire perché la sua storia, la sua musica, dicono ancora qualcosa 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*, in tempi recenti la carriera cinematografica di Violetta è stata segnata da almeno due tappe fondamentali: *Pretty Woman* di Garry Marshall, con Richard Gere e Julia Roberts, 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 vengono citate scene della *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 *tópoi* 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 di mercenaria dell’amore (sebbene a un gradino infinitamente più basso: Julia Roberts interpreta infatti una prostituta da marciapiede di Los Angeles). Assoldata come accompagnatrice senza fini sessuali da un ricco uomo d’affari, la ragazza in minigonna e *slang* da sottocultura urbana imparerà da lui un po’ di *bon ton* e lo ricambierà insegnandogli il valore dell’amore. Momento culminante della metamorfosi della prostituta in compagna sofisticata di un miliardario americano è l’ascolto a teatro di un’opera italiana. (Consequente messaggio implicito per il pubblico, che si identifica con la *Weltanschauung* della ragazza: l’opera è una faccenda per signore delle classi alte, magari un po’ noiosetta, ma comunque un buon passaporto per la *high society*.) Per nostra fortuna di melomani verdiani, la ragazza ha il cuore grande ed è priva di pregiudizi culturali: se all’inizio si ‘sorbisce’ diligentemente l’opera come parte delle ‘prestazioni’ per le quali è stata assoldata, alla fine si abbandona completamente allo spettacolo e si commuove come se fosse al cinema per le vicende della protagonista. (Secondo messaggio del regista per il pubblico: a volte anche l’opera può essere coinvolgente come un film.) In scena va, ovviamente, *La traviata*, che la giovane passeggiatrice segue con fervore crescente, vuoi perché si identifica con la protagonista – dimostrando in ciò un acume eccezionale, visto che nell’opera gli accenni alla professione di Violetta non sono troppo espliciti, almeno 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 anche lei a ben più prosaiche rela-



1. 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 riunì una compagnia sbalorditiva: oltre la Melba, cantarono Lillian Nordica, Sofia Scalchi, Jean e Edouard de Reszke, Pol Plançon e Victor Maurel. Partecipò alla prima esecuzione di *Hélène* di Saint Saëns (Montecarlo, 1904). Immensamente popolare, fu tra l'altro una famosa Mimi.

2. 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 *Moïna* di De Lara (1897), come anche, con vivissimo successo (e ricevendo le felicitazioni di Strauss, sul podio) alla prima italiana di *Salome* (1906).

zioni. Se all'«Amami, Alfredo!» la ragazza è già in lacrime, alla fine dell'opera, quando il suo Pigmaliote le chiede se lo spettacolo le è piaciuto, risponderà candidamente: «mi si sono intorcinate le budella».

Tre cose risultano interessanti in questo film dal nostro punto di vista: primo, il fatto che un'opera ottocentesca sia considerata ancora uno spettacolo capace di coinvolgere la 'gente comune', la cui corifea è nel film una *pretty woman* di strada (siamo grati a Garry Marshall per aver fatto pervenire questo messaggio incoraggiante al vasto pubblico, fuori dalla nostra 'riserva indiana' di melomani); secondo, il fatto che quest'opera sia proprio *La traviata* di Verdi, che di conseguenza risulta sufficientemente popolare (nell'accezione



1. 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*).

2. 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 (*Ermani*), 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*).

più vasta del termine) da poter essere citata in un film; terzo, che dalla complessa figura di Violetta il regista abbia 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 del film –, le *pretty women* ora possono sposare i miliardari, purché siano sexy e disinteressate, come alla fine rivela di essere la giovane protagonista del film, che si è innamorata del miliardario per il suo modo di essere e non per il suo conto in banca: 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 Pigmalione, lo deve amare e basta, come fa Violetta con lo squattrinatissimo (rispetto a Douphol) Alfredo.

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, segretamente 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 e costretti a vagabondare; 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 di altri racconti, come in un gioco di scatole cinesi, che spostano continuamente il tempo della narrazione dal presente al passato più o meno remoto; ciò da un lato riprende un *tópos* della letteratura di tutti i tempi, dal *Decamerone* alle *Mille e una notte*, quello del racconto nel racconto, dall'altro risponde a una logica narrativa interna al film stesso. 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 le protagoniste. È come se le concubine, prigioniere di lusso di un mondo incantato e senza tempo, prive di qualsivoglia prospettiva futura, in quanto destinate a vivere come esclusivo oggetto di piacere del sultano e potenziali madri dell'erede al trono, cerchino un compenso alla loro non-vita nella libertà del racconto, immaginando gioie mai vissute, oppure narrando e rinarrando il proprio passato, nell'illusione di ridare così un senso proprio a un'esistenza trascorsa tutta in funzione altrui. Il continuo slittare del tempo della narrazione è la diretta conseguenza della vita fuori dal tempo delle donne 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 della *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 della *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 pri-

mo *flashback* del film si apre dunque 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 nel film l'accordo finale non è in minore, bensì in Re bemolle maggiore, portando come una ventata di ottimismo sulla morte di Violetta. Solo verso la fine della pellicola si capirà il significato simbolico di questa rappresentazione della *Traviata* e di questo finale in maggiore; 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. Nel tradurre il libretto dell'opera, nell'assecondare cioè la volontà del sovrano, Safiyè trova la sua unica maniera di distinguersi dalle altre concubine. La protagonista riconosce inoltre nella parabola discendente di Violetta l'immagine della propria sconfitta esistenziale; anche Safiyè è una sorta di prostituta, in quanto mero strumento di piacere del suo marito-padrone; e come Violetta Safiyè è prigioniera delle regole sociali, ossia delle implacabili leggi dell'harem, dalle quali finirà schiacciata. Infine, anche Safiyè ha il suo sogno di libertà, attuabile solo se darà un figlio maschio al sultano e se ne diverrà la favorita, cioè attraverso l'amore, o quel surrogato che è il 'favore' del sultano; ma, come per Violetta, tale libertà si rivelerà illusoria, e si concluderà con una 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*, e a questo punto il legame ideale tra Violetta e Safiyè appare evidente al pubblico, ma con una netta differenza: mentre infatti il passato di prostituta di Violetta viene redento dall'amore, Safiyè non ama il sultano, e la sua disperazione non ha pertanto alcuna via d'uscita. 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. Pertanto, se Violetta può coronare il suo sogno d'amore e riabbracciare morente il suo Alfredo, a differenza della Marguerite Gautier di Dumas, il sacrificio Safiyè, reso sterile dall'assenza d'amore, non ha portato a nessun risultato. La morte di Violetta è dunque assai più simile a un *happy end* – ecco spiegato l'accordo di Re bemolle maggiore – di quanto lo sia la vita da vagabonda di Safiyè, poiché la sua accettazione delle regole sociali ha portato alla vittoria, quella di Safiyè alla sconfitta.²

² Nelle *Fate ignoranti* (2002) Ozpetek tornerà a indagare il conflitto amore/società, a lui particolarmente caro, in una prospettiva ribaltata e ottimistica rispetto a *Traviata* e a *Harem suarè*. La vicenda è ambientata nel mondo gay romano dei nostri giorni, e narra la storia di un giovane che vive serenamente la propria omosessualità, ma che per amore accetta per anni di vivere in clandestinità la sua relazione con un uomo sposato, poiché questi non ha il coraggio di rivelarla alla moglie e alla famiglia. Quando l'uomo, all'inizio del film, muore improvvisamente, il ragazzo farà conoscenza con sua moglie; superato lo shock iniziale per la verità che ha appreso, la donna finisce per fare amicizia con l'ex 'rivale', scoprendo che la viltà del marito, incapace di accettare e vivere liberamente la propria condizione di omosessuale, ha tarpato le ali a un amore più felice e vitale del suo grigio *ménage* coniugale, e allo stesso tempo l'ha relegata nell'ingrato e inconsapevole ruolo di moglie tradita e di garante dell'ordine sociale. Attraverso il ragazzo la donna scoprirà un mondo, quello dei gay, nel quale, a dispetto di uno stile di vita apparentemente sregolato, i valori dell'amore e dell'amicizia sono fortissimi e indissolubili; ella si renderà inoltre conto che il marito le ha attribuito in vita un ruolo 'repressivo' e perbenista nel quale lei stessa, proveniente dall'alta borghesia romana, non si riconosce affatto. Nelle *Fate ignoranti*, pertanto, il conflitto amore/società si colloca nell'an-

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, che mescola elementi tratti dalla *situation comedy*, dal film drammatico e persino dal *cartoon*, da cui deriva gli effetti speciali e alcune situazioni surreali dal ritmo indiavolato. 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 infatti 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 perbenisti, dato che il suo è solo un gioco in cui vengono imitate 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 celluloidi, 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 più prosaiche realtà coniugali), e, di straforo, a non pochi adolescenti maschi depressi o repressi in cerca di un modello comportamentale di riferimento. 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. 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 Plácido Domingo. I *teen-agers* riconosceranno così *Titanic* e Leonardo

fatto, mentre la vicenda si svolge intorno al superamento dei pregiudizi omofobici e borghesi della moglie. È il marito defunto che, per timore dello scandalo, si è fatto censore di se stesso e ha sacrificato sull'altare del perbenismo sia il proprio matrimonio, svuotato di ogni passione a causa dell'inganno e del tradimento, sia l'amore con il protagonista, vissuto clandestinamente e turbato dai sensi di colpa. Mentre il marito è rimasto impigliato nei suoi pregiudizi di classe, la moglie riuscirà invece a 'saltare lo stecato sociale' e, in una sorta di *happy end* a posteriori, a riconciliare il proprio mondo borghese con quello *bohémien* del giovane *gay*. La donna arriverà così a comprendere che l'amore del ragazzo per il marito è stato a tal punto puro e intenso, da avergli fatto accettare il ruolo di eterno secondo, di amante clandestino che deve cedere il passo a una moglie e a una famiglia sconosciute, piegandosi a un'ipocrisia borghese alla quale, in quanto *gay* dichiarato, aveva voltato le spalle da tempo.

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 quanto ci riferisce George Bernard Shaw, costituiva l'armamentario del perfetto wagneriano di un tempo a caccia di *Leitmotive*, e che offre ottimi servigi anche agli spettatori-entomologi di molti film e *jingles* pubblicitari moderni.

Tuttavia uno spettacolo basato quasi per intero su citazioni e rimandi intertestuali può funzionare solo a due condizioni: o come gioco intellettualistico ed estremamente raffinato sul codice linguistico, destinato inevitabilmente a un ristretto pubblico di intenditori – ciò è però inconcepibile in una pellicola di Hollywood concepita per incassare milioni di dollari in tutto il mondo –; oppure come semplice rassegna, tenuta assieme da una trama semplice e facilmente prevedibile, cioè da una sorta di subtesto che serve come tessuto connettivo e che si contrappone alla forza centrifuga delle citazioni. Ovviamente il fatto che questa storia sia a sua volta una citazione o parafrasi di una trama nota, cioè sia essa stessa un *tópos*, non fa altro che rafforzare il principio secondo cui è costruita l'opera. E qui, finalmente, anche i melomani dopo aver visto *Moulin rouge* se ne possono tornare a casa col loro bottino di citazioni-farfalla nella bisaccia. Sebbene infatti le canzoni del film non siano esattamente il genere caro agli amanti dell'opera, e per quanto le qualità vocali dei protagonisti non corrispondano affatto alla loro bravura e bellezza, Luhrmann – viene da chiedersi quanto volutamente – riserva il boccone più ghiotto proprio ai 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, abbiamo riconosciuto che quella vicenda e quel finale tragico, quel sacrificio d'amore e quella morte per tisi, qualcuno ce l'aveva già raccontati. L'archetipo narrativo a cui si rifà la trama del film è infatti quello della *Dame aux camélias* e della *Traviata*, infarcito di alcuni dettagli tratti dalle *Scènes de 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, Mimì e Violetta, nella quale è però 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 celeberrimo locale parigino di Montmartre dal quale il film 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'e-

poca,³ bensì vive come Mimì in un ambiente di artisti; il suo riscatto sociale avviene pertanto non attraverso la frequentazione dei salotti borghesi, ma 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 dare 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 non sembra influenzare più di tanto il suo carattere e il suo modo di pensare – 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 –, 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 convitati); ma nel suo caso la malattia non sembra ispirarle quella 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 lei la parola 'amanti' deve far sempre rima con 'diamanti' – un classico 'bene-rifugio' di tutti i tempi – e di conseguenza 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

³ 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 (cfr. 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. Anche la veneziana Veronica Franco apparteneva a tale categoria.

scrittori, attori e musicisti *bohémiens* 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 insieme ai suoi amici (gli stessi artisti amici di Satine) ha 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 della *Traviata* – *lingerie* di pizzo e orgasmi simulati a parte – che quella del dramma di Dumas, 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 se 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 proprio 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 ha 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 sia i cuori dell'Europa ipocrita e borghese dell'Ottocento, sia 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 nella *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 vuo-



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).

le continuare la sua vita libera fino al giorno in cui andrà via dal Moulin rouge («I will fly away»). La canzone, cioè i pensieri 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 la ragazza prima irride i sogni d'amore del giovane spasimante («un giorno sarai infedele, gli dice in sostanza, e io diventerò un'ubriacona»), poi cede, e gli confessa di amarlo a sua volta; i due si lanciano a questo punto in un irrefrenabile *tour de force* di citazioni di motivi musicali delle più celebri canzoni d'amore degli ultimi anni, incastrate l'una dopo l'altra con molta abilità, che ricorda da vicino il funambolismo vocale delle cabalette ottocentesche, e che come queste funziona dal punto di vista drammatico come epilogo musicale della scena precedente e come anticlimax.

Come si sarà intuito, questa scena di *Moulin rouge* ricalca fedelmente l'assolo di Violetta (n. 3) nel primo atto della *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. È noto che 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. L'idea di Verdi è pertanto quanto mai originale, proprio perché nel teatro d'opera e in quello di parola non esiste una convenzione che permette ai personaggi in scena di comunicare i propri pensieri al pubblico senza parlare (ovvero cantare), e perché 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* – nella *Traviata* ciò accade ad esempio nel Valzer dell'Introduzione e nel Bacchanale.⁴

Il dietro le quinte del teatro d'opera corrisponde nella tecnica cinematografica alla voce fuori campo, 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. Mentre dunque Satine medita sull'incontro appena terminato con Christian, lo spettatore ascolta fuori campo la sua voce che canta

⁴ Cfr. al riguardo il commento relativo nella guida all'ascolto.

«How wonderful life is, while you're in the world», esattamente come in teatro ascoltiamo Alfredo che da dietro le quinte interrompe l'aria di Violetta. 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, poiché 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 voce di Alfredo fuori campo perde completamente l'effetto che ha in teatro. 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, che canta sconcolato alla finestra della sua stanza il refrain di *Your song*, bensì se lo ritrova in carne e ossa nel proprio appartamento. Non diversamente dall'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 infatti 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 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 proprio all'opera di Verdi e non al dramma di Dumas per caratterizzare i personaggi e alcune situazioni cruciali del film; ciò non si coglie tanto sul piano dell'azione, quanto su quello del ruolo svolto dalla 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 spettacolare* – 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 manie-



1



2

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

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

ra 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 spettacolare*, 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 (che ha alle costole il *killer* del Duca), 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 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 undicesima 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 reale sacrificio d'amore di Violetta. Anche il Baccanale del terzo atto ha un'analoga valenza simbolica, sebbene in quel caso il 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 amanti, 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 tem-

pi 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*s 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 *killer* 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 e angusta 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 –, ma così facendo essi nuocciono 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 dei personaggi, 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 della *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,⁵ 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 pornstar 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*, perché lo spettacolo vuol dire soldi, e i soldi non sono un valore sindacabile nell'etica hollywoodiana. La sua morte non è più il prezzo per il suo riscatto morale della protagonista, perché Satine, a differenza di Violetta, non ha alcun peccato originale da scontare. Proprio in quanto integrata alla società in cui vive, rappresentata dagli artisti del Moulin rouge, Satine è 'ok', non ha più alcun sogno eversivo da inseguire e di conseguenza neppure alcunché di interessante da dirci. Persino la sua morte appare priva di senso: Satine muore affinché Christian possa raccontare la loro storia, 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 del commercio e del succecco. 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. Anche questa funzione catartica dell'opera di Verdi, colta intelligentemente da Ozpetek e resa abilmente con la trasformazione in maggiore dell'accordo finale, è una prova della sua valenza mitica, e di come la sorte di Violetta appaia incredibilmente assai più lieta di quella delle 'traviate' d'oggi.

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*

⁵ Fu questa, ad esempio, l'opinione del critico inglese del «Times» dopo la prima rappresentazione della *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, 2 voll., Parma-Firenze, Comitato nazionale per le Celebrazioni verdiane - Olschki, 2003, II, pp. 585-599).

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 di Luhrmann –, tanto amabile quanto innocuo. Se Germont è scomparso non è perché in *Moulin rouge* l’ipocrisia e l’ottusità morale sono state debellate, bensì perché nel film, come nella nostra società di cui è specchio, esse sono state semplicemente interiorizzate, neutralizzando in tal modo la carica potenzialmente eversiva dell’amore.⁶ Un Christian e una Satine assolutamente 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*, non sono solo personaggi a una sola dimensione: sono soprattutto figure incapaci di amare. In *Moulin rouge* i conflitti sono elementari, i ‘cattivi’ hanno le fattezze ridicole del Duca e i ‘buoni’ sono così insulsi che non riescono neppure ad eccellere per le loro virtù; per questo, 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? –, le sue moderne reincarnazioni cinematografiche sono avvinte da lacci invisibili ancora più stretti e, soprattutto, avendo rinnegato l’amore, non hanno più vie d’uscita.

Probabilmente *Moulin rouge*, così come *Pretty Woman* (assai meno *Harem suarè*), è solo un film d’intrattenimento, che non pretende di essere giudicato per il suo messaggio etico né per lo spessore drammatico dei suoi personaggi, ma piuttosto per la bravura degli attori e l’abilità della tecnica cinematografica. C’è da augurarsi allora che un giorno Hollywood ci riproponga una nuova Violetta all’altezza della sua progenitrice, che come lei sappia piangere e sognare, indignarsi e ribellarsi a una società stupida e bigotta; una Violetta che sappia nuovamente insegnarci che cosa vuol dire amare e che soprattutto ci aiuti a riconoscere, col suo sacrificio, gli innumerevoli Germont che, oggi come ieri, sono sempre in agguato per ingabbiare la nostra libertà in nome di una morale comune angusta e ipocrita, di cui essi si ergono a custodi.

⁶ È quanto avviene, ad esempio, nel già citato film di Ozpetek, *Le fate ignoranti*, nel quale il marito svolge allo stesso tempo, per così dire, la funzione di Alfredo e di Germont. La sua morte repentina all’inizio dell’azione è proprio ciò che rende la pellicola niente affatto opprimente e claustrofobica.

Marco Beghelli

Lettere operistiche

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

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

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

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

Violetta
Andantino
(trae dal seno una lettera e legge) *con voce bassa senza suono ma a tempo*

"Teneste la promessa... La disfida ebbe luogo... Il barone fu ferito, però migliora..."

Vio.
Alfredo è in strano suolo. Il vostro sacrificio io stesso gli ho svelato. Egli a voi tornerà pel suo perdono... io pur ver-

Vio.
con voce sepolcrale
-rò... Civatevi... meritate un avvenir migliore... Giorgio Germont... "È tardi!..."

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

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

Don Isidoro

Prosa

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

Isi

mo-ne. Ag-gio-a-vu-to la prim-ma dop-pia fra-ce-ta de-scar-to. E nc'e cchiù rob-ba cca.

Prosa

Isi

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

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

ESEMPIO 3: GIOACHINO ROSSINI, *Matilde di Shabran* (*Bellezza e cuor di ferro*), I.1

Aliprando (conduce i villani, e legge)

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

The musical score is for a scene from 'Barbiere di Siviglia'. It features three systems of music. Each system has three staves: an Alto (Alt.) staff, a Bass (Ego. e Coro) staff, and a Piano (P.) staff. The lyrics are in Italian. The first system shows the Alto singing 'sa - to...' and 'Non è nien - te, non è nien - te. V'è di peg - gio, v'è di', while the Bass and Piano provide accompaniment. The second system shows the Alto singing 'peg - gio.' and 'Chi tur - bar o - sa la', with the Bass and Piano providing accompaniment. The third system shows the Alto singing 'quie - te qui mor - rà di fa - me e se - te.', while the Bass and Piano provide accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* and *pp*.

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

Ego. e Coro Ba - gat - tel - le! Ba - gat - tel - le!

Alt. peg - gio. "Chi tur - bar o - sa la

Ego. e Coro Eh! eh! peg - gio an - cor?

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

Ego. e Coro Se - te, e fa - me! se - te, e

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

Ego. e Coro fa - me! Eh! eh! peg - gio an - cor?

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

ROSINA e CONTE

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

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

BARTOLO

(cercando nello scrittoio)

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

(venendo avanti con una pergamena)

Ecco qui.

(legge)

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

CONTE

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

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

l'orchestra si blocca d'improvviso

declamazione parlata: l'orchestra tace

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

(GIOACHINO ROSSINI, *Il barbiere di Siviglia* I.14)

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

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

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

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



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

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

3. Maria Spezia (1828-1907), Violetta nella prima, trionfale ripresa 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 (II.1, quadro primo) alla Fenice di Venezia nella stagione di carnevale 1952-1953 (regia di Giuseppe Marchioro, scene di Nicola Benois).

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

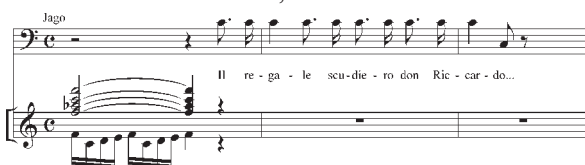
HERVEY

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

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

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

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



e più in particolare di un pubblico banditore incaricato di comunicare pubblicamente un messaggio, leggendolo o citandolo a memoria (se ne veda un esempio, fra i tanti, tratto

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

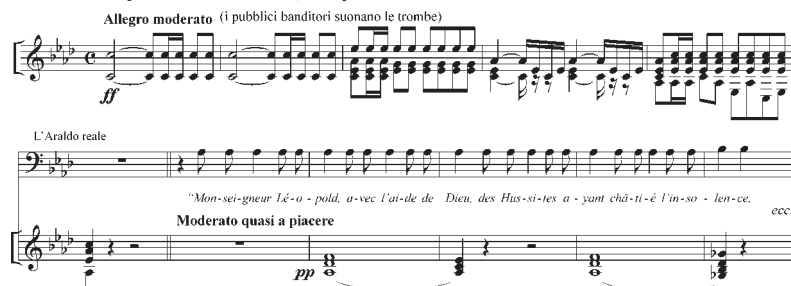
³ GIACOMO CASANOVA, *Histoire de ma vie*, 1785, trad. it. *Storia della mia vita*, 4 voll., a cura di Piero Chiara e Federico Roncoroni, Milano, Mondadori, 1984 («I Meridiani»), II, p. 6.

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

questa volta dal repertorio francese):

ESEMPIO 5: JACQUES HALÉVY, *La Juive* 1.2

Allegro moderato (i pubblici banditori suonano le trombe)



L'Araldo reale

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

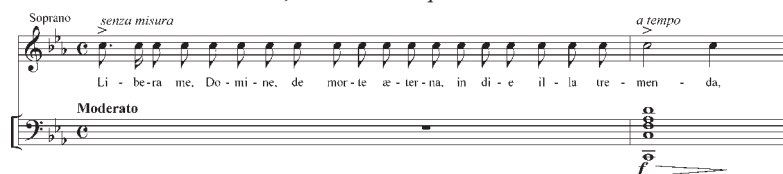
Moderato quasi a piacere

pp

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

ESEMPIO 6: GIUSEPPE VERDI, *Messa di Requiem*

Soprano *senza misura* *a tempo*



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

Moderato

f

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

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

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

Pollione



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

pp *sforz. appena ogni principio di battuta*

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

Pol. "Nor - - - ma co - si fa scen - - - - -
cre - scen - do, a poco a poco.....
pio d'a - man - - - te tra - - - di - tor..."
senza giungere mai al forte.

ESEMPIO 7: VINCENZO BELLINI, *Norma* I.2

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

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

Falstaff (rileggendo ad alta voce con molta attenzione)
"Ta - spet - te - rò nel par - co Re - ol, a mez - za - not - te, Tu ver - rai tra - ve - sti - to da
col canto - - - - -
CAC - CIA - TO - RE NE - RO al - la quer - cia di Her - ne."

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

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

Al pari di altre *cultural performances* ancor più eclatanti rinvenibili nell'opera (pre-

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



1. Felice Varesi (1813-1889), il primo Germont (da un disegno di Joseph Kriehuber, 1800-1876). Esordì a Varese (1834) nel *Furioso all'isola di San Domingo* e nel *Torquato Tasso* di Donizetti. Si cimentò la prima volta in un ruolo verdiano (don Carlo in *Ernani*) a Padova nel 1844. Nella parte del protagonista, cantò nelle prime esecuzioni di *Macbeth* (Firenze, 1847) e *Rigoletto* (Venezia, 1851), entrando così nel manipolo dei primi grandi baritoni verdiani.

2. Ludovico Graziani (1820-1885), il primo Alfredo 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 Gamma) di Meyerbeer (Bologna, 1865). Divenuto uno dei più apprezzati tenori verdiani, si distinse specialmente come Manrico, duca di Mantova, Riccardo.

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

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

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

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

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

La differente intonazione musicale – che imprime all’es. 9 un tono più intimistico, al

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

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

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

Lady Macbeth

Nel dì della vittoria io le incontrai... stupito io n'era per le udite cose; quando i nunzi del re

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

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

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

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

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

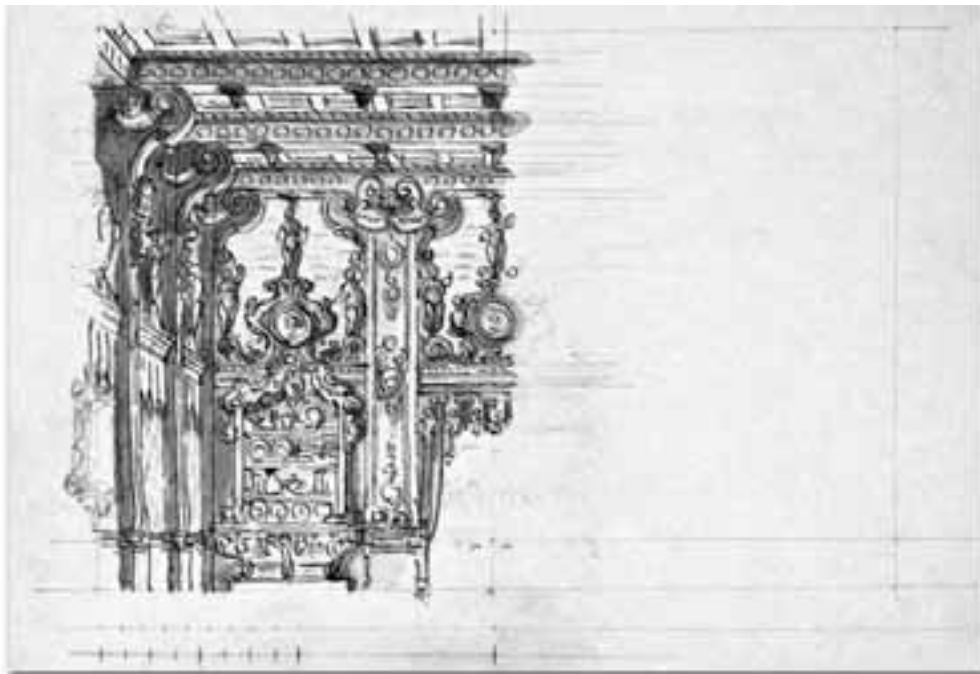
Altri esempi di doppia possibilità in sede esecutiva si possono rinvenire direttamente nei materiali d'uso fra gli artisti dell'epoca. Penso ad esempio a un particolare spartito a stampa della *Maria di Rohan* donizettiana (Milano, Ricordi, 1843), oggi conservato presso il Civico Museo Bibliografico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

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

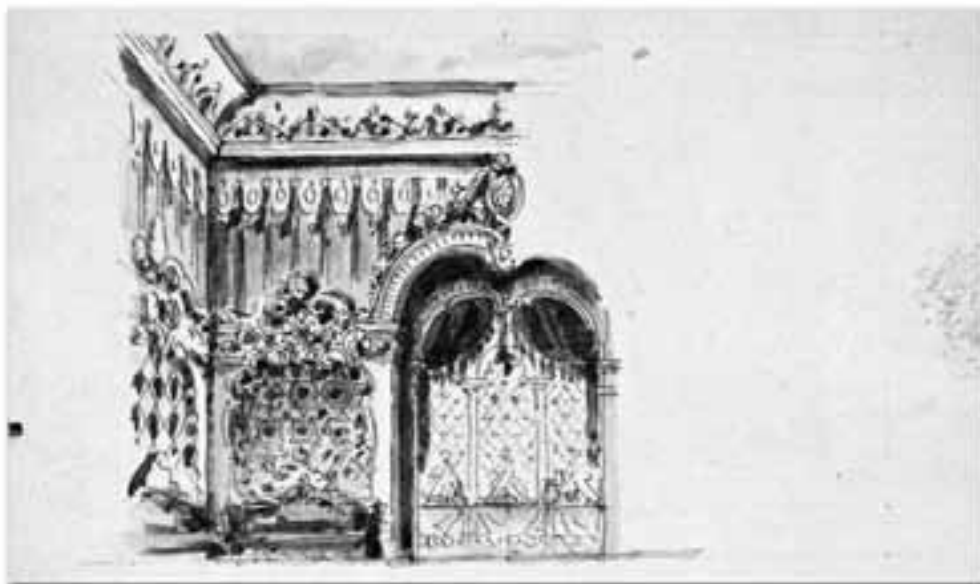
ESEMPIO 12: GIUSEPPE VERDI, *La traviata* II.8

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

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



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



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

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

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

Anche in questo stravolgimento della convenzione si legge naturalmente in trasparen-

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

Allegro lo stesso movimento (Arch.)

Ali. Sal - vo che il no - me la fra - se è u - gua - le. (cogli occhi sulla lettera che tiene in mano) "Ful - gi - da"

Come Prima (Corno Inglese)

Meg (continuando sul proprio foglio la lettera d'Alice) Alice Meg

Meg! a - mor t'of - fro... "a - mor bra - mo." Qua "Meg", là "A - li - ce". È tal e

Allegro come prima (Arch.)

Meg (come prima) Alice (come prima)

qua - le. "non di - man - dar per - ché. ma dim - mi:" "t'a - mo."

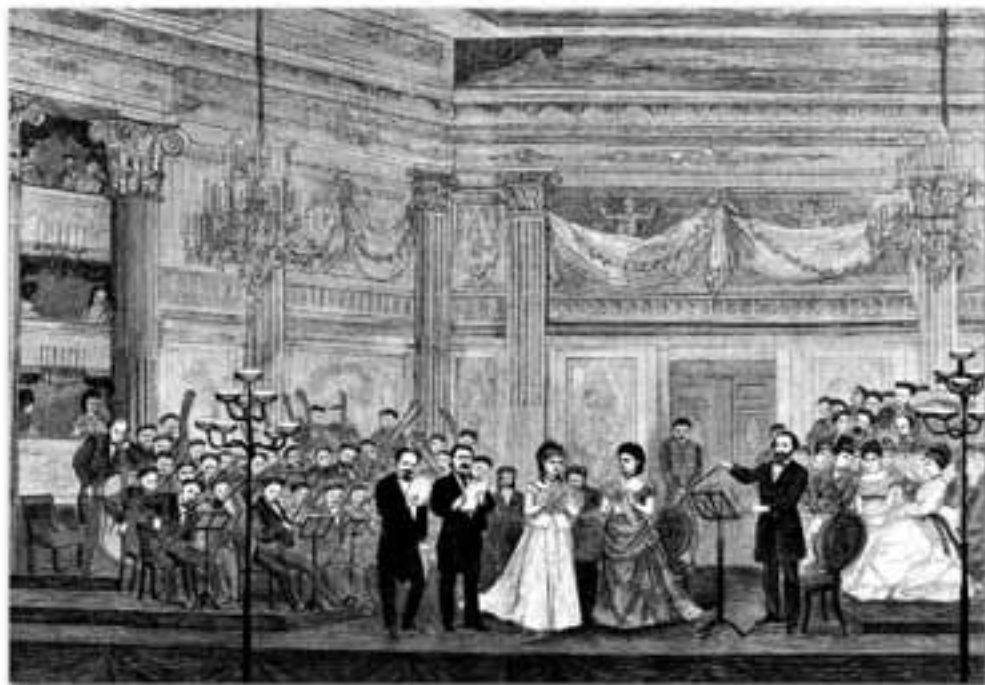
Andante come prima (Corno Inglese)

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

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

Non sussiste tuttavia possibilità di confusione alcuna fra il canto convenzionalmente inteso per i dialoghi di commento che intercorrono fra le quattro donne e il canto eccezionalmente melodico della lettura: Verdi si mostra infatti sempre scrupoloso nel delineare la netta distinzione fra i due opposti momenti, in continua alternanza, denotando esplicitamente la lettura con un nuovo simbolo musicale capace di contraddistinguerla all'interno del *continuum* sonoro, incorniciandone ogni apparizione, così come sapeva fare da par suo la caduta di registro verso *routines* linguistiche tendenti al parlato. A 'metter le virgolette' al testo letto provvede nella fattispecie quel corno inglese che, con regola-

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



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).

rità sistematica, cessa diligentemente di suonare ogni qualvolta i commenti delle comari interromperanno la lettura. Né la scelta del corno inglese pare del tutto immotivata: in una sorta di autocaricatura d'autore (tutto il *Falstaff* lo è!),⁹ si ricordi come fosse quello il medesimo strumento che Verdi stesso aveva da poco impiegato nell'*Otello* per accompagnare con analogia intermittenza la «Canzone del salice» di Desdemona, quasi a voler sottolineare ulteriormente il gesto di 'canzonatura' della lettera che ci offrono qui le comari in scena.

E come il corno inglese ci offre dunque la chiave interpretativa di questa scena, là dove le letture usavano invece dipanarsi sul silenzio (es. 8) o venivano sostenute da un'orchestra perlopiù ritiratasi in atteggiamenti di quasi immobilità – ferma su un accordo tenuto (es. 11), su un tremolo (es. 12), su un ostinato ritmico (es. 9) – così il tema ben noto che sostiene in orchestra la lettura di Violetta con cui avevamo cominciato ci comunica eccezionalmente il pensiero che serpeggia in quel momento nell'animo dell'eroina, come una

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

sonorizzazione del suo mondo interiore;¹⁰ di fronte a una lettera di Germont padre, la donna non può che pensare al di lui figlio, alle parole della prima dichiarazione d'amore che il giovane le fece, su quelle stesse note; e mentre rilegge per l'ennesima volta tali righe ormai mandate a memoria, si rammarica del fatto che non sia stato direttamente l'aman- te a scriverle, per perdonarla e farsi perdonare senza intermediari: trattenuto «in stranio suolo», non ne trovò mai il tempo...

Robert Carsen

«Un sogeto dell'epoca»

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

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

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

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



Patrick Kinmonth, bozzetto scenico (II.9, quadro secondo) per *La traviata* al Teatro La Fenice di Venezia, 2004; regia di Robert Carsen.

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

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

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



Patrick Kinmonth, bozzetto scenico (atto III) per *La traviata* al Teatro La Fenice di Venezia, 2004; regia di Robert Carsen.

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

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

(traduzione dall'inglese di Francesca Piviotti Inghilleri)



Maria Callas (Kalogeropoulou; Meneghini Callas dal 1949 al 1959; 1923-1977), Violetta al Covent Garden nel 1958. Appena quindicenne, esordì ad Atene (dove si era trasferita dagli Stati Uniti nel 1937) in un'esecuzione privata di *Cavalleria*, e sempre ad Atene cantò in *Boccaccio* di Suppée (1940), in *Tosca* (1942), e in diverse altre opere, tra le quali il *Fidelio* (Leonore). Decisiva per la sua affermazione fu l'interpretazione di *Gioconda* all'Arena di Verona nel 1947. Cantò 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).

LA TRAVIATA

Libretto originale di Francesco Maria Piave (1853)

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



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

La traviata, libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

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

In taluni casi Verdi ha modificato il testo poetico per ragioni musicali o espressive, aggiungendo o sostituendo sillabe e parole, o comunque alterando la struttura metrica originale. Alcune di queste varianti non sono confluite nel libretto a stampa, vuoi perché esso, presentandosi come testo pubblicato a sé, non poteva derogare dalle leggi della metrica italiana (nell'Ottocento, infatti, i libretti erano considerati «poesia» a tutti gli effetti), vuoi perché Verdi apportò le sue varianti quando ormai il libretto era pronto per la stampa. Nei casi in cui la lettera del libretto del 1853 e della partitura divergono si è scelto di conservare comunque il testo del libretto a stampa, e di riportare nell'appendice alla guida le varianti più significative presenti nella partitura:¹ non si dà quindi conto dei semplici refusi, qui emendati sulla base della lezione presente in partitura, delle varianti dell'ortografia tra libretto e partitura («sacrificio» al posto di «sagrifizio», «lacrima» al posto di «lagrima», «giovane» anziché «giovine» ecc.), della punteggiatura, dei casi in cui per ragioni musicali il compositore ha ripetuto una o più parole o delle varianti che non alterano il senso della frase oppure la struttura metrica del verso. Nell'appendice i versi in cui compaiono varianti sono riportati per intero, 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 in numeri arabi si riferiscono alla guida all'ascolto; quelle in numeri romani alle varianti del libretto.

¹ Per l'analisi di *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. 89
	<i>Quadro secondo</i>	p. 100
ATTO TERZO		p. 107
APPENDICE:	<i>Varianti</i>	p. 116
	<i>Orchestra</i>	p. 119
	<i>Voci</i>	p. 121

LA TRAVIATA

melodramma in tre atti

libretto di
Francesco Maria Piave

musica di
Giuseppe Verdi

PERSONAGGI

VIOLETTA VALÉRY	Soprano
FLORA BERVOIX	Mezzosoprano
ANNINA	Soprano
ALFREDO GERMONT	Tenore
GIORGIO GERMONT, suo padre	Baritono
GASTONE, Visconte de Letorières	Tenore
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.
Comparsa di servi di Violetta e di Flora, maschere, ecc.

SCENA — Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa.

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

LA TRAVIATA

LIBRETTO

DI FRANCESCO MARIA PIAVE

MUSICA

DI GIUSEPPE VERDI

espressamente composta

PEL GRAN TEATRO LA FENICE

da rappresentarsi

nella stagione di Carnevale e Quadragesima

1852-53.



VENEZIA

Ed. tip. di Francesco Galletti.

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

ATTO PRIMO¹

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

SCENA PRIMA²

VIOLETTA *seduta 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.

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

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

ESEMPIO 1



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

ESEMPIO 2



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

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

Più della metà del primo atto è 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 l'Introduzione e l'aria di Violetta, nel quale vengono abbozzati i rispettivi temi principali e vengono riportati frammenti di

SCENA II

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

GASTONE

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

VIOLETTA

Mio visconte, merce' di tal dono.
(*dà la mano ad Alfredo che gliela bacia.*)

MARCHESE

Caro Alfredo...

ALFREDO

Marchese...

(*si stringono la mano.*)

GASTONE (*ad Alfredo*)

T'ho detto

l'amistà qui s'intreccia al diletto.
(*I servi frattanto avranno imbandito le vivande.*)

VIOLETTA

Pronto è il tutto? ...
(*un servo accenna che sì.*)

Miei cari, sedete;

è al convito che s'apre ogni cor.

TUTTI

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

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

GASTONE

Sempre Alfredo a voi pensa.

VIOLETTA

Scherzate?

GASTONE

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

VIOLETTA

Cessate.

Nulla son io per lui...

GASTONE

Non v'inganno.ⁱ

VIOLETTA (*ad Alfredo.*)

Vero è dunque?... onde è ciò? ... nol comprendo.

ALFREDO (*sospirando.*)

Sì, egli è ver.

segue nota 2

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

ESEMPIO 3



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

VIOLETTA
 Le mie grazie vi rendo.
(al Barone.)
 Voi, barone, non feste altrettanto...
 BARONE
 Vi conosco da un anno soltanto.
 VIOLETTA
 Ed ei solo da qualche minuto.
 FLORA *(piano al Barone.)*
 Meglio fora se aveste taciuto.ⁱⁱ
 BARONE *(piano a Flora.)*
 Mi è increscioso quel giovin...
 FLORA
 Perché?
 A me invece simpatico egli è.
 GASTONE *(ad Alfredo.)*
 E tu dunque non apri più bocca?
 MARCHESE *(a Violetta.)*
 È a madama che scuoterlo tocca...
 VIOLETTA *(mesce ad Alfredo.)*
 Sarò l'Ebe che versa...
 ALFREDO *(con galanteria.)*
 E ch'io bramo
 immortal come quella.
 TUTTI
 Beviamo.
 GASTONE
 O barone, né un verso, un vivaⁱⁱⁱ
 troverete in quest'ora giuliva?...
(Barone accenna che no.)
 Dunque a te...
(ad Alfredo.)
 TUTTI
 Sì, sì, un brindisi.
 ALFREDO
 L'estro
 non m'arride...

GASTONE
 E non se' tu maestro?
 ALFREDO *(a Violetta.)*
 Vi fia grato? ...
 VIOLETTA
 Sì.
 ALFREDO
 Sì? ... l'ho in cor.^{iv}
(s'alza.)
 MARCHESE
 Dunque attenti...
 TUTTI
 Sì, attenti al cantor.
 ALFREDO³
 Libiam ne' lieti calici^v
 che la bellezza infiora,
 e la fuggevol ora
 s'inebri a voluttà.
 Libiam ne' dolci fremiti
 che suscita l'amore,
 poiché quell'occhio al core
(indicando Violetta.)
 onnipotente va.
 TUTTI
 Libiamo; amor fra i calici
 più caldi baci avrà.^{vi}
 VIOLETTA *(s'alza.)*
 Tra voi, saprò dividere
 il tempo mio giocondo;
 tutto è follia nel mondo
 ciò che non è piacer.
 Godiam, fugace e rapido
 è il gaudio dell'amore;
 è fior che nasce e muore,^{vii}
 né più si può goder.
 TUTTI
 Godiam... c'invita un fervido
 accento lusinghier.^{viii}

³ «Brindisi». *Allegretto* – 3/8, Si bemolle maggiore.

È questo uno dei temi più noti dell'intera opera, citato spessissimo persino nei *jingles* pubblicitari o nei contesti più svariati, che, decontestualizzandolo, hanno finito per banalizzarlo. Invece questa brillante melodia di valzer veloce, che qui è superfluo citare data la sua celebrità, non solo colloca cronologicamente la vicenda della *Traviata* nella metà dell'Ottocento, come desiderava il compositore, a dispetto dell'indicazione settecentesca del libretto, ma anche si inserisce nella tradizione tutta francese della *chanson à boire*.

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

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

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

ESEMPIO 4



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

SCENA III

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

Oh qual pallor!...

(*volgendosi, s'accorge d'Alfredo.*)

Voi qui! ...

ALFREDO

Cessata è l'ansia

che vi turbò?

VIOLETTA

Sto meglio.

ALFREDO

Ah in cotal guisa

v'ucciderete... aver v'è d'uopo cura

dell'esser vostro...

VIOLETTA

E lo potrei?

ALFREDO

Se mia

foste, custode io veglierei^{ix} pe' vostri

soavi dì.

VIOLETTA

Che dite?... ha forse alcuno

cura di me?

ALFREDO (*con fuoco.*)

Perché nessuno al mondo

v'ama...

VIOLETTA

Nessun?...

ALFREDO

Tranne sol io.

VIOLETTA (*ridendo.*)

Gli è vero!...

Sì grande amor dimenticato avea...

ALFREDO

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

VIOLETTA

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

ALFREDO

Oh se ciò fosse non potreste allora

celiar...

VIOLETTA

Dite davvero?...

ALFREDO

Io non v'inganno.

VIOLETTA

Da molto è che mi amate?...

ALFREDO

Ah sì, da un anno.

Un dì felice eterea⁵

mi balenaste innante,

e da quel dì tremante

vissi d'ignoto amor.

Di quell'amor ch'è l'anima^x

dell'universo intero,

⁵ *Andantino* – 3/8, Fa maggiore.

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

ESEMPIO 5

con espansione

p

Alfredo

Di quel l'a-mor, quel l'a-mor che è pul-pi-lo

[Fig., Cor.]

[Arch. pizz.]

misterioso, altero,
croce e delizia al cor.

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

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

VIOLETTA
Sì folleggiava...

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

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

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

VIOLETTA
A tal giungeste?
(*si toglie un fiore dal seno.*)
Prendete questo fiore.

ALFREDO
Perché?...

VIOLETTA
Per riportarlo...

ALFREDO (*tornando.*)
Quando?

VIOLETTA
Quando

sarà appassito.

ALFREDO
Allor domani...^{xii}

VIOLETTA
Ebbene;

domani.

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

VIOLETTA
D'amarmi dite ancora?

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

VIOLETTA
Partite?...

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

VIOLETTA
Addio.

ALFREDO
Di più non bramo.^{xiii}
(*esce.*)

segue nota 5

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

SCENA IV⁶

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

TUTTI

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

SCENA V⁷

VIOLETTA sola

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

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

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

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

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

ESEMPIO 6

27

p *dolcissimo*

Violetta

Ah - for - se - lui que - si'a - ni - ma so - lin - ga nei tu - mul - ti, so - lin - ga nei tu - mul - ti

[Archi]

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

de' suoi colori occulti!...
Lui che modesto e vigile
all'egre soglie ascese,
e nuova febbre accese
destandomi all'amor.

A quell'amor ch'è palpito
dell'universo intero,
misterioso altero,
croce e delizia al cor.

A me fanciulla, un candido
e trepido desire
questi effigiò dolcissimo
signor dell'avvenire,
quando ne' cieli il raggio
di sua beltà vedea,
e tutta me pascea
di quel divino error.

Sentia che amore è il palpito
dell'universo intero,

misterioso altero,
croce e delizia al cor!
(*resta concentrata un istante, poi dice:*)
Follie!... follie!... delirio vano è questo!...
In quai sogni mi perdo,^{xiv}
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.^{xv}
Sempre libera degg'io⁸
trasvolare di gioia in gioia,
perché ignoto al viver mio
nulla passi del piacer,
Nasca il giorno, il giorno muoia
sempre me la stessa trovi,
le dolcezze a me rinnovi
ma non muti il mio pensier.^{xvi}
(*entra a sinistra.*)

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

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

ESEMPIO 7

Violetta

145

Sem-pre li - ber-ra- deg - g'i - o fol - leg - gio - 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 a impossibili sogni d'amore, ma è conseguenza diretta della sua malattia e del suo passato. In quanto tisica a Violetta è negato un futuro, dunque anche un futuro d'amore, e in quanto malata di tubercolosi la protagonista soggiace a quella frenesia che 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». 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

ATTO SECONDO

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

SCENA PRIMA⁹

ALFREDO *entra in costume di caccia.*

Lunge da lei per me non v'ha diletto!...
(*depone il fucile.*)

Volaron già tre lune
dacché la mia Violetta

agi per me lasciò, dovizie, amori,
e le pompose feste,
ove, agli omaggi avvezza,
vedea schiavo ciascun di sua bellezza...
Ed or contenta in questi ameni luoghi
solo esiste per me...^{xvii} qui presso a lei
io rinascere 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.^{xviii}

segue nota 8

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

⁹ n. 4. Scena ed Aria Alfredo.

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

ESEMPIO 8

Alfredo

De' miei bollenti spiriti il giovanile ardore

[Vl. Vle pizz.]

pp

[Vc., Cb.]

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

SCENA II

Detto ed ANNINA in arnese da viaggio

ALFREDO

Annina, donde vieni?

ANNINA

Da Parigi.

ALFREDO

Chi tel commise?

ANNINA

Fu la mia signora.

ALFREDO

Perché?

ANNINA

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

ALFREDO

Che mai sento!

ANNINA

Lo spendio è grande a viver qui solinghi...

ALFREDO

E tacevi?...

ANNINA

Mi fu il silenzio imposto.

ALFREDO

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

ANNINA

Mille luigi.

ALFREDO

Or vanne... andrò a Parigi....

Questo colloquio ignori la signora....

Il tutto valgo a riparare ancora.^{xix}
(parte.)

SCENA III

ALFREDO *solo*.¹⁰

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

E vissi in tale errore!...^{xx}

Ma il turpe sonno a frangere
il ver mi balenò.

Per poco in seno acquetati,

o grido dell'onore,

m'avrai sicuro vindice,

quest'onta laverò.^{xxi}

(esce.)

¹⁰ Se nel cantabile Alfredo si era presentato nella veste del giovane intemperante, nella cabaletta (*Allegro* – 4/4, *Do maggiore*) addirittura indossa la corazza dell'eroe. Come ha notato finemente Julian Budden, ciò introduce una nota di falsità nel suo atteggiamento, che contrasta apertamente con il carattere intimo dell'opera. La colpa non è probabilmente solo del ritmo di 'polacca' dell'accompagnamento – una formula stereotipa, che Verdi stava progressivamente abbandonando –, né delle note ribattute e accentate della melodia, né infine del carattere squadrato della frase. È il personaggio stesso di Alfredo ad essere intrinsecamente falso, con il suo sciocco orgoglio da *playboy* di provincia che non capisce ancora le regole del bel mondo, dove una donna, soprattutto una *demi-mondaine*, soprattutto se innamorata, è abbastanza emancipata da poter mettere mano al portafoglio e pagare di tasca propria le spese della villeggiatura. Falso è il comportamento di Alfredo perché egli è troppo occupato a guardarsi dentro i pantaloni e a dar sfogo al «giovanile ardore» per comprendere che per una donna come Violetta, abituata all'amore a pagamento, l'amore vero non ha prezzo. Tuttavia non è colpa né di Verdi, né di 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. Forse Verdi non provava molta simpatia per Alfredo, pertanto il carattere artificioso della sua aria potrebbe non essere dovuto a mancanza d'ispirazione, bensì proprio all'intento di evidenziarne l'aspetto immaturo e superficiale.

SCENA IV¹¹

VIOLETTA *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!...

GIUSEPPE

Per voi...

(le presenta una lettera.)

VIOLETTA *(prende la lettera.)*

Sta bene... In breve
giungerà un uom d'affari... entri all'istante...

(Annina e Giuseppe escono.)

SCENA V

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

VIOLETTA *(legge la lettera.)*

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

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

Invan m'aspetterà...

(getta il foglio sul tavolino e siede.)

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

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

ESEMPIO 9



Dopo un primo scambio formale, la temperatura emotiva inizia a riscaldarsi, non appena Violetta rivela a Germont di amare Alfredo («Più non esiste... or amo Alfredo, e Dio / lo cancellò col pentimento mio»), con una linea melodica che ascende fino al La₄ per poi ridiscendere al Fa₃. Ogni volta che parla d'amore, Violetta intona infatti ampie melodie discendenti, il cui mesto significato simbolico non sfugge all'ascoltatore.

GIUSEPPE
Giunse un signore...^{xxii}

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

GERMONT
Madamigella Valéry?...

VIOLETTA
Son io.

GERMONT
D'Alfredo il padre in me vedete!
VIOLETTA (*sorpresa gli accenna di sedere.*)
Voi!

GERMONT (*sedendo.*)
Sì, dell'incauto che a rovina corre
ammaliato da voi.

VIOLETTA (*risentita alzandosi.*)
Donna son io, signore, ed in mia casa,
ch'io vi lasci assentite
più per voi che per me.
(*per uscire.*)

GERMONT
(Quai modi!) Pure...

VIOLETTA (*torna a sedere.*)
Tratto in error voi foste...

GERMONT
De' suoi beni
egli dono vuol farvi...

VIOLETTA
Non l'osò finora...

Rifiuterei.
GERMONT (*guardandosi intorno.*)
Pur tanto lusso...

VIOLETTA
A tutti
è mistero quest'atto... A voi nol sia....
(*gli dà le carte.*)

GERMONT (*dopo averle scorse coll'occhio.*)
D'ogni avere pensate dispogliarvi?...^{xxiii}
Ah il passato perché, perché v'accusa!...

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

GERMONT
Nobili sensi invero!...

VIOLETTA
Oh come dolce
mi suona il vostro accento!...

GERMONT (*alzandosi.*)
Ed a tai sensi

un sacrificio chieggo...

VIOLETTA (*alzandosi.*)
Ah no... tacete...
Terribil cosa chiedereste certo...
Il prevedi... v'attesi... era felice
troppo...

GERMONT
D'Alfredo il padre,
la sorte, l'avvenir domanda or qui
de' suoi due figli...

VIOLETTA
Di due figli!...

GERMONT
Sì.
Pura siccome un angelo¹²
Iddio mi die' una figlia;

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

ESEMPIO 10

Allegro moderato cantabile dolcissimo

Germont

Pu - ra sic - co - me un an - ge - lo

Allegro moderato

[Archi]

p

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

VIOLETTA

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

GERMONT

Non è ciò che chiedo...

VIOLETTA

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

GERMONT

Pur non basta

VIOLETTA

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

È duopo!

VIOLETTA

No... giammai!^{xxiv}

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

segue nota 12

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

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

ESEMPIO 11

A quel punto Germont fa il suo affondo decisivo (*Accelerando a poco a poco*), e porta Violetta a pronunciare lei stessa il verdetto: dovrà rinunciare per sempre ad Alfredo. Nella versione del 1853 la cadenza di questa sezione risulta leggermente differente rispetto a quella definitiva, con la voce di Violetta che discende ripetutamente al Sol₃ anziché innalzarsi al Lab₄ in una sorta di grido disperato.

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

GERMONT

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

GERMONT

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

VIOLETTA (*colpita.*)

Gran Dio!

VIOLETTA

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

GERMONT

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

segue nota 14

ESEMPIO 12

Vivacissimo *ff*

Violetta

Non sa - pe - te qua - le af - fet - to vi - vo, in - men - so... m'ar - de il pet - to?

Vivacissimo

ppp [Archi]

ff

Alla parola «supplizio» (prima allusione esplicita a ciò che comporterà per la protagonista la rinuncia all'amore) Violetta attacca sul La₄ una travolgente cadenza, modificata profondamente nel 1854, che attraverso un'inarristabile ascesa dal Sol₃ al Do₅ esprime in maniera quanto mai plastica il suo desiderio di morire piuttosto che perdere Alfredo. Sebbene assai articolata al suo interno, tutta questa prima parte del tempo d'attacco del duetto è dunque rinsaldata da una crescita dell'enfasi drammatica, conseguenza della progressiva inquietudine della protagonista, culminante nella virtuosistica cadenza finale di Violetta.

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

ESEMPIO 13

con semplicità *pp*

Germont

Un di, quan - do le ve - ne - ri il tem - po a - vrà fu - ga - te

pp

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

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

VIOLETTA

È vero!...

GERMONT

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

VIOLETTA

(Così alla misera, — ch'è un dì caduta,^{xxvii}
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 pura¹⁶
ch'avvi una vittima — della sventura,
cui resta un unico — raggio di bene...
che a lei il sacrifica — e che morrà!

GERMONT

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

(silenzio.)

VIOLETTA

Or imponete.

GERMONT

Non amarlo ditegli.

VIOLETTA

Nol crederà.

GERMONT

Partite.

VIOLETTA

Seguirammi.

GERMONT

Allor...

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

ESEMPIO 14

(a Germont piangendo)

Andantino
cantabile

Violetta

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

Andantino

(p) [Archi]

Piangendo la protagonista canta nel registro grave una mesta e regolare melodia, nella quale si coglie un'eco di «Pura siccome un angelo» (si noti l'affinità dell'intonazione delle parole «angelo» e «giovine» nelle due linee melodiche, in entrambi i casi un valore lungo seguito da una nota di volta): nel piegarsi alla volontà di Germont, Violetta sembra dunque fargli eco ed imitare il suo linguaggio vocale. La replica del genitore, «Piangi, piangi, piangi, o misera», ha un carattere ambiguo: da un lato i semitoni ascendenti ricordano il *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.

VIOLETTA

Qual figlia m'abbracciate... forte
così sarò....
(s'abbracciano.)

Tra breve ei vi fia reso,
ma afflitto oltre ogni dire... a suo conforto
di colà volerete.
(indicandogli il giardino, va per iscrivere.)

GERMONT

Or che pensate?

VIOLETTA

Sapendol, v'opporreste al pensier mio.

GERMONT

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

VIOLETTA¹⁷ (tornando a lui.)

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

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

GERMONT

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

VIOLETTA

Qui giunge alcun, partite!...

GERMONT

Ah grato v'è il cor mio!...

VIOLETTA

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

A DUE

Felice siate... Addio!...^{xxxi}

(Germont esce per la porta del giardino.)

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

ESEMPIO 15

Allegro moderato
130
pp
Violetta
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». Anche questa sezione subì nel 1854 solo dei piccoli ritocchi nella parte melodica, assai meno rilevanti rispetto a quelli che si incontrano nella prima parte del duetto; ciò non è un caso, visto che le ultime due sezioni del brano, corrispondenti al cantabile e alla stretta, hanno un impianto formale più tradizionale rispetto all'inizio del duetto. Evidentemente proprio laddove Verdi andava sperimentando soluzioni formali innovative, come nel tempo d'attacco di questo numero, il lavoro compositivo risultava più complesso, e la rilettura a distanza di un anno della partitura suggerì al musicista nuove soluzioni, in grado di rispondere meglio al suo ideale drammatico.

SCENA VI¹⁸VIOLETTA, *poi* ANNINA, *quindi* ALFREDO.

VIOLETTA

Dammi tu forza, o cielo!...

(siede, scrive, poi suona il campanello.)

ANNINA

Mi richiedeste?

VIOLETTA

Sì, reca tu stessa
questo foglio...

ANNINA

(ne guarda la direzione e se ne mostra sorpresa.)

VIOLETTA

Silenzio... va all'istante.
(Annina esce.)

Ed ora si scriva a lui...

Che gli dirò?... chi men darà il coraggio!

(scrive e poi suggella.)

ALFREDO

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

Nulla.

ALFREDO

Scrivervi?

VIOLETTA *(confusa.)*

No... sì...

ALFREDO

Qual turbamento!... a chi scrivervi?...

VIOLETTA

A te...

ALFREDO

Dammi quel foglio.

VIOLETTA

No, per ora...

ALFREDO

Mi perdona... son io preoccupato.

VIOLETTA *(alzandosi.)*

Che fu!...

ALFREDO

Giunse mio padre...

VIOLETTA

Lo vedesti?

ALFREDO

No, no, un severo scritto mi lasciava...

Ma verrà... t'amerà solo in vederti...^{xxxiii}VIOLETTA *(molto agitata.)*

Ch'ei qui non mi sorprenda...

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

(male frenando il pianto.)

Ai piedi suoi mi getterò... divisi

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

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

ALFREDO

O, quanto!... Perché piangi?...

VIOLETTA

Di lacrime avea duopo... or son tranquilla,

lo vedi?... ti sorrido...

¹⁸ n. 6. Scena Violetta ed Aria Germont.

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

ESEMPIO 16

A tempo

15

Violetta

A tempo

[CL.]

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

ppp

(*forzandosi.*)

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

SCENA VII

ALFREDO, poi GIUSEPPE, indi un COMMISSIONARIO a tempo.

ALFREDO

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

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

GIUSEPPE (*entrando frettoloso.*)

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

ALFREDO

Il so, ti calma...

GIUSEPPE

(Che vuol dir ciò?)
(*esce.*)

ALFREDO

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

Chi è là?...

(*per uscire.*)

COMMISSIONARIO (*sulla porta.*)

Il signor Germont?

ALFREDO

Son io.

COMMISSIONARIO

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

SCENA VIII

ALFREDO, poi GERMONT *ch'entra dal giardino.*

ALFREDO

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

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

ESEMPIO 17

81 con passione e forza

Violetta

(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 soffrì!... tergi, ah tergi il pianto,^{xxxiv}
ritorna di tuo padre orgoglio e vanto.

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

GERMONT²⁰

Di Provenza il mare, il suol—chi dal cor ti cancellò?
Al natio fulgente sol—qual destino ti furò?...
Oh rammenta pur nel duol—ch'ivi gioia a te brillò,
e che pace colà sol—su te splendere ancor può.

Dio mi guidò!

Ah il tuo vecchio genitor—tu non sai quanto soffrì!...

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

Ma se alfin ti trovo ancor,—se in me speme non fallì,

se la voce dell'onor—in te appien non ammutì...

Dio m'esaudì!

(abbracciandolo.)

Né rispondi d'un padre all'affetto?

ALFREDO

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

(respingendolo.)

Mi lasciate....

GERMONT

Lasciarti!...

ALFREDO (risoluto.)

(Oh vendetta!)

GERMONT

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

ALFREDO

(Ah fu Douphol!)

GERMONT

M'ascolti tu?

ALFREDO

No.

GERMONT

Dunque invano trovato t'avrò?

No non udrai rimproveri;²¹

copiam d'oblio il passato;

l'amor che m'ha guidato

sa tutto perdonar.

Vieni, i tuoi cari in giubilo

con me rivedi ancora;

a chi penò finora

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

ESEMPIO 18

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

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

tal gioia non 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.^{xxxvi}

(*fugge precipitoso seguito dal padre.*)

SCENA IX²²

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

FLORA, il MARCHESE, il DOTTORE, ed altri invitati en-
trano dalla sinistra discorrendo fra loro.

FLORA

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

Violetta ed Alfredo anco invitai...

MARCHESE

La novità ignorate?...

Violetta e Germont sono disgiunti.

DOTTORE e FLORA

Fia vero?...

MARCHESE

Ella verrà qui col barone.

DOTTORE

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

(*s'ode romore a destra.*)

FLORA

Silenzio... Udite?...

TUTTI (*vanno verso la destra.*)

Giungono gli amici.

segue nota 21

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

²² n. 7. Finale Secondo.

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

ESEMPIO 19

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

SCENA X²³

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

ZINGARE

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

I.

Vediamo?... Voi signora
(prendono la mano a Flora e la osservano.)
rivali alquante avete...
(fanno lo stesso al Marchese.)

II.

Marchese, voi non siete
model di fedeltà.

FLORA (al Marchese.)

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

MARCHESE (a Flora.)

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

FLORA

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

TUTTI

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

(Flora ed il Marchese si stringono la mano.)

SCENA XI²⁴

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

GASTONE e MATTADORI

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

GLI ALTRI

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

GASTONE e MATTADORI

Ascoltate.

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

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

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

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

cinque tori in un sol giorno
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,^{xli}
ben gagliardo si mostrò!
Se alla giovane l'amore
in tal guisa egli provò!

GASTONE e MATTADORI

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

GLI ALTRI

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

GASTONE e MATTADORI

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

TUTTI

Sì, sì, allegri... or pria tentiamo
della sorte il vario umor;
la palestra dischiudiamo
agli audaci giuocator.
(*gli uomini si tolgono la maschera, e chi
passeggia, chi si accinge a giocare.*)

SCENA XII

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

TUTTI

Alfredo!... Voi!..

ALFREDO

Sì, amici...

FLORA

Violetta?

ALFREDO

Non ne so.

TUTTI

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

*Gastone si pone a tagliare, Alfredo ed altri
puntano.*²⁶

segue nota 25

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

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

ESEMPIO 20

Allegro agitato

Gastone si pone a tagliare, Alfredo ed altri puntano

348

(Cl., Archi)
estremamente *pp*

352

Entra Violetta a braccio del Barone. Flora va loro incontro

VIOLETTA (*entra al braccio del Barone.*)FLORA (*andandole incontro.*)

Qui desiata giungi....

VIOLETTA

Cessi al cortese invito.

FLORA

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

BARONE (*piano a Violetta.*)

Germont è qui!... il vedete?...

VIOLETTA (*piano.*)(Cielo! egli è vero!) Il
[vedo.BARONE (*piano.*)

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

VIOLETTA (*da sé.*)

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

FLORA

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

*(fa sedere Violetta presso di sé sul divano; il Dottore
si avvicina ad esse che sommessamente conversano; il
Marchese si trattiene a parte col Barone, Gastone ta-
glia, Alfredo ed altri puntano, altri passeggiano.)*

ALFREDO

Un quattro!

GASTONE

Ancora hai vinto.

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

TUTTI

È sempre vincitore!...

ALFREDO

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

FLORA

Solo?

ALFREDO

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

VIOLETTA

(Mio Dio!)

GASTONE (*ad Alfredo, indicando Violetta.*)

(Pietà di lei!)

BARONE (*ad Alfredo con mal frenata ira.*)

Signor!...

VIOLETTA (*piano al Barone.*)

Frenatevi, o vi lascio.

ALFREDO (*disinvolto.*)

Barone, m'appellaste?

BARONE (*ironico.*)

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

segue nota 26

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

ESEMPIO 21

con passione

dim. *pp* morendo

Violetta

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

[Ob., Fg.]

dim. *pp*

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

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

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

ESEMPIO 22



ALFREDO
Ma che temete?

VIOLETTA
Tremo sempre del Barone...

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

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

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

VIOLETTA
Deh partite, e sull'istante.

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

VIOLETTA
Ah no, giammai.

ALFREDO
No!... giammai!...

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

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

ALFREDO
E chi potea?...

VIOLETTA
Chi diritto pien ne avea.

ALFREDO
Fu Douphol?...

VIOLETTA (*Con supremo sforzo*)
Sì.

ALFREDO
Dunque l'ami?

VIOLETTA
Ebben... l'amo...

ALFREDO (*corre furente a sapalancare porta, e grida:*)
Or tutti a me.

SCENA XIV²⁸

Detti, e TUTTI i precedenti, che confusamente ritornano.

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

ALFREDO (*additando Violetta che abbattuta si appoggia al tavolino.*)

Questa donna conoscete?

TUTTI
Chi?... Violetta?

ALFREDO
Che facesse
non sapete?

segue nota 27

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

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

VIOLETTA

Ah taci.

TUTTI

No.

ALFREDO

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

(getta con furente sprezzo una borsa ai 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.*

TUTTI²⁹

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

GERMONT (*con dignitoso fuoco.*)³⁰

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

segue nota 28

(*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.

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

³⁰ È dunque lo stesso Germont, che col suo arrivo ha aggiunto stupore allo stupore, a dare l'avvio al concertato (*Largo* – 4/4, Mi bemolle maggiore; «Di sprezzo degno»), un brano forse convenzionale dal punto di vista musicale, con le sue cullanti terzine di accompagnamento, ma che dimostra l'abilità di Verdi nel sovrapporre linee musicali assai differenti nel carattere, affidandole ai vari personaggi. Fra queste emerge con intensità emotiva, quella di Violetta («Alfredo, Alfredo, di questo core»), che nella versione del 1853 intona una melodia dal profilo leggermente differente nelle battute finali, con un lungo Si_b_4 tenuto e una tessitura alta che giunge fino al Do_4 . In tale maniera la protagonista spicca tra gli astanti, ed emerge solitaria dal gruppo di voci in tutta la sua tragica e dolorosa grandezza. Il concertato, inoltre, svolge egregiamente la funzione drammatico-musicale di far calare la temperatura emotiva, e fornire allo stesso tempo un adeguato contrasto al carattere intimistico e 'privato' dell'atto seguente.

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

ALFREDO (*da sé.*)

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

VIOLETTA (*riavendosi.*)

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

BARONE (*piano ad Alfredo.*)

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

TUTTI (*a Violetta.*)

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

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

ATTO TERZO³¹

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

SCENA PRIMA

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

VIOLETTA (*destandosi.*)

Annina?...

ANNINA (*svegliandosi confusa.*)

Comandate?...

VIOLETTA

Dormivi, poveretta?

ANNINA

Sì, perdonate...

VIOLETTA

Dammi d'acqua un sorso.

ANNINA (*esegue.*)

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 Grenvil!...¹

³¹ n. 8. Scena Violetta.

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

ESEMPIO 23



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'anima.

Mi confortò ier sera un pio ministro.^{li}

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.^{lii}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?...

segue nota 31

Non si tratta tuttavia di una ripresa letterale, poiché dalla b. 10 le due linee melodiche si separano, e al posto del motivo di «Amami, Alfredo»¹ viene intonato un nuovo tema in Re bemolle (b. 19), nella tonalità in cui si concluderà l'opera; in dieci battute questo tema ascende lentamente fino al La^b₅ (batt. 29), per poi ridiscendere *morendo* e *allargando* al Do₄. 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 Si₄. Infine il lungo trillo dei violini (prima quattro violini, poi due) che, affievolendosi (*diminuendo* e *morendo*) conclude il brano, è un'immagine sonora dello spegnersi della vita della protagonista. Se dunque il n. 1 può essere interpretato come un racconto a posteriori della vita di Violetta, il breve preludio orchestrale del terzo atto ci descrive il suo tragico epilogo.

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

ANNINA

Tutta Parigi impazza... è carnovale...

VIOLETTA

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

ANNINA (*apre e conta.*)

Venti luigi.

VIOLETTA

Dieci ne reca ai poveri tu stessa.

ANNINA

Poco rimanvi allora...

VIOLETTA

Oh mi sarà bastante!...

(*sospirando.*)

Cerca poscia mie lettere.

ANNINA

Ma voi?...

VIOLETTA

Nulla occorrà... sollecita, se puoi.

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

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

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

Giorgio Germont. È tardi!...
 (*desolata.*)

Attendo, attendo... né a me giungon mai!...
 (*si guarda nello specchio.*)

Oh come son mutata!...

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

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

Addio del passato bei sogni ridenti,³³

le rose del volto sono già pallenti;

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

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

ESEMPIO 24



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

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

ESEMPIO 25



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

Or tutto finì.

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

Or tutto finì!

(siede.)

CORO *Baccanale esterno*.³⁴

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

Parigini, date passo
al trionfo del Bue grasso.

SCENA V³⁵

Detta ed ANNINA, che torna frettolosa.

ANNINA
Signora!...
(*esitando.*)

VIOLETTA

Che t'accade?

ANNINA

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

VIOLETTA

Sì, perché?

ANNINA

D'esser calma promettete?

VIOLETTA

Sì, che vuoi dirmi?...

ANNINA

Prevenir vi volli...

una gioia improvvisa...

VIOLETTA

Una gioia!... dicesti?...

ANNINA

Sì, o signora...

VIOLETTA

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

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

segue nota 33

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

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

Non appena Violetta finisce di cantare si ode da dietro le quinte un coro festoso. La strumentazione è piuttosto ricercata per essere una tradizionale «banda sul palco» (cfr. organico, p. 119); unitamente alla brucia virata al minore («Largo al più docile») e alla forma a *couplet*, il brano è dotato di un vago colorito popolaresco. Il riferimento al sacrificio del «bue grasso» è invece un'ulteriore metafora sacrificale, delle quali, come abbiamo visto, è intessuta tutta l'opera.

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

La sezione introduttiva del Duetto Violetta/Alfredo non ha l'aspetto consueto di una «scena» con recitativi o ariosi, bensì è pensata come un 'parlante' (*Allegro assai vivo* – 4/4, Sol maggiore), pervaso da un ansimante motivo ritmico giambico (semicroma-semiminima) e da una linea melodica cromatica discendente lungo l'arco di un'ottava; quest'ultimo è un *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.

SCENA VI³⁶

VIOLETTA, ALFREDO, ANNINA

VIOLETTA (*andando verso l'uscio.*)

Alfredo?...

ALFREDO

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

VIOLETTA

Alfredo?... Amato Alfredo!...

ALFREDO

Mia Violetta!....

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

VIOLETTA

Io so che infine 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 rendé...A DUE³⁷Null'uomo o demone, angelo mio,
mai più staccarti potrà da me.^{lvii}Parigi, o cara/o, noi lasceremo,
la vita uniti trascorreremo;
de' corsi affanni compenso avrai,
la mia/tua salute rifiorirà.
Sospiro e luce tu mi sarai,
tutto il futuro ne arriderà.

VIOLETTA

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

ALFREDO

Tu impallidisci!...

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

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

ESEMPIO 26

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

VIOLETTA

È nulla, sai...

Gioia improvvisa non entra mai

senza turbarlo in mesto core...

(si abbandona come sfinita sopra una sedia col capo cadente all'indietro.)

ALFREDO

Gran Dio!... Violetta!...

*(spaventato sorreggendola.)*VIOLETTA *(sforzandosi.)*

È il mio male...

Fu debolezza... ora son forte...

Vedi?... sorrido...

*(sforzandosi.)*ALFREDO *(desolato.)**(Ahi cruda sorte!...)*

VIOLETTA

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

ALFREDO

Adesso!... Attendi...

VIOLETTA *(alzandosi.)*

No... voglio uscire.

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

VIOLETTA

Gran Dio non posso!...

(getta con dispetto la veste e ricade sulla sedia.)

ALFREDO

*(Cielo!... che vedo!...)**(ad Annina.)*

Va pel dottore...

VIOLETTA *(ad Annina.)*

Digli... che Alfredo

è ritornato all'amor mio...

Digli che vivere ancor vogl'io...

ANNINA *(parte.)*VIOLETTA *(ad Alfredo.)*

Ma se tornando non m'hai salvato,

a niuno in terra salvarmi è dato.

SCENA VII

VIOLETTA e ALFREDO

VIOLETTA³⁸

Gran Dio!... morir sì giovane,

io che penato ho tanto!...

Morir sì presso a tergere

il mio sì lungo pianto!

Ah dunque fu delirio

la credula speranza;

invano di costanza

armato avrò il mio cor!...

Alfredo... oh il crudo termine

serbato al nostro amor!...

segue nota 37

ESEMPIO 27

(ad Alfredo)

Violetta

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

ppp [Archi]

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

ALFREDO

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

SCENA ULTIMA³⁹

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 giungete!...
 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'anima mi divora...
 Quasi fulmin m'atterra ogni suo detto...
 Oh malcauto vegliardo!...
 Ah tutto il mal ch'io feci ora sol vedo!^{lx}

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

³⁹ n. 11. Finale Ultimo

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

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

ESEMPIO 28

53 Andante sostenuto

Violetta

Pre-n-di, que-sa è l'an-ma-gi-ne de' miei pas-sa-ti gior-ni

[Tutti] ppppp

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

Prendi quest'è l'immagine
de' miei passati giorni,
a rammentar ti torni
colei che sì t'amò.
Se una pudica vergine⁴¹
degli anni suoi nel fiore^{lxii}
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^{lxiii}
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,^{lxiii}
perdonami lo strazio
recato al tuo bel core.

GERMONT, DOTTOR, ANNINA

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

VIOLETTA (*alzandosi rianimata*).⁴²

È strano!!...

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

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

ESEMPIO 29

The musical score for Example 29 shows Violetta's vocal line and the Violon's accompaniment. Violetta's line starts at measure 107 with the lyrics 'stra-no!' and 'C'es-sa-ro-no gli'. The Violon's line starts at measure 113 with the lyrics 'spa-si-mi del do-lo-re, in me ri-na-sce... ri-na-sce... m'a-gi-ta'. The score is in 3/8 time and features a 'pppp' dynamic marking for the Violon's accompaniment.

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

TUTTI

Che!

VIOLETTA

Cessarono

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

(trasalendo.)

Ah! io ritorno a vivere!...

Oh gio... ia!...

(ricade sul canapè.)

TUTTI

O cielo!... muor!...

ALFREDO

Violetta?...

TUTTI

Oh Dio, soccorrasi...

DOTTORE *(dopo averle toccato il polso.)*

È spenta!...

TUTTI

Oh mio/rio dolor!

(Quadro e cade la tela.)

FINE

Varianti

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

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

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

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

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

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

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

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

^{ix} «custode veglierei»

^x «Di quell'amor ch'è *palpito*»

^{xi} «*un* così eroico ardore»

^{xii} «O *ciel!* domani»

^{xiii} «E più non bramo»

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

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

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

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

Nel 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 drammaticamente più efficace rispetto a quella scritta originariamente da Piave.

xvii «*tutto scorda* per me...»

xviii «*io vivo* quasi in ciel»

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

xx «*io* vissi in tale errore!»

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

xxii «È *qui* un signore»

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

xxiv «*Ah* no... giammai, *no, mai*»

xxv «che in lui tutto troverò?»

xxvi «ma pur tranquilla *uditemi*»

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

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

xxix «sarà del vostro *amore*»

xxx «*sarete* fiera allor»

xxxi «*Siate felice* Addio!»

xxxii «*Che* fai?»

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

xxxiv «Oh, quanto soffrì... Ah tergi il pianto»

xxxv «Mille *serpi* divoranmi il petto»

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

xxxvii «Avrem lieta di maschere la *festa*»

xxxviii «*Li* vidi *ieri*... *ancor* parean felici»

xxxix «venute *da* lontano»

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

xli «Bravo, *bravo* il mattadore»

xlii «san le *belle* conquistar!»

xliii «*fortuna reca* al gioco»

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

xlvi La partitura presenta alcune varianti nei versi seguenti:

VIOLETTA

[...]

Di fuggirti un giuramento

sacro io *fea*...

ALFREDO

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

VIOLETTA

Chi *dritto* pien n'avea.

ALFREDO

Fu a Douphol?...

VIOLETTA (*con supremo sforzo*)

Sì.

xlvi «*che qui* pagata io l'ho»

xlvii «Io sol fra *tanti* so qual virtude»

xlviiii «Ma verrà *tempo*, in che il saprai / *come* t'amassi confesserai»

xlx «Che *il vostro* orgoglio»

l «Il signor *di Grenvil*!»

li «Mi *consolò* ier sera»

lii «Non *vi* scordate»

liii «Oh nel comun tripudio, sallo *il cielo* / quanti infelici *soffron*!»

liv «L'amore d'Alfredo *perfino* mi manca»

lv «cinta la testa»

lvi «ei vien!... *t'affretta*...»

lvii «mai più *dividermi* potrà da *te*»

lviii «Ah, non più... *al* tempio»

lix «Ma più che mai, *deh, credilo* / n'è d'uopo di costanza»

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

lxi «degli anni suoi *sul* fiore»

lxii «A strazio *sì terribile*»

lxiii «d'un *disperato* amore»

lxiv «in me rinasce... *m'agita*»

L'orchestra

2 Flauti (uno anche Ottavino)	4 Corni
2 Oboi	2 Trombe
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	1 Cimbasso
1 Arpa	Timpani (2 caldaie)
	Cassa
	Triangolo
Violini I	
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	
	Sul palco
I.2-3, n. 2	II.10, n. 7
Banda interna	Tamburelli
	Picche
III.4, n. 9. Bacchanale	
2 Ottavini	
4 Clarinetti	
2 Corni	
2 Tromboni	
Nacchere	
Tamburelli	

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

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

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

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

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

Per il 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.

Le voci

The image displays a musical score for the vocal parts of the opera *La Traviata*. It consists of twelve staves, each representing a different character. The characters listed on the left are: Violetta, Flora, Annina, Alfredo, Germont, Gastone, Douphol, Marchese, Dottore, Giuseppe, Domestico, and Commissionario. Each staff shows a vocal line with a treble or bass clef, a key signature of one flat (B-flat), and a time signature of 8/8. The notes are mostly half notes and whole notes, with some slurs indicating melodic lines. The vocal ranges are indicated by the clefs and the placement of the notes on the staves.

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

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

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

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

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

La traviata in breve

a cura di Gianni Ruffin

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

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

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

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

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

È significativo che, mosso alla ricerca di nuove soluzioni drammaturgico-musicali, Verdi abbia insistito perché fosse mantenuta l'ambientazione contemporanea. Il palco-

scenico 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 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 accompagnata 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 al-

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

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

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

TROISIÈME ACTE

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

en souvenir des jours heureux et pour que jamais il n'oublie, même lorsqu'il en épousera une autre, la femme qui l'a tant aimé: sur la scène aussi Annina et le 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



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

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-en-

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

ACT THREE

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

Handlung

ERSTER AKT

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

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

ZWEITER AKT

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

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

und Wut ruft Alfred alle Gäste zusammen. Er schäme sich, dass eine Frau ihr ganzes Vermögen für ihn ausgegeben habe. Und er wirft Violetta eine volle Briefftasche vor die Füße. So habe er bezahlt. Violetta wird ohnmächtig, und alle Anwesenden kritisieren Alfreds Verhalten. Auch Germont, der dazugekommen ist, weist den Sohn zurecht. Dieser bereut seine Tat bereits und wird vom Vater weggezogen, während Douphol Genugtuung für den Affront gegenüber seiner Freundin verlag.

DRITTER AKT

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

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,¹ alla voce *Verdi* del Grove² o alla sezione intitolata *Bibliografia verdiana* della rivista «Studi verdiani»,³ 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, nel 2001, 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 sulla *Traviata* in particolare.

Con il centenario verdiano sul mercato librario italiano si è manifestato 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 occupa-

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

² *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 voll., a cura di Stanley Sadie e John Tyrrell, London, Macmillan, 2001².

³ Pubblicata con cadenza annuale dall'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma a partire dal 1982 (il numero più recente è il 16, uscito nel 2003, mentre è in corso di stampa il 17, previsto nel 2004), 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.

re 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,⁴ fanno riscontro pubblicazioni rigorosamente scientifiche e atti di convegni musicologici.

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,⁵ Gatti⁶ e Abbiati,⁷ alle più recenti, di livello assai diseguale: da quella esemplare di Walker,⁸ ai libri di Marchesi,⁹ Mila¹⁰ e Casini¹¹ (fa eccezione l'ultima pubblicazione di Marcello Conati, tra gli studiosi verdiani uno dei più prolifici¹²). 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,¹³ alla ristampa della biografia 'aneddotica' di Pougin¹⁴ e di quella 'giornalistica' di Radius,¹⁵ dalla raccolta di tutti gli scritti verdiani di Massimo Mila,¹⁶ alla riedizione della monografia di Osborne,¹⁷ dalle interpretazioni verdiane di due *outsider* come Barilli¹⁸ e,

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

⁵ GINO MONALDI, *Verdi, 1839-1898*, Torino, 1899 (rist.: Milano, Fratelli Bocca, 1951⁴); si tratta tuttavia di una biografia spesso inaffidabile.

⁶ CARLO GATTI, *Verdi. L'esordio. Le opere e i giorni. La fine*, 2 voll., Milano, Alpes, 1931 (rist.: Milano, Mondadori, 1951, 1981²).

⁷ 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.

⁸ FRANK WALKER, *L'uomo Verdi*, Milano, Mursia, 1964¹; 1978² (ed. originale: *The Man Verdi*, London/New York, Dent - Knopf, 1962¹; 1982²); a tutt'oggi una delle migliori biografie verdiane.

⁹ 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.

¹⁰ MASSIMO MILA, *La giovinezza di Verdi*, Torino, ERI, 1974, 1978².

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

¹² MARCELLO CONATI, *Giuseppe Verdi. Guida alla vita e alle opere*, Pisa, ETS, 2003. Nell'occasione del settantesimo compleanno, allo studioso veronese è stato dedicato il volume «Una piacente estate di San Martino». *Studi e ricerche per Marcello Conati*, a cura di Marco Capra, Lucca, LIM, 2000, che contiene saggi verdiani di Engelhardt, Osthoff, Petrobelli, Powers, David Rosen.

¹³ ABRAMO BASEVI, *Studi sulle opere di Giuseppe Verdi*, nuova edizione critica a cura di Ugo Piovanò, Milano, Rugginenti, 2001 (ed. originale: Firenze, Tofani, 1859; rist. anastatica: Bologna, Forni, 1978).

¹⁴ 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).

¹⁵ EMILIO RADIUS, *Verdi vivo*, Milano, Baldini & Castoldi, 2001 (1951¹).

¹⁶ MASSIMO MILA, *Verdi*, a cura di Piero Gelli, Milano, Rizzoli, 2000.

¹⁷ CHARLES OSBORNE, *Tutte le opere di Verdi*, Milano, Mursia, 2000 (ed. originale: *The Complete Operas of Verdi*, London, Gollancz, 1969¹; trad. italiana: *Tutte le opere di Verdi. Guida critica*, a cura di Giampiero Tintori, Milano, Mursia, 1975).

¹⁸ 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).



Figurina Liebig per *La traviata*: III, scena ultima.

soprattutto, di Baldini,¹⁹ fino alle due pubblicazioni di carattere biografico a cura di Conati, basate su lettere o testimonianze coeve di Verdi e dei suoi corrispondenti.²⁰

Il panorama delle edizioni italiane per il centenario verdiano 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,²¹ e alle miscellanee di vario

¹⁹ 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, 1983²).

²⁰ *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, 1980¹; Milano, Il Formichiere, 1981²).

²¹ Tra tutti segnaliamo in particolare *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), i cui atti sono pubblicati a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin e Marco Marica, 2 voll., Firenze, Olschki, 2003.

genere,²² sono stati pubblicati con qualche anticipo rispetto alla ricorrenza del centenario l'importante volume di Pierluigi Petrobelli,²³ e il primo CD multimediale scientificamente qualificato su un operista italiano, curato da Della Seta.²⁴

A questi titoli si affiancano studi penetranti sulla drammaturgia verdiana in forma apparente di semplici guide all'ascolto, come quello di Paduano,²⁵ oppure studi sulla fortuna editoriale di Verdi nell'Ottocento attraverso le parafrasi pianistiche delle sue opere,²⁶ o ancora volumi di carattere divulgativo, anche deludenti come quello di Mula,²⁷ l'utile *Who's who* di Rescigno,²⁸ che viene a integrare quello precedentemente edito da Mioli²⁹ e i dizionari operistici di Gelli³⁰ e Porzio.³¹ Ad essi vanno aggiunte due nuove edizioni integrali dei libretti verdiani e una selezione di lettere,³² tutt'e tre rivolte al grande pubblico.

In questo panorama multicolore non poteva mancare ovviamente anche uno studio su Verdi e il cinema,³³ 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 nel 2001 a Palazzo Reale a Milano,³⁴ senz'altro la più prestigiosa tra le molte organizzate un po' ovunque, all'agile libriccino di Sartorio,³⁵ dall'economica galleria di ritratti ver-

²² 40 per Verdi, a cura di Luigi Pestalozza, Milano-Lucca, Ricordi-LIM, 2001.

²³ 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. Saggi verdiani di Cymbron, Marica, Quatrocchi, David Rosen, Senici, Staffieri, sono usciti anche in *Pensieri per un Maestro. Studi in onore di Pierluigi Petrobelli*, a cura di Stefano La Via e Roger Parker, Torino, EDT, 2002, dedicato all'illustre musicologo in occasione del settantesimo compleanno.

²⁴ *Giuseppe Verdi: l'uomo e le opere*, CD-ROM a cura di Fabrizio Della Seta, Novara, Istituto Geografico De Agostini, 1998.

²⁵ GUIDO PADUANO, *Tutto Verdi. Programma di sala*, Pisa, Plus, 2001.

²⁶ PIER PAOLO DE MARTINO, *Le parafrasi pianistiche verdiane nell'editoria italiana dell'Ottocento*, Firenze, Olschki, 2003 («Historiae musicae cultores, XCIX»).

²⁷ ORAZIO MULA, *Giuseppe Verdi*, Bologna, Il Mulino, 1999.

²⁸ 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.

²⁹ PIERO MIOLI, *Il teatro di Verdi. La vita, le opere, gli interpreti*, Milano, Rizzoli, 1997.

³⁰ *Dizionario dell'opera*, a cura di Piero Gelli, Milano, Baldini & Castoldi, 1996, 2001², 2002³.

³¹ MICHELE PORZIO, *Dizionario dell'opera lirica*, Milano, Mondadori, 1997.

³² *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*).

³³ *Se quello schermo io fossi. Verdi e il cinema*, a cura di Massimo Marchelli e Renato Venturelli, Recco, Le mani, 2001.

³⁴ *Giuseppe Verdi. L'uomo, l'opera, il mito*, a cura di Francesco Degrada, Milano, Skira, 2000.

³⁵ *Immagini di Giuseppe Verdi*, nota introduttiva di Matteo Sartorio, Milano, Museo teatrale alla Scala, 2000.

diani di Bagnoli³⁶ al prestigioso volume di scenografie edito dalla Fenice,³⁷ cui fa da *pendant* l'analoga pubblicazione — più corposa, ma meno lussuosa — del Teatro alla Scala;³⁸ e ancora dal succinto libro iconografico di Pulcini³⁹ 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.⁴⁰ Tale istituto si distingue ulteriormente per l'edizione in facsimile e in trascrizione moderna degli autografi verdiani presso il Museo teatrale alla Scala.⁴¹

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,⁴² in compenso sono apparse utili guide all'ascolto⁴³ e, in particolare, alcune delle più importanti miscellanee musicologiche e/o atti di congressi su Verdi degli ultimi anni.⁴⁴ Tutto ciò testimonia il desiderio della musicologia tedesca di recuperare il tempo perduto e di riappropriarsi degnamente della musica di Verdi.⁴⁵

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

³⁶ *Le opere di Verdi*, a cura di Giorgio Bagnoli, Milano, Mondadori, 2001.

³⁷ *Verdi e La Fenice*, Firenze, Officine del Novecento, 2000.

³⁸ *Verdi alla Scala*, Milano, Teatro alla Scala-RCS Rizzoli, 2001.

³⁹ *Giuseppe Verdi*, a cura di Franco Pulcini, Torino, De Sono, 2000.

⁴⁰ *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.

⁴¹ 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.

⁴² 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.

⁴³ ROLF FATH, *Reclams kleiner Verdi-Opernführer*, Stuttgart, Reclam, 2000; HARALD GOERTZ, *Verdi für Opernfreund. Längsschnitte von Aida bis Zaccaria*, Wien, Böhlau, 2000.

⁴⁴ *Verdi-Theater*, a cura di Udo Bernbach, 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*, a cura di 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; *Studi italo-tedeschi. XXII simposio internazionale di studi italo-tedeschi: «Giuseppe Verdi (1813-1901) nel 100° anniversario della morte». Resoconto del colloquio internazionale di ricerca sul tema «Il vecchio e il nuovo relativismo: "governance" mondiale dello sviluppo e specificità linguistiche e culturali» / Deutsch-italienische Studien. XII. internationales Symposium deutsch-italienischer Studien: «Giuseppe Verdi (1813-1901) zur 100. Wiederkehr des Todestages». Bericht über das internationale Forschungsgespräch zum Thema: «Alter und neuer Relativismus: weltweite "governance" der Entwicklung und sprachlich-kulturelle Eigentümlichkeiten»*, Merano, Hauger, 2001 [ma 2003], edizione curata dall'Accademia di studi italo-tedeschi sotto la direzione di Roberto Cotteri.

⁴⁵ Tra le varie pubblicazioni si segnala ancora il numero speciale dedicato a Verdi della «Österreichische Musikzeitung»: *Maestro Verdi*, «Österreichische Musikzeitung», LV/1, gennaio 2001.

spicca De Van⁴⁶); ciò spiega perché i nuovi contributi sono essenzialmente di stampo biografico, come i lavori di Milza (tradotto anche in italiano)⁴⁷ e Gefen.⁴⁸ Anche nei paesi anglosassoni, dove non mancano né le buone (e a volte ottime) biografie verdiane⁴⁹ né gli studi di drammaturgia musicale,⁵⁰ l'anno verdiano ha prodotto 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.⁵¹ Sempre in lingua inglese, si segnalano ancora l'originale miscellanea di studi dedicati alla prassi esecutiva a cura di Latham e Parker,⁵² e il sintetico dizionario dei personaggi verdiani di Lewsey.⁵³

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,⁵⁴ 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 Seta⁵⁵ e il volumetto di storia sociale, prima ancora che di storia dell'opera, di Rosselli.⁵⁶ 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.⁵⁷ Per ulteriori approfondimen-

⁴⁶ GILLES DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992 (trad. italiana di Rita de Letteriis: *Verdi. Un teatro in musica*, Firenze, La Nuova Italia, 1994).

⁴⁷ PIERRE MILZA, *Verdi et son temps*, Paris, Perrin, 2001 (trad. italiana: *Verdi e il suo tempo*, Roma, Newton Compton, 2001).

⁴⁸ *Verdi par Verdi. Textes choisis, traduits et présentés par Gérard Gefen*, Paris, Éditions de l'Archipel, 2001. Si aggiunga a questi un titolo di carattere ampiamente divulgativo, espressamente dedicato alla *Traviata*: MICHEL PAROUTY, *Verdi et «La traviata». Vivre avec Violetta*, Paris, Mille et une nuits, 2001.

⁴⁹ MARY JANE PHILLIPS-MATZ, *Verdi. A Biography*, Oxford, Oxford University Press, 1993 (poderosa, ma non sempre attendibile).

⁵⁰ 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; trad. italiana: *Dentro l'opera. Struttura e figura nei drammi musicali di 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.

⁵¹ JOHN ROSSELLI, *The Life of Verdi*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000.

⁵² *Verdi in Performance*, a cura di Alison Latham, Roger Parker, Oxford, Oxford University Press, 2001.

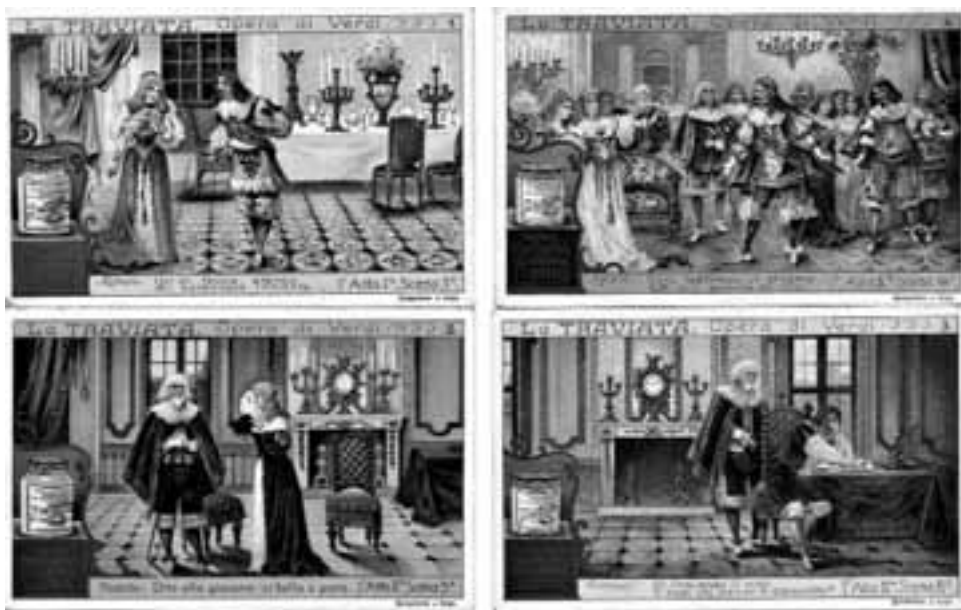
⁵³ JONATHAN LEWSEY, *Who's Who in Verdi*, Aldershot-Burlington-Singapore-Sydney, Ashgate, 2001.

⁵⁴ 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»*).

⁵⁵ FABRIZIO DELLA SETA, *Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993 («Storia della musica», a cura della Società italiana di musicologia, 9).

⁵⁶ JOHN ROSSELLI, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, London-Portland (Or), Batsford-Amadeus, 1991 (trad. italiana: *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Bologna, Il Mulino, 1992).

⁵⁷ ANSELM GERHARD, *Die Verstädterung 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, The University of Chicago Press, 1998).



Figurine Liebig per *La traviata*.

ti sono disponibili le pubblicazioni dell'Istituto nazionale di studi verdiani,⁵⁸ fra cui spiccano gli atti del convegno sulla realizzazione scenica⁵⁹ e l'edizione critica dei carteggi, fondamentale strumento di conoscenza dell'uomo e dell'artista,⁶⁰ che colma le vaste lacune lasciate sinora dalle precedenti pubblicazioni.⁶¹ Le uscite più recenti sono una riproduzione

⁵⁸ *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.

⁵⁹ *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.

⁶⁰ *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; *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di Simonetta Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003; infine, di prossima pubblicazione, il *Carteggio Verdi-Ricordi (1886-1888)*, a cura di Angelo Pompilio e Madina Ricordi.

⁶¹ *I copialettere di Giuseppe Verdi*, a cura di Gaetano Cesari, Alessandro Luzio, Milano, Commissione per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, 1913 (rist.: Bologna, Forni, 1968); ALESSANDRO LUZIO, *Carteggi verdiani*, 4 voll., Roma, Reale Accademia d'Italia, 1935-1947; *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, raccolto ed annotato da Annibale Alberti, con prefazione di Alessandro Luzio, Milano, Mondadori, 1931.

ne in facsimile, accompagnata da trascrizione, delle varie stesure del libretto *Re Lear*, opera che Verdi non compose mai, ma a cui pensò più volte nel corso della sua carriera, un quaderno che illustra la sensibilità sociale di Verdi e Giuseppina, e gli atti di un convegno sul rapporto fra il compositore e la cultura tedesca.⁶² Ha preso avvio, inoltre, un progetto riguardante le fonti della drammaturgia verdiana.⁶³

Per quanto riguarda *La traviata*, secondo recenti statistiche l'opera di Verdi in assoluto più amata in Italia, la bibliografia 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,⁶⁴ e quella, pionieristica dal punto di vista scientifico, degli abbozzi, sempre a cura di Della Seta.⁶⁵

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,⁶⁶ mentre le varianti inserite per la ripresa al Teatro San Benedetto di Venezia nel 1854 – è questa la versione dell'opera che si ascolta solitamente, la rappresentazione della versione del 1853 costituisce invece ancora una vera rarità – vengono analizzate da Budden,⁶⁷ Osthoff⁶⁸ e Della Seta;⁶⁹ Cohen ha indagato come l'opera veniva eseguita a Parigi nell'Ottocento,⁷⁰ Buia si è occupata dei libretti censurati della *Traviata* nell'Italia pre-unita-

⁶² Per il *Re Lear*, a cura di Gabriella Carrara Verdi, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2002; *La sensibilità sociale di Giuseppe e Giuseppina Verdi*, a cura di Franca Cella e Davide Daolmi, Milano-Parma, Casa di riposo per musicisti-Fondazione «Giuseppe Verdi»-Istituto nazionale di studi verdiani, 2002, «Quaderni dell'Istituto di studi verdiani», 6; *Verdi e la cultura tedesca. La cultura tedesca e Verdi, Atti del convegno internazionale (Villa Vigoni, 11-13 ottobre 2001)*, a cura di Markus Engelhardt, Pierluigi Petrobelli, Aldo Venturelli, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani-Centro italo-tedesco tedesco Villa Vigoni, 2003.

⁶³ Il progetto prevede la pubblicazione dei libretti insieme alle loro fonti e i due titoli in programma prossimamente sono *Otello*, a cura di Livio Aragona, *Falstaff*, a cura di Massimiliano Locanto, che usciranno anche nell'ambito del progetto di ricerca universitario *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità* (coordinatore nazionale Guido Paduano). Tra le novità figura anche *La retorica del melodramma* di Marco Beghelli, vincitore del Premio Internazionale Rotary Club di Parma «Giuseppe Verdi» nel 1987, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani, 2003.

⁶⁴ «*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).

⁶⁵ 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.

⁶⁶ MARCELLO CONATI, *La bottega della musica: Verdi e La Fenice*, Milano, Il Saggiatore, 1983.

⁶⁷ JULIAN BUDDEN, *The Two Traviatas*, «Proceedings of the Royal Musical Association», IC, 1972-1973, pp. 43-66.

⁶⁸ WOLFGANG OSTHOFF, *Aspetti strutturali e psicologici della drammaturgia verdiana nei ritocchi della «Traviata»*, in *Opera & Libretto*, I, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1990, pp. 315-360.

⁶⁹ 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*, Firenze, Olschki, 1993, pp. 417-435.

⁷⁰ 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.

ria,⁷¹ Pasticci dei 'travestimenti' dell'opera nella musica strumentale.⁷² 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,⁷³ attento agli aspetti strutturali e formali dell'opera, e quelli più incentrati sulla drammaturgia musicale di Hepokoski⁷⁴ e Gerhartz;⁷⁵ al contrario il saggio di Drenger si pone in una prospettiva semiotica.⁷⁶ A metà strada tra analisi formale e drammaturgia musicale è invece il fondamentale saggio di Della Seta,⁷⁷ che analizza un aspetto saliente dell'opera, quello della festa, già a suo tempo indagato da Kunze⁷⁸ e Döhring,⁷⁹ e ripreso qualche anno più tardi da Girardi.⁸⁰ Il rapporto col testo drammatico di Dumas è oggetto, fra gli altri, dello studio di Kerman,⁸¹ mentre il contesto socio-culturale della prostituzione d'alto bordo nella Parigi ottocentesca viene analizzato da Issartel⁸² e da John.⁸³ Il legame tra amore e malattia nella *Traviata* è stato studiato in una duplice prospettiva di storia della medicina e drammatico-musicale da Groos,⁸⁴ mentre i coniugi Hutcheon inseriscono il caso di Violetta in un più ampio studio, che segue il filone nordamericano dei *cultural studies*.⁸⁵ Di recente il dramma di Violetta è stato studiato anche in chiave estetico-filosofica da alcuni studiosi italiani.⁸⁶ Infine un'opera così popolare come *La traviata* non poteva mancare di ispirare anche pubblicazioni più 'leggere', a metà strada tra il gos-

⁷¹ 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).

⁷² SUSANNA PASTICCI, «*La traviata*» en travesti: rivisitazioni del testo verdiano nella musica strumentale dell'Ottocento, «Studi verdiani» 14, pp. 118-187.

⁷³ 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.

⁷⁴ JAMES HEPOKOSKI, *Genre and Content in Mid-Century Verdi: «Addio del passato» («La traviata», Act III)*, in «Cambridge Opera Journal», i/3, 1989, pp. 249-276.

⁷⁵ 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.

⁷⁶ TINO DRENGER, *Liebe und Tod in Verdis Musikdramatik. Semiotische Studie zu ausgewählten Opern*, Eisenach, Wagner, 1996 («Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft», 45).

⁷⁷ FABRIZIO DELLA SETA, *Il tempo della festa. Su due scene della «Traviata» e su altri luoghi verdiani*, in «Studi verdiani», II, 1983, pp. 108-146.

⁷⁸ 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).

⁷⁹ 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.

⁸⁰ MICHELE GIRARDI, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», VI, 1990, pp. 99-145.

⁸¹ JOSEPH KERMAN, *Opera, Novel, Drama: The Case of «La traviata»*, «Yearbook of Comparative and General Literature», XXVII, 1978.

⁸² CHRISTIANE ISSARTEL, *Les dames aux camélias de l'histoire à la légende*, Paris, Hachette, 1981.

⁸³ *Violetta and Her Sisters*, a cura di Nicholas John, London-Boston, Faber and Faber, 1994.

⁸⁴ ARTHUR GROOS, «TB sheets»: Love and disease in «La traviata», «Cambridge Opera Journal», VII/3, november 1995, pp. 233-260.

⁸⁵ LINDA HUTCHEON – MICHAEL HUTCHEON, *Opera: Desire, Disease, Death*, Lincoln (Nebraska) - London, University of Nebraska Press, 1996.

⁸⁶ EMANUELE FERRARI, *L'enigma del tempo: temi e ricorrenze simboliche nel libretto della «Traviata»*, «Materiali di estetica», 6, 2002, pp. 157-190 (a cura dello stesso autore: *Estetica e drammaturgia della «Traviata»*. Tre

sip e la creazione letteraria; mi riferisco in particolare al pettegolo e spesso male informato libro di Servadio,⁸⁷ 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.⁸⁸

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 John,⁸⁹ in francese il numero dedicato a quest'opera dall'«*Avant-scène Opéra*»,⁹⁰ in tedesco la miscellanea curata da Csampai e Holland,⁹¹ infine in italiano il numero di «*Amadeus. Lirica*»;⁹² tutte queste pubblicazioni sono corredate di saggi storico-musicologici, che possono costituire un primo passo per conoscere più da vicino questo capolavoro.

studi sul teatro d'opera di Verdi, Milano, CUEM, 2001); CHIARA CAPPELLETTO, *Le camelie di Margherita Gautier: esercizi di rappresentazione nel «teatro all'italiana»*, «Materiali di estetica», 7, 2002, pp. 163-168; MADDALENA MAZZOCUT-MIS, *Il riconoscimento: amore e sacrificio. Suggestioni leggendo il libretto della «Traviata»*, *ivi*, pp. 115-126; ANDREA PEREGO, *L'arte ottocentesca nell'opera di Verdi: opera lirica e arte popolare*, *ivi*, pp. 147-162; GABRIELE SCARAMUZZA, *Osservazioni su alcune letture della «Traviata»*, *ivi*, pp. 127-146; GIULIANO TONINI, *L'aria di Violetta «Addio del passato»: tra filologia ed estetica / Die arie der Violetta «Addio del passato». Eine Auslegung zwischen Philologie und Ästhetik*, in *Studi italo-tedeschi. XXII simposio internazionale di studi italo-tedeschi cit.*, pp. 39-52.

⁸⁷ GAIA SERVADIO, *The Real Traviata. The Biography of Giuseppina Strepponi, Wife of Giuseppe Verdi*, London, Hodder & Stoughton, 1994.

⁸⁸ PIERO RATTALINO, *Memoriale di «Pura Siccome». La storia di Violetta la traviata raccontata dalla sorella nubile di Alfredo*, Varese, Zecchini, 2000.

⁸⁹ NICHOLAS JOHN, «*La traviata*», London, Calder, 1981 («English National Opera Guides, 5»).

⁹⁰ «*L'Avant-scène Opéra*», II, 1983; 1993².

⁹¹ *Giuseppe Verdi. «La traviata». Texte, Materialien, Kommentare*, a cura di Attila Csampai, Dietmar Holland, München, Ricordi, 1983.

⁹² «*La traviata*», Milano, De Agostini-Rizzoli periodici, 1999.

Online

a cura di Roberto Campanella

Quegli strani sentor di Violetta

La medesima espressione apre e chiude la vicenda dell'infelice 'cortigiana' vittima, più che della tisi, del 'mal sottile' del perbenismo ipocrita: «È strano!...» esclama tra sé e sé nel primo atto, profondamente colpita dalle struggenti parole di Alfredo, che le ha appena confessato il suo amore, un sentimento assoluto, definito nell'enfasi della passione come impulso vitale dell'universo e ambiguo despota del cuore. «È strano!!...» esclama incredula nell'ora del trapasso, investita da un'arcana gioia in seguito a quell'estremo, effimero miglioramento, che una certa tradizione, rispolverata in età romantica, attribuiva al cosiddetto 'beneficio della morte'. Si tratta di due momenti nei quali le convenzioni, le leggi che governano l'ambito sociale o quello biologico vengono meno, creando nella protagonista un sentore di mistero, un effetto di straniamento che la isola da quel mondo che da tempo l'ha condannata, fissandola implacabilmente nel ruolo di 'costoso trastullo per ricchi'. Sono i momenti in cui l'anima ingenua e generosa di Violetta si rivela in tutto il suo candore: la prima volta vagheggiando un «serio amore» a dispetto della sua condizione sociale e ... dei «bollenti spiriti» dell'ardente Alfredo; la seconda volta affrancandosi per sempre dal corpo un tempo così bello e desiderato, ma per ciò stesso socraticamente suo carcere. In effetti la statura morale di questa donna è di gran lunga superiore a quella del proprio *entourage*. Lo stesso Alfredo, una volta conquistato il suo cuore, non sa far di meglio che bearsi egoisticamente in un personale sogno d'amore, in cui tutto gli è dovuto, finanche il denaro, senza pensare concretamente a costruire un solido rapporto affrontando la dura realtà sociale e familiare e dando un futuro a quel «serio amore» appunto cui ella tanto aspirava; per non parlare di papà Germont, troppo impegnato a tutelare la propria onorabilità per accorgersi del male che sta compiendo, quando con le sue ricattatorie argomentazioni riesce a far leva sul senso di colpa di un'ex *cocotte* di lusso e vuole costringerla, in definitiva, a tornare alla vita dissoluta di un tempo.

Come si vede, l'intreccio è tutto sommato piuttosto semplice, con personaggi che, ad eccezione della protagonista (l'unica che conosce una vera evoluzione sul piano morale o psicosociale), svolgono dei ruoli abbastanza statici e tutto sommato scontati (il giovane romantico tutto impulso e passione, il padre paladino della morale comune, il nobiluomo facoltoso che mantiene un'amante giovane), e certo non sarà sfuggito all'ironico sguardo di Bernard Shaw, in quanto s'attaglia meglio di altri alla spoetizzante formuletta che conterrebbe, secondo lui, la sintesi del melodramma-tipo: «A tenor and soprano want to make love, but are prevented from doing so by the baritone» («Tenore e soprano vogliono far

l'amore, ma lo impedisce loro il baritono»). Tale intreccio, tuttavia, era stato concepito da Alessandro Dumas figlio – che poneva come fine della letteratura l'utile, cioè l'insegnamento morale – al fine di dimostrare più chiaramente la tesi di fondo del romanzo, *La dame aux camélias*, da cui Piave trarrà il libretto della *Traviata* (oltre che dall'omonima successiva *pièce*):

Je ne tire pas de ce récit la conclusion que toutes les filles comme Marguerite sont capables de faire ce qu'elle a fait; loin de là, mais j'ai connaissance qu'une d'elles avait éprouvé dans sa vie un amour sérieux, qu'elle en avait souffert et qu'elle en était morte. J'ai raconté au lecteur ce que j'avais appris. C'était un devoir.

Je ne suis pas l'apôtre du vice, mais je me ferai l'écho du malheur noble partout où je l'entendrai prier.

L'histoire de Marguerite est une exception, je le répète; mais si c'eût été une généralité, ce n'eût pas été la peine de l'écrire.

Si tratta delle parole conclusive, in cui l'autore mette in risalto, appunto, l'eccezionale levatura della protagonista rispetto a tante altre ragazze simili a lei, insieme alla veridicità della storia, basata su fatti realmente accaduti, e – come sappiamo – in parte autobiografici.

Verdi, dunque, s'appassiona a questa vicenda particolarmente scabrosa per l'epoca e vuole metterla in musica, pur non ignorando le difficoltà che avrebbe incontrato nella realizzazione d'un simile progetto; del resto il travaglio del *Rigoletto* s'era appena concluso. Ma in quel periodo (sono gli anni della cosiddetta «trilogia popolare») l'interesse del Maestro si concentrava su personaggi reietti dalla società, di cui poter cantare i drammi segreti, cogliendoli nei momenti in cui si rivela la loro profonda umanità, una volta caduta la maschera sotto cui si nasconde. Dopo il gobbo maledetto e l'«abbietta zingara» è la volta della cortigiana gaudente: anche nel caso della *Traviata* ciò che interessa soprattutto al compositore è l'evoluzione psicologica della protagonista, che da uno stereotipo sociale diviene un personaggio nobilmente e tragicamente umano. Ma per far questo deve dotarsi di adeguati mezzi espressivi, senza peraltro rinnegare la grande tradizione belcantistica. In effetti il «miracolo» compiuto da Verdi è tutto qui: l'esser riuscito, pur mantenendo un impianto ancora sostanzialmente a «numeri chiusi», a distillare un linguaggio musicale essenziale e nel contempo estremamente pregnante, in perfetta sintonia con le esigenze del dramma, anch'esso depurato da ogni elemento superfluo o troppo datato, da ogni residuo moraleggiante presente in Dumas. A questa mirabile capacità di sintesi, ch'era dote anche del librettista, si accompagna, dunque, una qualità altissima della musica, che sa rivelare ciò che le parole, non dicono, scavando in profondità nell'animo dei personaggi e mettendo a nudo la generale ipocrisia d'una società superficiale ed egoista. Su di essa si staglia il «malheur noble» della protagonista, che come tutte le eroine che si rispettino si sacrifica fino alla morte pur di difendere il proprio supremo ideale: quell'amore che l'ha mutata e redenta per sempre e che costituisce il tema dominante dell'opera.¹ Ma alla sublima-

¹ Non a caso la frequenza del sostantivo 'amore' e delle parole che ne hanno in comune la radice, supera di gran lunga quella di altre espressioni-chiave del dramma, per non parlare del rilievo che a questo tema assegnano alcune

zione romantica dell'amore s'affianca anche qualche spunto di satira sociale, sottilmente suggerito, anche in questo caso, da precise scelte stilistiche del compositore, che lasciano trasparire il suo punto di vista venato di dolente ironia. Consideriamo, a questo proposito, il preludio dell'atto primo: dopo le prime diciassette misure risuona il tema di «Amami, Alfredo», affidato a primi violini, viole e violoncelli con l'accompagnamento di legni, corni e contrabbassi, che scandiscono una semplice figura ritmica, dopodiché, con l'intermezzo di qualche battuta di transizione, il tema viene ripetuto. Questa volta però sono i clarinetti che lo intonano al posto dei primi violini, i quali invece eseguono una sorta di brillante controcanto, costituito da rapide sequenze di note staccate all'ottava. Così se l'apparentemente banale 'zum-pa-pa', cifra distintiva di certa musica 'di maniera', quasi imbriglia in una struttura rigida e meccanica l'espansione lirica del tema, che invece sentiremo dispiegarsi in tutta la sua forza nel canto appassionato di Violetta a conclusione della scena sesta del secondo atto, le 'volatine' che accompagnano la sua ripetizione stridono ugualmente con quella nobile melodia e rimandano all'atmosfera chiassosa e concitata della festa che aprirà l'azione scenica. Ebbene in entrambi casi la scelta di Verdi, apparentemente di semplice ornamentazione si rivela carica di significato: infatti è come se l'autore attraverso questi tratti stilistici contrastanti volesse fin da subito puntare il dito contro il superficiale edonismo, il perbenismo becero e conformista dell'«onorata società», che mortifica ogni più elevato ideale o sentimento (nella fattispecie l'amore con la A maiuscola) in nome della pura conservazione di se stessa e dei propri riti.

Soggetto 'difficile', dunque, quello della *Traviata*! E il pubblico della prima alla Fenice non capì o non volle capire. Ma, come si dice: *per aspera ad astra*. Così dopo il mezzo fiasco dell'esordio, l'opera riuscì ben presto a conquistare stabilmente il cuore dei veneziani e del mondo intero, divenendo uno dei capolavori della scena musicale più amati dal grande pubblico. Era, dunque, nell'ordine delle cose che la Fenice, in occasione della sua riapertura al pubblico, allestisse una nuova edizione proprio della *Traviata*, un titolo che non può che dar lustro al tempio della musica che lo mise in cartellone per la prima volta, nel momento solenne della sua compiuta palingenesi e, per di più, nella versione del debutto in Laguna, 6 marzo 1853.

È, dunque, con rinnovato vigore che iniziamo a scandagliare la Rete sulle tracce dell'eroina verdiana. Il primo luogo virtuale in cui cercarla è proprio il Teatro La Fenice, il cui Archivio storico è da poco consultabile *online*. Terminata la fase di costruzione ancora in atto, sarà messa a disposizione di giornalisti, studiosi ed appassionati «l'intera documentazione relativa alla storia del teatro dal suo nascere ad oggi», in particolare: «cronologia, locandine, manifesti e avvisi, libretti d'opera originali, lettere autografe, manoscritti, spartiti, documenti sulle coreografie, documentazione e fotografie di scena degli spettacoli, bozzetti originali, modellini scenici, documenti amministrativi, dei più

tra le più belle pagine dell'opera. Ci si colleghi, a questo proposito, con il sito di libretti *Intratext* (http://www.intratext.com/IXT/ITA1655/_FEHTML), che permette di analizzare i versi di Piave per *La traviata* in base agli stessi criteri seguiti per le opere 'maggiori' della letteratura (concordanze, glossari, grafici con le occorrenze delle parole e quant'altro).

importanti nomi dell'Otto e Novecento». ² Nel caso di *Traviata* è già in grado di offrire informazioni e documenti su varie rappresentazioni del capolavoro verdiano, dalla prima del 1853 a quelle via via più recenti: di ognuna viene indicato il *cast*, accompagnato abbastanza spesso da riproduzioni di locandine (fanno eccezione, oltre a quelle ottocentesche, le rappresentazioni del 1908, 1921, 1945, 1955, 1966, 1972, 1973, 1990, 1992 e 1996). Solo per l'edizione del 1961 è disponibile anche una discreta documentazione iconografica con foto di scena. ³ Il sito del Teatro la Fenice offre anche molti volumi di sala delle stagioni precedenti, ⁴ tra cui vi è quello della recente edizione della *Traviata* (al Teatro Malibran, nel dicembre 2002). ⁵

Un altro luogo di virtuale incontro con Violetta è senz'altro *Gallica*, il server della Bibliothèque Nationale de France, fondato nell'ottobre del 1997, che conta ormai molte migliaia di documenti digitali (opere letterarie, monografie e periodici, documenti iconografici e sonori, manoscritti), a dimostrazione della lungimirante intraprendenza dei nostri cugini d'oltralpe. ⁶ Digitando «traviata» nel campo *recherche libre* del motore di ricerca, si ottiene una lista di documenti, tra i quali: il ritratto di Maria Spezia, l'interprete della versione riveduta della *Traviata* del 1854 al teatro veneziano di San Benedetto; ⁷ una serie di ritratti di Cristine Nilsson, un'altra famosa Violetta (nel 1864 al Théâtre Lyrique); ⁸ un fascicolo della *Revue des deux mondes*, contenente una recensione della prima parigina dell'opera; ⁹ e un altro de *La France musicale*, con il resoconto di un'altra rappresentazione del capolavoro verdiano, avvenuta in occasione della *soirée* di riapertura del Théâtre Italien, nel 1863. ¹⁰ Con procedimento analogo è possibile acquisire *La dame aux camélias*: il romanzo del 1848 e la *pièce* di poco successiva. ¹¹

Per un approfondimento su alcuni aspetti del dramma musicale, merita di essere consultato il saggio di MICHELE GIRARDI, «*Elle mourut ainsi, doucement bercée et consolée en mille paroles touchantes*». *Realismo poetico nella partitura di «Traviata»*, proposto dal

² <http://81.75.233.46:8080/fenice/GladReq/index.jsp>.

³ <http://81.75.233.46:8080/fenice/servlet/it.ads.glad.servlet.ProcessRequest?typeReq=27&txtOpLink=.>

Verdi%2C%20Giuseppe%20-%20Piave%2C%20Francesco%20Maria%20-%20La%20traviata&txtBall-Link=.

⁴ <http://www.teatrolafenice.it/mediateca/libretti/index.jsp?l=IT>

⁵ http://www.teatrolafenice.it/upload/allegati/uploadFILE/2593/traviata_gv.pdf.

⁶ <http://gallica.bnf.fr>.

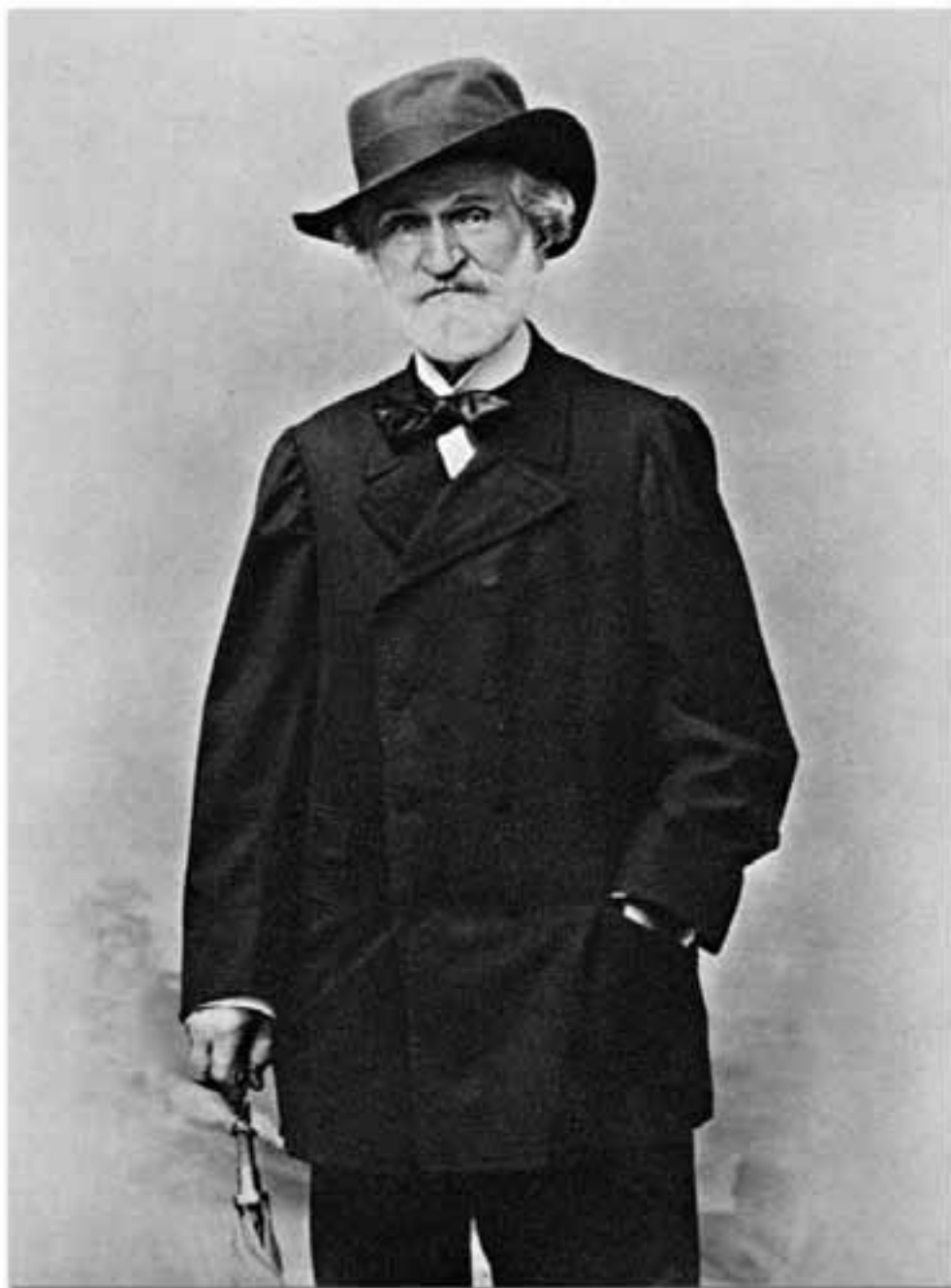
⁷ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07722274>.

⁸ <http://gallica.bnf.fr/scripts/ConsultationTout.exe?O=07721798>.

⁹ <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-86899> (PAUL SCUDO, *La Traviata de Verdi, Mlle Piccolomini*, «Revue des deux mondes», XXVI/16, 15 dicembre 1856, pp. 923-36: 929-34). L'articolo contiene, tra l'altro, una severa stroncatura di Verdi e del suo teatro, 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.

¹⁰ <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-69680> (MARIE ESCUDIER, *Réouverture par la Traviata*, «La France musicale», XXVII/42, 18 ottobre 1863, p. 326).

¹¹ <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-88249>, (romanzo in formato testo), <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-103277>, (romanzo in formato immagine), <http://visualiseur.bnf.fr/Visualiseur?Destination=Gallica&O=NUMM-208012> (*pièce in formato immagine*).



Giuseppe Verdi nel 1899.

server dell'Università di Pavia.¹² Altri saggi e testi vari (GIANCARLO LANDINI, *Il segreto di Violetta Valéry*; MARCO CAPRA, *Fisiologia di un dramma quotidiano: il caso di Violetta al vaglio della critica*; ELVIO GIUDICI, *Discografia e videografia dell'opera*; GIUSEPPE MARTINI, *L'opera in breve*) sono contenuti nel programma di sala relativo ad una recente edizione realizzata dal Teatro Regio di Parma (dicembre 2003-gennaio 2004).¹³ Interessanti anche le analisi presenti su *Letteratura al femminile*¹⁴ e sul *Dizionario dell'Opera* (Baldini & Castoldi), che offre anche un puntuale riassunto.¹⁵

Fondamentale la documentazione audiovisiva offerta dal *Portale Giuseppe Verdi*, che tra i video storici (ottantanove filmati tratti dal programma *Verdi docet* realizzato in collaborazione fra Rai Educational e Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane nel 2001) ne dedica alcuni ovviamente alla *Traviata*.¹⁶ Eccone i contenuti: la figura di Violetta Valéry delineata da Alessandro Baricco, un'ampia sintesi dell'opera (edizione scaligera del 1999) con interventi esplicativi di Antonio Lubrano, le prove relative all'edizione (sempre alla Scala) del 1995 con un Muti in gran forma.

Un ulteriore video con la scena del 'brindisi' si può trovare su *PBS-Great Performances*: è tratto dall'edizione realizzata nel 2000 dalla Rai, in coproduzione con France 2 e France 3, a Parigi nei luoghi stessi di Violetta, ripetendo l'esperienza di otto anni prima quando la *Tosca* venne ricreata nei suoi luoghi e nelle sue ore.¹⁷ Sul portale *Virgilio*, invece, si trovano referenze e immagini del film realizzato nel lontano 1967 con la telegenica Anna Moffo e Gino Bechi.¹⁸

Per quanto concerne gli ascolti, la Rete si dimostra alquanto generosa offrendo su *Vitaminic*, seppur spezzettata nei singoli brani, l'intera edizione discografica diretta da Toscanini, che permette nonostante tutto di apprezzare la purezza del suono e l'estremo rigore, che contraddistinguono ancora oggi questo grande Maestro.¹⁹ Molto più parco, il portale *Tripod* offre solo un frammento da «Pura siccome un angelo» nell'interpretazione di Ettore Bastianini.²⁰

Munifico si dimostra anche il sito dell'Indiana University, che mette a disposizione sia la partitura integrale dell'opera che la riduzione per canto e pianoforte.²¹

Per notizie e commenti su Verdi, Piave²² e quant'altro le pagine d'elezione sono quelle del portale *Giuseppe Verdi*, che, nella sezione *Suoni e immagini*, oltre alla già ricordata se-

¹² <http://spfm.unipv.it/girardi/Traviata2004.pdf>.

¹³ http://www.teatroregioparma.org/stagionelirica2004/traviata/traviata_libretto.htm.

¹⁴ <http://www.letteraturaalfemminile.it/traviata.htm>.

¹⁵ http://www.delteatro.it/hdoc/result_opera.asp?idopera=2268.

¹⁶ <http://www.verdidocet.it/p-00.asp>. L'indirizzo del portale è <http://www.giuseppeverdi.it> (oppure: org).

¹⁷ <http://www.pbs.org/wnet/gperf/shows/latraviata.html>.

¹⁸ <http://film.spettacolo.virgilio.it/cinema/scheda.php?film=11352>.

¹⁹ http://stage.vitaminic.it/main/traviata/all_tracks/.

²⁰ <http://members.tripod.com/~davidmacchi/PagineBas/bastrav.html>.

²¹ <http://www.dlib.indiana.edu/variations/scores/scores.html>.

²² Per quanto riguarda il librettista, si vedano anche *Liber liber*, che contiene una breve biografia con ritratto (<http://www.liberliber.it/biblioteca/p/piave/>), *Opera Italiana* che propone un altro ritratto (<http://www.operaitaliana.com/autori/showimage.asp?IDOp=207&ID=5>) e il sito della *Biblioteca Ippolito Nievo*, che riferisce curiosamente sul-

rie di video storici, ne propone anche un buon numero sui momenti più significativi del *Vapensiero day* (l'evento internet realizzato in collaborazione con gli italiani nel mondo), insieme a una galleria fotografica dei luoghi legati al Maestro e i *files* di alcuni brani operistici eseguiti da interpreti internazionali.²³ Altrove (*La Vita e le Opere*) troviamo una breve, ma incisiva biografia verdiana²⁴ di Pierluigi Petrobelli, nonché la cronologia di tutte le composizioni²⁵ con la precisazione della corrispondente età del Maestro. Per ognuna delle opere²⁶ viene fornito il libretto insieme ad una serie di informazioni sul librettista,²⁷ la trama, la fonte letteraria e la prima rappresentazione. Di alcune, inoltre, è possibile ascoltare qualche esempio musicale (per quanto riguarda *La traviata*, «De' miei bollenti spiriti» e «Sempre libera»)²⁸. Si può consultare anche il repertorio dei personaggi,²⁹ che offre una sintetica esposizione delle vicende drammatiche che riguardano da vicino ogni componente di questa nutrita schiera. Nelle pagine dedicate alle *Terre Verdiane*³⁰ si trovano, invece, testi e immagini riguardanti la casa natale e Busseto, nonché Parma e dintorni.³¹ Al di là dei luoghi più cari al Maestro, si propongono vari itinerari tematici nel Parmense, alcuni dei quali non hanno molto a che fare con Verdi, mentre assomigliano un po' troppo a promozioni turistico-commerciali, come l'appetitosa *Via dei Sapori*, che percorre tutte le specialità enogastronomiche della zona, tra cui, ovviamente, il famosissimo culatello.³² Decisamente più in tema la *Documentazione*, comprendente diversi giudizi critici su Verdi da parte di musicisti contemporanei,³³ una bibliografia completa³⁴, una discografia altrettanto esauriente,³⁵ una ricca galleria di immagini legate al Maestro³⁶ o alle

l'attività di polemista svolta da Piave sui giornali milanesi in coppia con Temistocle Solera sotto l'esplicito pseudonimo di «Menimipppo» (<http://www.ippolitonievo.net/bizzarrie1860.htm>).

²³ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=168>.

²⁴ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=573>.

²⁵ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=573&ID=19591>.

²⁶ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=580>.

²⁷ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=162&IDSezione=582>.

²⁸ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=168&IDSezione=744&ID=19734>.

²⁹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=746>.

³⁰ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=165>.

³¹ Si consulti anche il sito *Amici di Verdi*, che presenta il nuovo Museo di Casa Barezzi, aperto nel 2001 (<http://www.amicidiverdi.it/>). Della villa di Sant'Agata offre bellissime immagini anche tridimensionali il sito dedicato ai *Segreti di Villa Verdi*, che consente anche di prenotare un'eventuale visita guidata (<http://www.villaverdi.org/>), mentre sul Grand Hotel et de Milan, dove il Maestro soggiornò più volte (anche nelle ultime ore della sua vita), interessanti notizie e documenti iconografici sono offerti dall'omonimo sito (<http://www.grandhoteletdemilan.it/italiano/cento.html>).

³² A questo proposito è nata a Busseto un'agenzia, la *Vapensiero viaggi*, che organizza analoghi itinerari in cui arte e culatello s'intrecciano indissolubilmente (<http://www.vapensieroviaggi.com/operator/itinerari.asp?ID=31&choose=2>).

³³ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=764>. Si tratta di giudizi, apparsi su «La fiera letteraria» del 22 aprile 1951, alcuni dei quali, risultano, per certi versi, piuttosto singolari: merita ricordare soprattutto quello di Benjamin Britten, che, per sottolineare la profondità emotiva e la forza musicale della *Traviata*, vi contrappone «la modestia e l'inconsistenza» (*sic*) della musica della *Bohème* pucciniana, e quello di Dimitri Šostakovič, che vede in Verdi quasi un paladino del realismo socialista.

³⁴ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=574>.

³⁵ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=584>.

³⁶ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=586>.

opere³⁷ e una serie di *link*,³⁸ più o meno interessanti, oltre ad una breve nota ad un racconto di Dino Buzzati, che ironizza, in tono beffardamente surreale, sulla retorica delle celebrazioni verdiane (ovviamente quelle del Cinquantuno).³⁹

Fondamentale anche la bella monografia proposta dal portale *Geocities*,⁴⁰ ricca di foto e documenti, contenente anche una dovizia di informazioni sulla vita e le opere, comprese quelle strumentali, con la possibilità, per le più importanti, di qualche ascolto (*La traviata* è rappresentata da tre brani dall'atto primo: preludio, introduzione e «Sempre libera»⁴¹), oltre a un giudizio di Rubens Tedeschi sulla 'popolarità' del melodramma ottocentesco⁴² e alla citazione dei versi di Italo Calvino per *La vera storia* di Luciano Berio, 1982 (Ballata IV, «Fratelli avversi, padri tiranni»), affidati al cantastorie, una sorta di *summa* di situazioni 'melodrammatiche'.⁴³ Interessante anche la parte dedicata alla vocalità verdiana.⁴⁴

Documenti e notizie sulla vita e le opere si possono trovare, analogamente, sul sito della *Karadar Classical Music*, in particolare nella sezione intitolata *Giuseppe Verdi Tribute 1813-1901*⁴⁵ la quale comprende ben seicentoventiquattro *files* MP3⁴⁶ e trenta *files* MIDI,⁴⁷ una biografia⁴⁸ in cinque lingue, l'elenco delle opere,⁴⁹ con i relativi libretti, dei *Lieder*,⁵⁰ con i relativi testi, e un ricchissimo archivio iconografico.⁵¹ Quanto alla *Traviata*, il sito offre due ritratti: quello di Fanny Salvini Donatelli (la prima interprete in assoluto) e quello di Maria Piccolomini (interprete della prima parigina). Tra i siti dedicati a Verdi che possono interessare studiosi e appassionati si raccomanda in particolar modo quello dell'Istituto nazionale di studi verdiani di Parma, contenente anche il catalogo delle pubblicazioni e il programma delle attività scientifiche.⁵²

In inglese si segnala il sito *Opera Resource*, che su *Verdiana* sviluppa con ricchezza di testi ed immagini, i seguenti argomenti: «his life and times», «his works», «Peppina», «his librettists», «bibliography».⁵³

Con ciò si conclude anche questa rassegna: non resta ora che congedarsi dai pazienti lettori e dall'«eterea» Violetta.

³⁷ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=587>.

³⁸ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=657>.

³⁹ <http://www.giuseppeverdi.it/page.asp?IDCategoria=163&IDSezione=765>.

⁴⁰ http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/verdi_sommario.htm.

⁴¹ <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/ascolto.htm>.

⁴² http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/teatro_popolare_gramsci.htm.

⁴³ http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/calvino_cantastorie.htm.

⁴⁴ <http://www.geocities.com/Vienna/Strasse/5320/vocalita.htm>

⁴⁵ <http://www.karadar.com/verdi/>.

⁴⁶ <http://www.karadar.com/verdi/mp3.htm>.

⁴⁷ <http://www.karadar.com/verdi/midi.htm>.

⁴⁸ <http://www.karadar.com/verdi/life.htm>.

⁴⁹ <http://www.karadar.com/verdi/operas.htm>.

⁵⁰ <http://www.karadar.com/verdi/lieder.htm>.

⁵¹ <http://www.karadar.com/verdi/photo.htm>, <http://www.r-ds.com/opera/verdiana/traviata.htm>

⁵² <http://www.studiverdiani.it>.

⁵³ <http://www.r-ds.com/opera/verdiana/traviata.htm>.

Dall'archivio del Teatro la Fenice

a cura di Franco Rossi

La ripresa de *La traviata* nell'autunno 1856,
per la visita dell'imperatore Francesco Giuseppe

Alla spettabile Presidenza della Società proprietaria del gran Teatro la Fenice.

Per la prossima faustissima occasione dell'arrivo e soggiorno in Venezia delle Loro Maestà l'Augusto nostro Sovrano e l'Ecc. Imperatrice di Lui sposa, fra le altre pubbliche dimostrazioni di esultanza viene contemplato la apertura del gran teatro la Fenice.

Sarebbe desiderio del sottoscritto che avesse luogo l'apertura stessa per non meno di quindici rappresentazioni con tre Opere e due Balli grandiosi ed artisti di cartello, i quali spettacoli fossero messi in scena coi primi giorni di Novembre [...]

Il Podestà Giov. Cav. Correr»¹

L'evento mondano che induce la Nobile Società Proprietaria del teatro a far organizzare in pochi giorni² una nuova stagione, tutto sommato poco frequente nella sua tipologia autunnale (tanto più dopo l'allestimento della stagione d'estate), è di assoluto rilievo: la visita di Francesco Giuseppe imperatore d'Austria, e della propria sposa Elisabetta Amalia di Baviera in viaggio presso i territori sottomessi al dominio austriaco, da Vienna a Trieste per terra e da Trieste a Venezia per mare.³ La decisione di provvedere alla riapertura del teatro in una stagione inusuale contrasta con le prossime ristrettezze di un periodo che si rivelerà presto assai difficile per il teatro, prossimo (di lì a un paio d'anni) alla chiusura per difficoltà economiche e successivamente politiche, sino all'avvenuta riunione del Veneto e di Venezia al regno d'Italia. Questo futuro preoccupante non è però ancora percepibile, soffocato tra le trattative per la nuova ed ultima grande prima verdiana assoluta del *Simon Boccanegra*⁴ e la frenesia della imminente visita imperiale, sotto alcuni aspetti oggi ancor più famosa del passato per l'eco che ne ebbe, romanziata ma affascinante, in uno dei film dedicati all'imperatrice Sissi e che ripropone ampi squarci della visita veneziana: l'arrivo a San Marco, l'accoglienza delle autorità e del patriarca, la sfarzosa sfilata per il Canal grande ...

¹ Questo documento e tutti gli altri citati sono custoditi nel faldone «Spettacoli – Autunno 1856» conservato presso l'Archivio Storico del Teatro. La grafia originale non è stata corretta.

² La lettera è datata 16 settembre 1856.

³ Sulla locandina del 25 novembre si legge: «Il teatro verrà per cura del Municipio illuminato straordinariamente sperando nella presenza delle LL. MM. II. RR. AA.» Furono effettivamente presenti l'imperatore d'Austria Francesco Giuseppe e la moglie Elisabetta Amalia di Baviera.

⁴ Che vedrà la luce qualche mese più tardi, alla conclusione della stagione di carnevale-quaresima 1856-57.

L'accordo viene rapidamente stipulato con l'impresa dei fratelli Ercole e Luciano Marzi, già attivi già da alcuni anni presso il teatro e che furono i soli in così poco tempo a partecipare alla gara d'appalto, contando su una contributo da parte del Municipio di 80.000 lire austriache, aumentate a 115.000 (la cosiddetta *dote*) da parte della Società proprietaria e dopo la trattativa che portò alla riduzione di 5.000 lire da parte dei fratelli Marzi.

Il preventivo stilato per giustificare la richiesta della dote è assai dettagliato e certo assai utile per comprendere l'organizzazione della vita teatrale e la sua stessa complessità; la prima voce in bilancio tra le future passività riguarda la compagnia di canto, forte di quindici elementi tra prime parti e comprimari (spesa di lire 39.500, con una punta di 12.000 per la prima donna) e di quarantacinque coristi (9.000), ai quali aggiungere i costi sopportati per i principali ruoli di palcoscenico (1.550) e il nolo del materiale (molto costoso, in rapporto: ben 3.500 lire), per un totale di 53.550 lire austriache.

Una cifra non molto inferiore viene fissata per la parte relativa alla coreografia, che ammonta a 38.755 lire a fronte dell'impiego di centodiciotto persone, di cui dodici prime parti o comprimari, e comprensive delle comparse. A tanto vanno aggiunte oltre 1.400 lire per le spese fisse (impiegati e spese varie) e ben 50.960 per le cosiddette spese comuni, comprendenti tra le altre l'orchestra (12.000), il vestiario (14.000) e le scene (3.960, cifra singolarmente bassa ove si consideri che si tratta di ben ventidue scene, a sole 180 lire ciascuna).

Naturalmente sono ben poche le voci inserite tra le possibili e forse poco probabili attività: spiccano gli abbonamenti (200 unità a lire 24 cadauna e 500 unità a lire 20 cadauna più 2.000 lire complessive per i militari che pagano un biglietto ridotto alla metà) per un totale di 16.800 lire, mentre per gli ingressi si immagina un introito di 31.000 lire, alle quali aggiungere 450 lire di introiti derivanti dalla caffetteria: anche solo da queste cifre si può notare che la previsione è di 600 presenze serali (per quindici sere). All'interno di questa situazione contabile (ma è opportuno sottolineare che si tratta pur sempre di un preventivo) si attribuisce grande importanza alla *cavalchina* (cioè al veglione mascherato, e ai relativi possibili introiti) e naturalmente alla dote teatrale. Siamo di fronte ad una situazione che dovrebbe far riflettere anche oggi: a fronte di oltre 150.000 lire di spesa praticamente certa, gli introiti derivanti da abbonamenti e biglietti non coprono neppure un terzo della cifra, delegando il resto alla dote teatrale. Le principali discrepanze con il consuntivo vengono coperte dall'aumento del numero delle recite, mentre le presenze totali furono 8.205, con una media di circa 456 persone a serata, come si vede ben inferiori alle 600 ipotizzate, abbassando quindi il vantaggio economico dell'Impresa.

L'allestimento della stagione appare subito molto complesso: la stessa scelta delle composizioni da riprodurre è frutto spesso di compromessi tra impresari, cantanti, presidenza e – come vedremo – la stessa direzione di polizia: poche difficoltà vi furono per la scelta dei balli, ambedue ripresi da altri teatri (*La Rosiera* vecchio di una decina d'anni e *Shakespeare* di quasi due anni prima) e quindi successivamente mai più riproposti alla Fénice. Ben diversamente andarono le cose per quanto riguarda le tre opere richieste: vista l'urgenza era impensabile commissionare una prima assoluta e si ritenne presto altret-

tanto difficile realizzare una prima veneziana. Un unico titolo vede convergere sin dall'inizio la volontà di impresari, presidenza e podestà: si tratta proprio della *Traviata*, che appare oramai garanzia di successo, anche se la trama viene ritenuta non del tutto adatta alla serata da dedicare alla famiglia imperiale. In questo senso meglio la *Gemma di Vergy* di Donizetti, lavoro considerato positivamente anche per la quanto meno apparente neutralità della trama, non sbilanciata né sul versante 'morale' né tanto meno su quello 'politico'. Le altre opere inizialmente proposte e sulle quali sembrano convergere tutti gli appetiti sono *Lucrezia Borgia* e *Maria di Rohan* di Donizetti, in ballottaggio, quest'ultima, con *Lucia di Lammermoor*. Non mancano però altre opzioni, come *Il giuramento*:

La Sig.ra Giuditta Beltramelli non accettò la progettata opera *Giuramento*, e non avendo cantato in Venezia, desidera presentarsi a questo Pubblico con un'Opera da essa eseguita in altre piazze. Fra quelle che propone, l'Impresa troverebbe di scegliere la *Traviata* perché vi acconsentono anche il Tenore Sig. Malvezzi, ed il Baritono Sig. Ferri. La *Traviata* potrebbe presentare maggior ricchezza di spettacolo decorandola alla costumanza Richelieu come opinava anche il Sig. Presidente agli Spettacoli Cav.r Tornielli. [...] Si fa osservare che la *Traviata* è una delle opere nominate nel Contratto.⁵

Non sono solo gli addetti ai lavori a discutere il cartellone e le abilità degli artisti; un appunto autografo di Giovanni Battista Tornielli, Presidente agli spettacoli indirizzato al segretario Brenna recita:

Nell'Opera *Traviata* occorre una prima donna comprimaria per la parte di Flora ed una seconda donna per la parte di Annina e addatta alla compagnia non avvi che la sola Annetta Menegatti.

Ancora il 25 ottobre (e si consideri che la stagione aprirà la sera del 4 novembre, dieci giorni più tardi) una lunga diffida dello stesso Tornielli tenta di forzare la mano all'impresa in favore di *Maria di Rohan* e di *Lucrezia Borgia*, cercando di svalutare la reale portata di *Traviata*:

[considerato] che la *Traviata* si rappresenta attualmente con esito fortunatissimo a Treviso, città così vicina a Venezia che non sta nell'interesse dell'Impresa né del Pubblico a riprodurla essendo d'altronde un'Opera che meglio conviene ad un Teatro piccolo, che ad un grande.

Per poter sciogliere definitivamente una situazione che si va avvitando su se stessa, il 30 ottobre viene invocato e deciso un intervento arbitrale, il cui esito sarà sotto molti punti di vista favorevole all'Impresa, con la definitiva approvazione di *Gemma di Vergy*, di *Traviata* e – forse l'opera alla quale miravano proprio i fratelli Marzi – proprio la *Giovanna de' Guzman*, che però non si sarebbe potuto in alcun modo utilizzare la sera della visita imperiale:

Avendo l'impresa Marzi rappresentato l'importanza che avrebbe per essa [...] di dare l'opera Gio-

⁵ Lettera degli appaltatori fratelli Marzi, in data 29 ottobre 1856.

vanna di Gusman del maestro Verdi nella imminente stagione [...] S. E. il Luogotenente [...] ha trovato di permettere che tale opera sia data nelle prime rappresentazioni, ma che in occasione dell'I. R. Corte e davanti il soggiorno della medesima in Venezia quest'opera non potrà eseguirsi senza speciale permissione.

La situazione che si viene a creare risulta per certi aspetti sgradita alla direzione, che già aveva visto il rifacimento dei *Vespri siciliani* messo in scena (per la prima volta a Venezia) appena pochi mesi prima, il 16 febbraio precedente, nell'ambito della stagione di carnevale e quaresima 1855-56, mentre *Gemma di Vergy* era una vecchia conoscenza della Fenice, già rappresentata nel 1840 in due allestimenti e quindi una volta ancora quattro anni più tardi. L'accoglienza riservata alla prima veneziana della *Giovanna* nel febbraio era stata positiva:

I *Vespri Siciliani*, o, come piacque al Sig. Ricordi chiamarli, *Giovanna di Guzman*, ebbero il più luminoso successo. Il giudizio di Venezia confermò quello di Parigi, quello di Torino e di tutti gli altri luoghi, ove musica sì eminente s'intese. In nessun'opera del Verdi domina in più larga copia ed ampie proporzioni la melodia vestita delle forme armoniche più espressive e sapienti. Lo spettacolo è posto in scena con somma magnificenza e fa grande onore all'Impresa e a chi la conduce. I cori cantarono con unione squisita. L'orchestra retta dal Bosoni sonò con giusto colorito.⁶

A distanza di pochi mesi però l'opera sembra perdere non poca parte del proprio interesse, se la recensione apparsa sulla medesima testata pochi giorni dopo la prima, oltre a criticare una scontata sommarietà nell'esecuzione (naturale frutto delle decisioni prese con così grave ritardo), la ritiene lontana dal gusto veneziano e italiano:

La *Giovanna de' Guzman*, come ognun sa, non fu scritta per noi. Il maestro la compose pel teatro francese e dovette acconciarsi a' suoi gusti [...] Per questa impronta forestiera, la musica della *Giovanna* non fece e non farà mai in Italia quello strepito che produssero le altre del Verdi.

Ad onta dei mille patteggiamenti, peraltro comuni a tutte le stagioni, il calendario venne varato, e prevedeva diciotto serate oltre alla *cavalchina*, così preziosa ai fini imprendibili, invece delle quindici recite inizialmente previste. La conservazione dei *borderò* nell'Archivio storico permette di conoscere nei minimi particolari la distribuzione degli impegni e i relativi introiti, consentendoci alcune osservazioni statistiche.

Per quanto riguarda i balli è evidente il favore goduto dalla *Rosiera* nei confronti di *Shakespeare* (dodici recite del primo contro le sei del secondo), mentre *Gemma di Vergy* viene rappresentata otto volte, *La traviata* e *Giovanna de' Guzman* cinque volte ciascuna. La graduatoria così stilata non può però essere considerata né affidabile né tanto meno esaustiva, soprattutto ove si considerino le fitte relazioni intercorrenti tra opera e ballo (ciascuno dei due funziona da traino nei confronti dell'altro); volendo isolare i rispettivi generi, i dati disaggregati sono maggiormente interessanti: *La Rosiera* vede la presenza di 6.100 persone complessive su dodici recite (con una media di 508 persone a serata), *Sha-*

⁶ «Gazzetta Ufficiale di Venezia», 18 e 23 febbraio 1856, *Appendice*.



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

kespeare di 2.105 persone su sei recite, con una media assai più bassa, di sole 351 persone circa a serata. La situazione diventa ancor più significativa se rapportata alle opere, dove si conferma la scarsa vena della *Giovanna* (non a caso stigmatizzata dal recensore) che conta 1.488 persone complessive su cinque recite (con la media di 298 persone a serata), mentre un netto miglioramento si ha per *Gemma di Vergy*, con ben 3.396 persone complessive su otto recite per una media di 424 persone a serata; *La traviata* vanta invece un record assoluto di 3.321 persone distribuite su cinque recite, per una media di 664 persone a sera. Uno sguardo al preventivo conferma che solo quest'opera supera la media ipotizzata dai fratelli Marzi di 600 presenze a serata su un teatro con capienza di circa 1.100 posti. La prestazione positiva di *Gemma di Vergy* deve essere inoltre ridimensionata, ove si consideri che la serata del 25 novembre svoltasi alla presenza delle Reali Maestà conta un tutto esaurito (1.026 presenze): togliendo dal computo questa recita assolutamente particolare la media di presenze per quest'opera scemerebbe a 339 persone, mentre un poco ne risentirebbe anche il ballo relativo (da 508 a 461 presenze). Altri segnali lanciati dai *borderò* vanno citati: la tradizione di questi anni vuole che gli ingressi vedano un costo di tre lire per la maggior parte del pubblico, una lira e mezza per gli ufficiali, tre lire per l'affitto degli scanni: quest'ultima quota viene abbassata a due lire in occasione delle recite dei giorni 8, 9, 16 e 18, che non a caso hanno comunque presenze sempre inferiori a 300 persone, con una punta negativa per il giorno 18, con appena 177 persone paganti. La conferma dell'uso di questo parametro per aumentare gli incassi o per incentivare le presenze è confermata dalla serata svolta alla presenza della famiglia imperiale, unico caso nel quale il costo dell'affitto degli scanni viene aumentato a ben sei lire, mentre la conferma della validità e della appetibilità di *Traviata* è data dalla presenza di ben 1.289 persone paganti la sera di domenica 7 dicembre, penultima della stagione. Grasso che cola è invece l'organizzazione della *cavalchina*, con oltre 2.500 presenze per un incasso di oltre 10.000 lire, vantando inoltre nei manifesti una presenza delle Loro Maestà che – stando ai giornali – non è certa, ma che non risulterebbe impossibile ove si consideri la presenza attestata al ballo organizzato presso la Sala grande della borsa, a poca distanza dal teatro stesso.

Di grande interesse sono anche gli aspetti legati alla composizione dell'orchestra e alla messa in scena: a fronte delle coppie di strumenti a fiato sono previsti tra gli archi solo otto violini, due viole, un violoncello e due bassi, dando vita a un organico di neppure trenta elementi (con un compenso medio di 400 lire ciascuno). Ciò che viene risparmiato per l'orchestra viene invece investito soprattutto in costumi, intonati all'epoca di Luigi XIII (*sic*): «Epoca a piacere di chi Comanda» e – a scanso di equivoci – «Costume Francese alla Richelieu»,⁷ ben centosettantadue costumi, dei quali ventisei per prime parti e comprimari; quattro per Violetta e altrettanti per Alfredo, tre per il dottore, due per i restanti personaggi ad eccezione di Giuseppe, del domestico di Flora e del Commissionario, tutti con un solo costume. In linea con la descrizione della scena anche quella degli abiti; ad esempio per Violetta si contano un «abito elegante per ballo in casa propria», altro «elegante

⁷ Dall'elenco autografo di Francesco Maria Piave di costumi e di attrezzi per l'opera *Traviata*.

ma semplice da inverno in campagna», altro «ricco ed elegante per ballo in casa altrui», e ovviamente una «veste da camera», mentre ad Alfredo occorrono abiti «elegante da ballo», «da caccia», «da festa meno elegante del primo» e «da viaggio». L'inclusione di Gastone tra i toreri della festa in casa di Flora è sottolineata dal suo costume, «mascherato da capo dei mattadori», così come l'antipatia che deve suscitare il marchese è sottolineata da un abito da «vecchio ganimede ricchissimo [...] in casa altrui», laddove invece la sobrietà si addice a Giorgio Germont, «cittadino semplice e decoroso». È un documento di grande affidabilità, autografo di un Francesco Maria Piave certamente non estraneo alla storia della *Traviata*, che postilla «N. B. Il primo atto prende in agosto, il secondo in gennaio, il terzo in Febbraio». Di medesima mano anche l'elenco degli attrezzi, che ci fanno rivivere, passo dopo passo, il trascorrere della storia di Violetta: i 50 bicchieri e altri 50 «Detti da Sciampagna» per il brindisi del primo atto, lo «specchio uno sopra il caminetto a sinistra» dove si riflette Violetta dopo il malore e nel quale vede riflesso un trepido Alfredo, «2 lettere suggellate» per l'abbandono dell'amante, e – nel terzo atto – il grande «letto con ricco padiglione, coperta di damasco rosso» e gli altri oggetti della morente, dai «3 bicchieri di cristallo» alle «Boccette di varia forma e capacità con medicine». Divisi come sono atto per atto, ci sono ben pochi dubbi sull'uso di ciascun oggetto: i quattrini da distribuire ai poveri nel terz'atto (sono ben «43 Borse con monete d'oro»), le 18 «Maschere per le corifee» che si improvvisano zingarelle... Una sola manchevolezza, che fa molto pensare, nella seconda scena del secondo atto: i quattrini con i quali Alfredo intende villanamente ricompensare le prestazioni di Violetta sono forse gli stessi che poi verranno distribuiti ai poveri?

La stagione di carnevale-quaresima 1856-1857

Ruoli musicali e di palcoscenico: Carlo Ercole Bosoni (Maestro concertatore e direttore d'orchestra); Luigi Carcano (Maestro istruttore dei cori); Francesco Maria Piave (Poeta melodrammatico per la messa in scena delle opere); Giuseppe Dolcetta e Luigi Cappuzzo (Scenografi); Luigi Caprara (Direttore del macchinismo); Davide Ascoli (Fornitore del vestiario); Giuseppe Bao (Parrucchiere); Giovanni Casati (Coreografo).

Compagnia di canto: Augusta Albertini Baucardé, Giuditta Beltramelli (Prime donne soprano assolute); Enrichetta Zani Gherardi (Prima donna soprano supplente); Annetta Menegotti (Comprimaria); Settimio Malvezzi, Antonio Giuglini (Primi tenori assoluti); Luigi Mariotti, Salvatore Poggiali (Primi tenori e supplemento); Gaetano Ferri (Primo baritono assoluto); Giuseppe Echeverria (Primo basso profondo assoluto); Andrea Bellini (Basso comprimario); Luigi Milizia; Gustavo Panizza (Seconde parti).

Composizione del corpo di ballo: Olimpia Priora (Prima ballerina mimo danzante assoluta di rango francese); Eugenio Gontiè (Primo ballerino mimo danzante assoluto di rango francese); Luigia Gaja (Prima mima assoluta); Francesco Baratti, Giuseppe Bini (Primi mimi assoluti); Annetta Orsini; Paolina Bressac, Giovannina Pitteri, Corinna Casati (Prime ballerine); Carlo Fossaluzza (Primo mimo); Giuseppe Brunello (Altro primo mimo); 56



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*).

primi ballerini di mezzo carattere.

Il calendario: martedì 4, mercoledì 5, sabato 8 novembre (ore 20.00): *Giovanna de Guzman-La Rosiera*; domenica 9, giovedì 13: *Gemma di Vergy-La Rosiera*; sabato 15, domenica 16, Martedì 18: *Gemma di Vergy-Shakespeare*; sabato 22: *La traviata-Shakespeare*; Domenica 23: *Gemma di Vergy-Shakespeare*; martedì 25: *Gemma di Vergy-La Rosiera*; mercoledì 26 (21.00): *Cavalchina*; Giovedì 27, Sabato 29: *Giovanna de Guzman-La Rosiera*; domenica 30: *Gemma di Vergy-Shakespeare*. Mercoledì 3, giovedì 4, domenica 7, lunedì 8 dicembre (ore 20.00): *La traviata-La Rosiera*.⁸

Gli interpreti de «La traviata»: Giuditta Beltramelli (Violetta Valéry), Enrichetta Zani Gherardi (Flora Bervoix), Luigia Turala (Annina), Settimio Malvezzi e Antonio Giuglini, 3.XII, 4, 7, 8 (Alfredo Germont), Gaetano Ferri (Giorgio Germont), Salvatore Poggiali (Gastone), Gustavo Milizia (Barone Douphol), Gustavo Panizza (Marchese d'Obigny), Andrea Bellini (Dottore Grenvil), Placido Meneguzzi (Giuseppe), N. N. (Domestico di Flora), Felice Peranzoni (Commissionario).

Le recite della Traviata alla Fenice, 1853-2002

1852-53, Stagione di carnevale-quaresima – domenica 6 marzo 1853 (9 recite complessive)
 1855-56, Stagione di carnevale-quaresima – sabato 12 gennaio 1856 (6 recite)
 1856, Stagione d'autunno – sabato 22 novembre 1856 (5 recite)
 1877, Recite straordinarie – martedì 4 dicembre 1877 (2 recite)
 1901, Recite straordinarie – sabato 27 aprile 1901 (8 recite)
 1904-05, Stagione di carnevale – domenica 8 gennaio 1905 (11 recite)
 1907-08, Stagione di carnevale – sabato 25 gennaio 1908 (7 recite)
 1920-21, Stagione d'autunno e carnevale – sabato 22 gennaio 1921 (8 recite)
 1922, Stagione di primavera – martedì 25 aprile 1922 (7 recite)
 1923, Recite straordinarie – martedì 27 novembre 1923 (5 recite) 1924, Stagione d'autunno – sabato 6 settembre 1924 (6 recite)
 1925-26, Stagione lirica di carnevale – sabato 9 gennaio 1926 (5 recite)
 1931, Recite straordinarie – sabato 9 maggio 1931 (4 recite)
 1936, Recite straordinarie – giovedì 28 maggio 1936 (3 recite)
 1942, Manifestazioni musicali dell'anno XX – sabato 28 marzo 1942 (4 recite)
 1943-44, Stagione lirico sinfonica di primavera – domenica 2 aprile 1944 (4 recite)
 1945, Stagione lirica – lunedì 23 luglio 1945 (3 recite) in Campo S. Angelo
 1947-48, Stagione lirica di carnevale – martedì 6 gennaio 1948 (5 recite)
 1952-53, Stagione lirica di carnevale – giovedì 8 gennaio 1953 (5 recite)
 1954-55, Grandi spettacoli lirici in Campo S. Angelo – mercoledì 3 agosto 1955 (2 recite)

⁸ Il reperimento dei fogli di riepilogo delle presenze serali ha permesso di integrare la cronologia a stampa, aggiungendo la recita di domenica 16 novembre.

1955-56, Stagione lirica popolare di primavera – giovedì 31 maggio 1956 (3 recite)
1960-61, Stagione lirica di primavera – mercoledì 2 agosto 1961 (5 recite)
1961-62 – domenica 3 dicembre 1961 (2 recite) a Belgrado, Teatro Nazionale
1962-63 – sabato 8 giugno 1963 (4 recite)
1965-66 – martedì 1 marzo 1966 (3 recite) a Il Cairo, Teatro dell'Opera
1966-67, Stagione lirica invernale – martedì 20 dicembre 1966 (4 recite)
1967-68 – domenica 3 marzo 1968 (5 recite) a Il Cairo, Teatro dell'Opera
1971-72, Stagione lirica – mercoledì 31 maggio 1972 (3 recite)
1971-72 – domenica 15 ottobre 1972 (2 recite) a Lausanne, Théâtre de Beaulieu
1972-73, Stagione lirica – domenica 4 febbraio 1973 (5 recite)
1975, Stagione lirica di primavera – domenica 20 luglio 1975 (5 recite)
1979, Stagione lirica – domenica 11 febbraio 1979 (5 recite)
1990, Opera per il bicentenario – martedì 11 dicembre 1990 (5 recite)
1992, Stagione lirica – sabato 12 dicembre 1992 (9 recite)
1996, Stagione lirica – sabato 18 maggio 1996 (8 recite)
2002, Stagione lirica 2002-2003 – domenica 15 dicembre 2002 (9 recite) al Teatro Malibran

La traviata a Venezia



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



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

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



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

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



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

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



La traviata (atto 1) al Teatro La Fenice di Venezia, 1992; regia, scene e costumi di Pier Luigi Pizzi. In scena (al centro): Neil Shicoff (Alfredo), Edita Gruberova (Violetta). Archivio Storico del Teatro La Fenice.

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

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia



ABBONATI SOSTENITORI

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

SOVRINTENDENZA

Giampaolo Vianello *sovrintendente*

Anna Migliavacca
Cristina Rubini

AREA FORMAZIONE

Domenico Cardone *responsabile*
Simonetta Bonato
Lorenza Pianon

SERVIZI GENERALI

Ruggero Peraro *responsabile*
Stefano Callegaro
Giuseppina Cenedese
*nnp**
Gianni Mejato
Gilberto Paggiaro
*nnp**
Daniela Serao
Thomas Silvestri
Roberto Urdich
*nnp**

DIREZIONE ARTISTICA

Sergio Segalini *direttore artistico*

Marcello Viotti *direttore musicale*

Alberto Maria Giuri *segretario artistico*

UFFICIO CASTING

Luisa Meneghetti
Susanne Schmidt

SERVIZI MUSICALI

Cristiano Beda
Santino Malandra
Andrea Rampin
Francesca Tondelli

ARCHIVIO MUSICALE

Gianluca Borgonovi
Gianfranco Sozza

DIREZIONE PRODUZIONE E ORGANIZZAZIONE SCENICO-TECNICA

Bepi Morassi
direttore

AREA PRODUZIONE

Massimo Checchetto
*responsabile allestimenti
scenici*
Paolo Cucchi
direttore di palcoscenico
Lucia Cecchelin
*nnp**
Giovanni Pilon
Francesca Piviotti
Lorenzo Zanoni

DIREZIONE MARKETING E COMMERCIALE

Cristiano Chiarot
direttore

Gianni Bacci
Rossana Berti
Nadia Buoso
Laura Coppola
Barbara Montagner
Elisabetta Navarbi

DIREZIONE PERSONALE E SVILUPPO ORGANIZZATIVO

Paolo Libettoni
direttore

Giovanna Casarin
Antonella D'Este
Lucio Gaiani
Salvatore Guarino
Alfredo Iazzoni
Stefano Lanzi
Renata Magliocco
Fernanda Milan
*nnp**
Lorenza Vianello

DIREZIONE AMMINISTRATIVA E CONTROLLO

Tito Menegazzo
direttore

Elisabetta Bottoni
Andrea Carollo
*nnp**
Anna Trabuio



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE
DI VENEZIA

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

Giuseppe Marotta *direttore musicale di palcoscenico*
 Stefano Gibellato *maestro di sala*
 Silvano Zabeo, Raffaele Centurioni,
 Ilaria Maccacaro *maestri di palcoscenico*

Giovanni Dal Missier *maestro al ballo*
 Pierpaolo Gastaldello *maestro rammentatore*
 Gabriella Zen *maestro alle luci*

ORCHESTRA DEL TEATRO LA FENICE

Violini primi

Roberto Baraldi ³
 Nicholas Myall •
 Gisella Curtolo •
 Pierluigi Pulese
 Mauro Chirico
 Pierluigi Crisafulli
 Loris Cristofoli
 Andrea Crosara
 Roberto Dall'Igna
 Marcello Fiori
 Elisabetta Merlo
 Sara Michieletto
 Annamaria Pellegrino
 Daniela Santi
 Mariana Stefan
 Anna Tositti
 Anna Trentin
 Maria Grazia Zohar

Violini secondi

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

Viola

Daniel Formentelli •
 Davide Toso • ¹
 Antonio Bernardi
 Paolo Pasoli
 Elena Battistella
 Ottone Cadamuro
 Rony Creter
 Anna Mencarelli
 Stefano Pio
 Katalin Szabó
 Maurizio Trevisin
 Roberto Volpato

Violoncelli

Alessandro Zanardi •
 Nicola Boscaro
 Marco Trentin
 Bruno Frizzarin
 Gabriele Garofano
 Paolo Mencarelli
 Mauro Roveri
 Renato Scapin
 Maria Elisabetta Volpi

Contrabbassi

Matteo Liuzzi •
 Stefano Pratissoli •
*nnp**
 Marco Petruzzi
 Ennio Dalla Ricca
 Walter Garosi
 Giulio Parenzan
 Denis Pozzan

Ottavino

Franco Massaglia

Flauti

Angelo Moretti •
 Andrea Romani •
 Luca Clementi
 Fabrizio Mazzacua

Oboi

Rossana Calvi •
 Marco Gironi •
 Angela Cavallo
 Walter De Franceschi

Corno inglese

Renato Nason •

Clarineti

Alessandro Fantini •
 Vincenzo Paci •
 Federico Ranzato
 Claudio Tassinari

Clarinetto basso

Renzo Bello

Fagotti

Dario Marchi •
 Roberto Giaccaglia •
 Roberto Fardin
 Massimo Nalesso

Controfagotto

Fabio Grandesso

Corni

Konstantin Becker •
 Andrea Corsini •
 Loris Antiga
 Adelia Colombo
 Stefano Fabris
 Guido Fuga
 Andrea Cerpelloni ¹

Trombe

Fabiano Cudiz •
 Fabiano Maniero •
 Mirko Bellucco
 Gianfranco Busetto
 Enrico Roccato ¹

Tromboni

Giovanni Caratti •
 Massimo La Rosa •
 Athos Castellan
 Federico Garato
 Claudio Magnanini
 Giovanni Miceli ¹
 Ciro Principe ¹

Tuba

Alessandro Ballarin
 Andrea Zennaro ¹

Timpani

Roberto Pasqualato •
 Dimitri Fiorin •

Percussioni

Claudio Cavallini
 Attilio De Fanti
 Gottardo Paganin
 Claudio Tomaselli ¹

Arpa

Brunilde Bonelli • ¹

Pianoforte e tastiere

Carlo Rebeschini •

³ primo violino di spalla

• prime parti

¹ a termine

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

Piero Monti
direttore del Coro

Ulisse Trabacchin
altro maestro del Coro

CORO DEL TEATRO LA FENICE

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
Loriana Marin
Antonella Meridda
Alessia Pavan
Lucia Raicevich
Andrea Lia Rigotti
Ester Salaro
Elisa Savino
Anna Maria Braconi ¹
Brunella Carrari ¹
Anna Maria Di Filippo ¹

Alti

Valeria Arrivo
Mafalda Castaldo
Claudia Clarich
Marta Codognola
Chiara Dal Bo'
Elisabetta Gianese
Lone Kirsten Loëll
Manuela Marchetto
Victoria Massey
Misuzu Ozawa
Gabriella Pellos
Francesca Poropat
Orietta Posocco
Nausica Rossi
Paola Rossi

Tenori

Domenico Altobelli
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
Bo Schunnesson
Salvatore Scribano
Paolo Ventura
Bernardino Zanetti
Domenico Menini ¹
Dario Meneghetti ¹

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

¹ a termine

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

<i>Macchinisti, falegnameria, magazzini</i>	<i>Elettricisti e audiovisivi</i>	<i>Attrezzeria</i>	<i>Interventi scenografici</i>	<i>Sartoria</i>
Vitaliano Bonicelli <i>capo reparto</i>	Vilmo Furian <i>capo reparto</i>	Roberto Fiori <i>capo reparto</i>	Giorgio Nordio Marcello Valonta	Rosalba Filieri <i>capo reparto</i>
Andrea Muzzati <i>vice capo reparto</i>	Fabio Baretin <i>vice capo reparto</i>	Sara Valentina Bresciani <i>vice capo reparto</i>		Bernadette Baudhuin
Roberto Rizzo <i>vice capo reparto</i>	Costantino Pederoda <i>vice capo reparto</i>	Marino Cavaldoro		Emma Bevilacqua
<i>nnp*</i>	Alessandro Ballarin	Salvatore De Vero		Annamaria Canuto
<i>nnp*</i>	Alberto Bellemo	Oscar Gabbanoto		Elsa Frati
Roberto Cordella	Andrea Benetello	Romeo Gava		Luigina Monaldini
Antonio Covatta <i>nnp*</i>	Michele Benetello	Vittorio Garbin		Sandra Tagliapietra
Dario De Bernardin	Marco Covelli			Nicola Zennaro
Luciano Del Zotto	Cristiano Faè			<i>addetto calzoleria</i>
Paolo De Marchi	Stefano Faggian			
Bruno D'Este	Euro Michelazzi			
Roberto Gallo	Roberto Nardo			
Sergio Gaspari	Maurizio Nava			
Michele Gasparini	Marino Perini			
Giorgio Heinz	<i>nnp*</i>			
Roberto Mazzon	Alberto Petrovich			
Carlo Melchiori	<i>nnp*</i>			
Adamo Padovan	Teodoro Valle			
Pasquale Paulon	Giancarlo Vianello			
<i>nnp*</i>	Massimo Vianello			
Arnold Righetti	Roberto Vianello			
Stefano Rosan	Marco Zen			
Paolo Rosso				
Massimo Senis				
Luciano Tegen				
Federico Tenderini				
Mario Visentin				
Fabio Volpe				

* *nnp* nominativo non pubblicato per mancato consenso

Edizioni della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia

2002

2002-2003

Programmi di sala del Teatro La Fenice
a cura di Michele Girardi

- WOLFGANG AMADEUS MOZART, *Così fan tutte*, 2002/1, 220 pp., ess. mus.: saggi di Daniel Hearz, Luca Fontana, Maria Giovanna Miggiani
- David Parsons Dance Company, 2002/2, 40 pp.: saggi di Rita Zambon
- GIOACHINO ROSSINI, *La scala di seta*, 2002/3, 132 pp.: saggi di Marco Beghelli, Emilio Sala, Carlida Steffan
- GIUSEPPE VERDI, *Otello*, 2002/4, 220 pp., ess. mus.: saggi di Guido Paduano, Anselm Gerhard, Marco Marica
- GAETANO DONIZETTI, *Don Pasquale*, 2002/5, 208 pp., ess. mus.: saggi di Paolo Fabbri, Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Francesco Bellotto
- GIACOMO PUCCINI, *Tosca*, 2002/6, 184 pp.: saggi di John Rosselli, Gabriele Dotto, Andrea Chegai, Gabriella Biagi Ravenni, Massimo Acanfora Torrefranca
- RICHARD STRAUSS, *Capriccio*, 2002/7, 252 pp., ess. mus.: saggi di Jürgen Maehder, Giovanni Guanti
- RICHARD WAGNER, *Tristan und Isolde*, 2002/8, 188 pp.: saggi di Virgilio Bernardoni, Guido Paduano
- LEON MINKUS, *Don Quichotte*, 2002/9, 55 pp.: saggi di Rita Zambon, Andrea Toschi
- ADRIANO GUARNIERI, *Medea*, 2002/10, 184 pp.: saggi di Anna Maria Morazzoni, Ettore Cingano, Giordano Ferrari

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»
a cura di Michele Girardi

- JULES MASSENET, *Thaïs*, 1, 146 pp., ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Jürgen Maehder, Adriana Guarnieri, Mercedes Viale Ferrero
- GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 2, 124 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Fabrizio Della Seta, Guido Paduano
- LEOŠ JANAŠEK, *Kát'a Kabanová*, 3, 140 pp., ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Alessandro Roccatagliati, Paul Wingfield, David Pountney
- GAETANO DONIZETTI, *L'elisir d'amore*, 4, 116 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Emanuele Senici, Alessandro Di Profio, Francesco Bellotto
- RICHARD STRAUSS, *Ariadne auf Naxos*, 5, 156 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Virgilio Bernardoni, Davide Daolmi, Giovanni Guanti
- UMBERTO GIORDANO, *Andrea Chénier*, 6, 148 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Marco Emanuele, Giovanni Guanti, Cecilia Palandri
- GILBERT Et SULLIVAN, *The Mikado*, 7, 124 pp. ess. mus.: saggi di Jesse Rosenberg, Carlo Majer, Andrea Chegai
- GAETANO DONIZETTI, *Marino Faliero*, 8, 172 pp., ess. mus.: saggi di Giorgio Pagannone, Paolo Fabbri, Francesco Bellotto, Guido Paduano, documenti inediti
- DANIEL AUBER, *Le domino noir*, 9, 236 pp., ess. mus.: saggi di Marco Marica, Hervé Lacombe

2004

2004-2005

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *Nabucco*, 1, 186 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Marco Capra, Claudio Toscani, Guido Paduano, Giuliano Procacci

BENJAMIN BRITTEN, *A Midsummer Night's Dream*, 2, 222 pp. ess. mus.: saggi di Riccardo Pecci, Julian Budden, Davide Daolmi, Guido Paduano, Benjamin Britten, Cecilia Palandri

GIUSEPPE VERDI, *Attila*, 3, 182 pp. ess. mus.: saggi di Marco Marica, Emanuele Senici, Guido Paduano, Lorenzo Bianconi, Stefano Castelvechi, John Rosselli

GEORGES BIZET, *Les pêcheurs de perles*, 4, 174 pp. ess. mus.: saggi di Enrico Maria Ferrando, Anselm Gerhard, Riccardo Pecci, Marco Gurrieri

CARL MARIA VON WEBER, *Der Freischütz*, 5, 198 pp. ess. mus.: saggi di Davide Daolmi, Michela Garda, Jürgen Maehder, Nicola Bizzaro

GIOVANNI PAISIELLO, *Il barbiere di Siviglia*, 6, 150 pp. ess. mus.: saggi di Massimiliano Locanto, Andrea Chegai, Marco Beghelli e Saverio Lamacchia

DOMENICO CIMAROSA, *Il matrimonio segreto*, 7, 168 pp. ess. mus.: saggi di Alessandro Di Profio, Anna Laura Bellina, Giovanni Guanti

Rivista «La Fenice prima dell'Opera»
a cura di Michele Girardi

GIUSEPPE VERDI, *La traviata*, 1, 180 pp. ess. mus.: saggi di Fabrizio Della Seta, Marco Marica, Guido Paduano, Marco Beghelli, Robert Carsen

Fondazione Teatro La Fenice di Venezia 2004-2005

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

La Fenice prima dell'Opera, 2004-2005 1

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

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 ottobre 2004 da
L'Artegrafica S.n.c. – Casale sul Sile (Treviso)

€ 10,00