

Carlida Steffan

UNA NESSUNA CENTOMILA VIOLETTE

58

[1] avait assisté une fois à la représentation de *La dame aux camélias*; le sujet le frappa; il sentit vibrer les cordes de sa lyre en voyant se débattre, à travers la joie, la honte et le repentir, l'héroïne de la comédie.

Verdi – lo scrive l'amico ed editore parigino Léon Escudier nel 1856 in una recensione a *Traviata* – si era entusiasmato a tal punto per la *Dame aux camélias* di Dumas, messa in scena, in un teatro da *boulevard*, giusto durante uno dei soggiorni a Parigi del compositore con Giuseppina Strepponi, da farne un'opera. Non era norma impiegare nel melodramma una storia tratta dal teatro contemporaneo (da una *pièce* che circolava pure sui palcoscenici italiani, Venezia inclusa) e per di più ispirata da una storia vera che aveva già fatto mormorare parecchio. Verdi va ben oltre la tassonomia sentimentale (gioia, vergogna e pentimento) di cui Dumas aveva dotato la sua eroina ed esplora il percorso emotivo di Violetta con mezzi assai più articolati rispetto al teatro di parola, chiedendo alle protagoniste di *Traviata* un esercizio interpretativo di grande complessità. Nel melodramma è la musica a suggerire, scandire, allargare il tempo della rappresentazione e a dare “forma” ai differenti scarti emotivi, pur richiedendo in

questo caso, ancor più che per altri ruoli verdiani, una gran disciplina anche sul fronte attoriale.

Non facile per un personaggio che è fuori norma e psicologicamente più complesso rispetto ad altre figure femminili del melodramma; Violetta, quanto meno nei primi due atti, deve concentrarsi in un esercizio di autocontrollo e non può esprimere fino in fondo, con trasparenza, le sue emozioni, essendo sempre obbligata a nascondere qualcosa a qualcuno. Nel primo atto, quando raduna attorno a sé una sociabilità chiassosa e godereccia, deve nascondere la malattia che la sta minando (che è insieme malessere generale per la vita che conduce); deve poi allontanare da se stessa il desiderio d'amore (quello che il giovane Germont le offre). Nel secondo atto è apparentemente felice, ma non si fida fino in fondo dell'amore di Alfredo, al punto da tenergli nascosta la vendita dei beni. Dopo il confronto spietato con papà Germont si ritrova ad organizzare una vera e propria messa in scena per riuscire ad abbandonare Alfredo: lacrime, sorrisi, proclami a gran voce di amore che nascondono tutt'altra decisione, affidata poi a poche laconiche righe su di un foglio. Per non dire di quando lo incontra, lei già al braccio del barone, nel salotto di Flora e deve ancora una

Sarah Bernhardt nel ruolo di Marguerite Gautier nella versione teatrale della *Signora delle camélie* di Alexandre Dumas *fils* rappresentata negli Stati Uniti nel 1886.

Eleonora Duse nel ruolo di Marguerite Gautier nella *Signora delle camélie* di Alexandre Dumas *fils*, in una fotografia del 1890.



volta recitare, stamparsi sulle labbra un sorriso di convenzione e contemporaneamente tenere il controllo ed intonare la sagoma melodica che Verdi le fa invocare (“Pietà di me, gran Dio”). Solo nel terzo atto, in preda agli ultimi stadi della tubercolosi, abbandonata da amici e amanti da salotto, sola di fronte alla morte (come mai si era vista un'eroina da melodramma), Violetta si presenta in tutta la sua trasparenza emotiva e, prossima alla morte, non deve più mentire a nessuno, men che meno a se stessa.

Chissà come aveva immaginato Verdi la sua eroina? Certamente avrebbe voluto che Violetta – oltre ad avere “una figura elegante, giovane” e cantare “con passione”, come lascia scritto in una lettera – si muovesse sul palcoscenico tra scene ispirate al mondo borghese di metà Ottocento, vestita con abiti contemporanei, esibendo forse un generoso décolleté (come si vede nel ritratto della parigina Marie Duplessis, ispiratrice del romanzo di Dumas) e un atteggiamento scenico che non lasciasse equivoci sulla sua “professione” di prostituta. Non gli riuscì alla Fenice nel 1853, quando, prima di arrivare al compromesso di un'ambientazione al tempo di Luigi XIV (voluta dalla presidenza del teatro anche per evitare che “il calzolaio, lo stampatore, il pescatore e le donnucce” che costituivano il coro risultassero

ridicoli, “caricature imbarazzate” nel vestire con convinzione gli abiti eleganti dei borghesi) si era svolto tutto un gioco di retrodatazioni, durante il quale Piave aveva suggerito di portare i costumi al tempo del cardinale Richelieu (primi quarant'anni del Seicento) e poi lo stesso Verdi si era piegato all'imposizione di un libretto ambientato a “Parigi e sue vicinanze nel 1700 circa”, preoccupandosi tuttavia che almeno i personaggi non portassero le parrucche incipriate. Piave che, in qualità di poeta ufficiale del teatro, si occupava anche di sovrintendere alla messa in scena, qualche anno più tardi, per un nuovo allestimento alla Fenice, provò a riportare la scena all'inizio del diciassettesimo secolo, ma qualcuno dall'alto della presidenza deve essere di nuovo intervenuto, se nei fogli da inviare al pittore, all'attrezzista, al sarto, annotò stizzito “epoca al piacere di chi comanda”. Quando a Venezia si era iniziato a parlare del soggetto francese che Verdi avrebbe impiegato per la nuova opera, Felice Varesi – sarà il primo interprete di Giorgio Germont – dà motivo, in una lettera alla direzione della Fenice, di conoscere molto bene la storia della “mantenuta, ossia meglio [della] *Puttana Lionne*”. Poco da equivocare, dunque, sul personaggio. A tal proposito Fanny Salvini Donatelli, creatrice del ruolo di Violetta, esce poco gratificata dalle

59



Figurine Liebig per *La traviata*, serie n. 965, 1909.



60 recensioni coeve e ancor più dal giudizio di Verdi, che non la volle più come protagonista della sua opera. Le cose non andarono meglio un paio d'anni più tardi, quando il maestro si scontrò con la censura che impose sulle scene romane una "Traviata pura e innocente" e così esplose scrivendo all'amico e pittore Luccardi: "Tante grazie! Così [la censura] ha guastato tutte le posizioni, tutti i caratteri. Una puttana deve essere sempre puttana. Se nella notte splendesse il sole, non vi sarebbe più notte".

All'altezza di interpretazione d'autore, si dimostrò pochi anni dopo Marietta Piccolomini (la giovane proveniva tra l'altro da una famiglia aristocratica, che vantava due papi e diversi cardinali), che Verdi aveva sperato di avere come Violetta alla Fenice già nella stagione 1853. Marietta attirò grande interesse prima a Torino e poi a Londra, non tanto come cantante quanto come attrice. I critici ne sottolinearono il realismo ("sapeva illudere siffattamente da farci credere spettatori del vero"); qualcuno a Londra, sia pur più severo sulle sue capacità vocali, ricordò "i colpi di tosse con i quali interrompeva ogni strofa della sua aria finale". In generale, questo realismo, allontanandosi dall'immagine femminile idealizzata, suonava agli occhi dei contemporanei come consapevolezza sensuale

e di desiderio, rendendo espliciti i tratti richiesti dallo stesso Verdi. Ci furono pure interpreti, come Angiolina Bosio, che rimossero da Violetta l'immaginario della *grisetto*, della donnina compiacente, per ricondurla verso una femminilità più convenzionale, che tendeva a rendere invisibile la prostituta, aprendo la strada ad un altro percorso interpretativo, secondo il quale Violetta appare soprattutto come una vittima della società borghese.

Nel personaggio di Violetta si riflettono le due posizioni assunte della società ottocentesca (e non solo) di fronte alla prostituzione. La prostituta è vista come figura del morbo, del contagio, della morte, un segno del disordine sociale, ma anche figura tragica (eroina), una vittima passiva di una società che si autocolpevolizza e si giudica spietata e crudele nei suoi confronti. Anche Verdi pare stare in questa zona di pensiero, quando parla della sua Violetta nei termini di "povera peccatrice" (quasi fosse eco del personaggio di Maria Maddalena), e quando l'appella "puttana", riconducendola all'immaginario parigino della Duplessis.

Peccatrice o puttana che sia, tuttavia, fino a fine Ottocento Violetta non aveva ancora messo abiti e cappellini borghesi contemporanei alla sua storia e quando lo fa i costumi di metà secolo



61



sono già “passati” di moda e datati. Violetta fa fatica a togliersi di dosso il *look* del passato e i costumi *à la mode* dei tre moschettieri continuano ad essere impiegati ancora a lungo nell’immaginario di *Traviata*, come suggeriscono foto e cartoline che giravano all’inizio del ventesimo secolo, accanto alle coloratissime figurine Liebig.

Se le cose poi cambiano vistosamente e a tutt’altro ritmo nel corso del Novecento, quanto a scene, costumi ed interpretazione del personaggio, questo lo si deve al mutare dei rapporti all’interno della costellazione produttiva teatrale e alla “nascita” della figura del regista, che può assumere un punto di vista autonomo rispetto all’ambientazione proposta dal libretto (e dalla partitura di Verdi). Il regista non è più obbligato ad una mera traduzione sulla scena delle indicazioni date nell’opera, ma si avvale anche di

Maria Callas (Violetta)
al Teatro alla Scala di Milano
nel 1955.

tutte le messe in scena e le letture che si sono stratificate sul titolo verdiano, ed ancora sulla recezione della *Signora delle camelie* di Dumas, che si mantiene sulla scena teatrale e si allarga all’industria cinematografica. Pesano soprattutto le interpretazioni di Eleonora Duse e Sarah Bernhardt, come ammette lo stesso Luchino Visconti quando nel maggio 1955 mette in scena *Traviata* al Teatro alla Scala. Sposta l’azione un quarto di secolo più avanti di quanto aveva previsto Dumas, e chiede espressamente a Maria Callas una lettura di Violetta ispirata ai modelli della Duse e della Bernhardt. Ne risulta un’eroina che Verdi avrebbe certo amato, vestita di taffetà nero, distante nella resa performativa dagli stereotipi correnti nella messa in scena operistica. Maria Callas è guidata dal regista a prestare a Violetta molti gesti quotidiani (si toglie le scarpe quando è sola ed attacca il monologo del primo atto) e a piegare la vocalità ad una tinta che lascia sempre intendere come il pensiero di Violetta sia altro, lontano dalla *performance* che recita. A quanto dicono le cronache del tempo, persino il brindisi del primo atto non tiene la tinta spumeggiante, già trascesa da un insinuarsi di sospiri e mancamenti che alludono alla malattia, ma, forse, anche al disagio generale di Violetta. Di tutto questo pezzo di storia di *Traviata* dobbiamo però accontentarci di leggere i resoconti, sfogliare i bozzetti, le foto, ed aggiungervi – quando possibile – lacerti di incisioni che si riferiscono a spettacoli teatrali.

Come tutte le opere liriche, *La traviata* è uno spettacolo multimediale, che si compone di poesia, di musica, di costumi e di azioni sceniche. Mentre l’aspetto prettamente musicale è sancito attraverso la partitura, l’aspetto visivo, ovvero scene e regia, viene di volta in volta “ideato”, partendo ovviamente da una serie d’indicazioni sceniche che si ritrovano nel libretto e nella partitura stessa. Il secolo passato ha visto crescere un interesse straordinario per la messa in scena operistica, contribuendo ad un continuo aggiornamento delle modalità interpretative e scenografiche, attinte non più nel ristretto ambito della tradizione operistica, ma dalla sperimentazione teatrale e cinematografica. Negli stessi decenni l’opera lirica si è arricchita di studi storici ed ermeneutici che hanno fornito utili chiavi di lettura: questo processo di ricezione ha avuto delle ricadute importanti anche sulle diverse letture sceniche ed interpretative. Non deve stupire, dunque, che, mentre il codice musicale rimane immune da questo “aggiornamento”, il codice visivo,



Il regista Luchino Visconti
con il soprano Maria Callas
prova una scena della
Traviata al Teatro alla Scala
di Milano, 1955.



"La traviata" im Hauptbahnhof Zürich, 2008, Vittorio Grigolo (Alfredo), Eva Mei (Violetta), regia di Adrian Marthaler.

più compromesso con la dimensione referenziale della quotidianità, dimostri un costante desiderio di "tenere il passo" con i tempi.

Da qui in avanti possiamo parlare anche sulla base delle registrazioni su dvd, in particolare per quanto riguarda gli ultimi dieci anni. Il personaggio di Violetta continua a mantenere la sua *allure* ottocentesca – così nella lettura di Liliana Cavani qui presentata –, a fronte di altre interpretazioni sulla scia, potremmo dire, di un potenziale aggiornamento messo paradossalmente in moto dallo stesso Verdi proprio nella scelta di un soggetto contemporaneo e borghese.

Liliana Cavani vi aderisce alla lettera, considerando la regia e la messa a punto dei personaggi come "lavoro di chiarimento e svelamento di una prospettiva già implicitamente esistente nell'opera, senza sovrapposizioni inutili o, peggio, trasposizioni demenziali". Un lavoro presente al proprio tempo, per la regista, che afferma di sentire impossibile la realizzazione di una "*Traviata* in metropolitana". (Non proprio lungo il metro, ma niente meno che alla stazione ferroviaria di Zurigo, nel 2008, Adrian Marthaler ha realizzato il titolo verdiano, con Eva Mei nel ruolo di Violetta, a favore di una *mise en espace* che sventra la barriera distintiva tra cantanti e pubblico – Arte.) In quanto opera che prende direttamente dalla cronaca del tempo, nella sua ideazione del 1998 per il teatro scaligero, Liliana Cavani si lascia ispirare dall'atmosfera delle pagine di Balzac e mantiene nella sua *Traviata* scene e costumi che documentano lo "sviluppo della grande borghesia del denaro", pensando a Verdi come "un grande raccontatore" della classe sociale emergente. In questo contesto il tracciato interpretativo di Violetta, la rumena Angela Gheorghiu (ha debuttato nel ruolo nel 1994 al Covent Garden e lo ha tra l'altro rivestito nel 2007 sotto la regia di Franco Zeffirelli, che nel 1952 aveva diretto anche Maria Callas), va nella direzione di una Valéry bella, affascinante e controllata che tradisce con moltissima parsimonia l'animo turbato di Violetta, indifesa e destinata a perdere il controllo della propria vita sentimentale, nonostante lo proclami ad altissima voce nella cabaletta finale del primo atto. Violetta dimostra di aver assorbito molto bene il codice comportamentale alto borghese, tanto da rendere credibilissima la sorpresa di Germont padre al suo ingresso nel secondo atto, dove conta di trovare una mantenuta dai tratti volgari e si ritrova invece una vera signora, possidente e forgiata di dignità. Liliana

Cavani – come lei stessa ha dichiarato in un'intervista del 2000 a Leonetta Bentivoglio – impone all'eroina una recitazione sui modelli cinematografici, caratterizzati dalla "fissità del primo piano" e con parsimonia di movimenti scenici, onde evitare, riferendosi al terzo atto, che la protagonista cammini "su e giù per poi morire in un minuto". Nell'atto finale la gestualità della Gheorghiu si scompone a rendere perfettamente avvertibile lo sgretolarsi dell'autocontrollo che si era imposta nei due atti precedenti, e che trova la sua acme proprio nel duetto con il padre di Alfredo.

La traviata di Robert Carsen (2004, alla riapertura del Teatro La Fenice ricostruito – Tdk Mediactive) sembra piuttosto dare eco alle intenzioni di Verdi che avrebbe voluto uno spettacolo che riflettesse il mondo borghese contemporaneo al suo pubblico. E dunque Violetta è chiaramente una *escort* d'alto bordo, che si muove tra interni decisamente *kitsch*, in abiti da sera con lustrini, mentre Alfredo porta la giacca in pelle e si presenta alla festa con una professionalissima macchina fotografica. I salotti della borghesia parigina cedono il posto a club privati, dove i dollari vengono sprecati tra sesso, alcool e gioco. Patrizia Ciofi è una Violetta tutta novecentesca, che si muove con gesti nervosi, a volte isterici, presa ad icona della società di fine ventesimo secolo. Eppure la musica di Verdi, in particolare nel primo atto, continua a calzare perfettamente, dal momento che già in partenza aveva una forza di straordinaria rottura delle convenzioni, come dimostra la capacità di rendere la situazione licenziosa della cena notturna, innervata dal ritmo invadente del valzer, considerato volgare e ad alta temperatura erotica. (In rapporto ad una messa in scena "aggiornata" possono far sorridere alcune scelte linguistiche di Piave, ma la musica continua a mantenere davvero un alto potenziale espressivo.) Al tempo di Verdi la tisi era una cosa seria e una malattia che spesso si identificava con lo stile di vita non sano che le prostitute conducevano. Bastava un filo di sangue rosso sul fazzoletto a fare da segnale inequivocabile del morbo. Nell'attualizzazione proposta da Carsen, l'iniezione endovenosa connota il disagio, la malattia di Violetta, che nell'ultimo atto si ritrova spogliata di tutto, circondata da personaggi che approfittano dei suoi pochi beni superstiti. Il denaro passa nelle mani di Violetta già nel preludio del primo atto, dove è distesa languidamente sopra un letto (che ammicca al tavolo verde da gioco), ostenta una bella *guêpière* e viene pagata



Patrizia Ciofi (Violetta) nella *Traviata* di Robert Carsen al Teatro La Fenice di Venezia, 2004.



dai clienti che entrano nella sua stanza. Il lusso della scena e degli abiti qui si traduce nell'ostentazione del denaro, di cui tutti sono avidi e del quale solo Violetta riesce a spogliarsi, fino alla condizione di squallore estremo che attraversa il terzo atto.

Esiste uno stereotipo, un modello, per il personaggio di Violetta? Nel corso del secolo passato Violetta aveva casa nel salotto ottocentesco, si muoveva con abiti lunghi e acconciatura bruna, quasi facesse eco al ritratto della Duplessis, il cui abito scopriva le spalle e i cui capelli neri, raccolti in lunghi riccioli ordinati, incorniciavano il viso. Ma gli stereotipi della donna fatale, della bruna seduttiva sono stati rimpiazzati nel cinema da modelli di bionde provocanti. Non a

Mireille Delunsch (Violetta) nella *Traviata* di Peter Mussbach al Festival International de l'Art Lyrique d'Aix-en-Provence, 2003.

Anna Netrebko (Violetta) nella *Traviata* di Willy Decker ai Salzburger Festspiele, 2005.

caso, dunque, sono comparse le Violette che esibiscono una chioma bionda, come Mireille Delunsch, filmata nella regia di Peter Mussbach al Festival International de l'Art Lyrique d'Aix-en-Provence nel 2003 (Bel Air), che si propone nel *look* che ha reso celebre Marilyn Monroe e in tal senso arricchisce il personaggio di Violetta di ulteriori significati, di rimandi ad altre tragedie, come quella dell'attrice americana. Violetta è vestita in bianco (e tiene lo stesso abito fino alla fine del terzo atto), un bianco quasi fosforescente, per contrastare la scena sempre buia, che nel preludio iniziale allude ad un'autostrada deserta dove accidentalmente la protagonista è caduta a terra. Da lì comincia a narrare la sua vita. Tutti i personaggi, siano essi amici o antagonisti, restano solo evocati, come fossero dei fantasmi. La società, borghese e ipocrita, qui perde di interesse e Violetta abdica così dal ruolo dell'eroina attiva, per diventare narratrice della sua storia, come se la vedesse dal retrovisore. La musica di Verdi regge benissimo anche a questa prova, dal momento che la costruzione musicale del preludio del primo atto richiama l'atto finale e la morte di Violetta, vittima del mal sottile, raffigurata attraverso una musica che si fa rarefatta, come fossimo già in punta di piedi di fronte ad una moribonda. Violetta, dunque, nella messa in scena di Mussbach è posta nella condizione di darsi all'amore proprio mentre sa che sta per morire; questo la rende particolarmente forte nelle sue scelte, ma soprattutto la sottrae a quel doppio emotivo di cui dicevamo in apertura e che caratterizza il personaggio in altre letture dove è forte il condizionamento dell'ambiente sociale. Violetta e Giorgio Germont hanno uno scontro duro, ma entrambi sanno che non hanno niente da perdere: il papà di Alfredo perché è un uomo già vecchio e Violetta perché sa che deve morire. Da Germont Violetta accetta le regole e lui a sua volta è colpito dalla forza e generosità della giovane, fino a piegare il ginocchio davanti a lei, quasi fosse una santa, una "povera peccatrice" già pronta per essere assunta alla beatificazione degli altari.

Rispetto al tutto buio della scena di Aix-en-Provence, Willy Decker, nel 2005, a Salisburgo, conduce Violetta (Anna Netrebko) in uno spettacolo minimalista, caratterizzato da uno spazio bianco, che si colora solo grazie ai pochi oggetti: tra questi il divano e l'orologio, messo a scandire il tempo che fugge (Deutsche Grammophon). Nelle scene da salotto il ritmo visivo è molto cinematografico, il *sex-appeal* della protagonista, il vestito rosso, corto, da





Marlis Petersen (Violetta) nella *Traviata* di Peter Konwitschny all'Oper Graz, 2011.

68 cocktail, esalta la sua disinibizione ai corteggiamenti e la riporta alla sua condizione di prostituta. Ma anche qui non si avverte più il peso della società in cui vive e “lavora” Violetta. Fin dall’inizio, nel preludio, è un orologio enorme a primeggiare la scena, tenuto sotto controllo dallo sguardo onnipresente del dottore (e dunque della malattia). Nel secondo atto l’orologio resta nascosto sotto un grande tappeto a fiori colorato, che Violetta inizia a scoprire giusto nel momento in cui cede a Germont (“Dite alla giovane – si bella e pura”): il tempo dell’amore inevitabilmente è contato. E l’orologio rimane ancora a dominare la scena del salotto di Flora, dove balza solo il vestitino rosso di Violetta, mentre tutto il coro (donne e uomini) si omogeneizza sotto l’abito nero. Dunque nessun confronto con altre donne da parte di Violetta. Anche questo è un modo per sottolineare l’isolamento della protagonista, per lasciarla a combattere da sola la battaglia contro il tempo, la malattia. Lo spettacolo, ripreso negli ultimi anni al Metropolitan Opera di New York, ha visto passare l’abitino rosso a Natalie Dessay e Diana Damrau: quest’ultima interprete di Violetta, sotto la regia di Dmitri Tcherniakov, nel titolo di apertura del cartellone 2013 del Teatro alla Scala. Nel 2011 *Traviata* è tornata sul palcoscenico di Aix-en-

Provence (Virgin Classics). Philippe Béziat ha documentato con un film (*Traviata et nous*), uscito lo scorso anno, tutte le prove della messa in scena ideata da Jean-François Sivadier. Il regista francese ha lavorato alla ricerca di un’“originalità” – intesa come possibilità di recuperare ciò che di più “originale” sta in *Traviata* – ponendo sullo stesso piano, come avrebbe voluto Verdi, artisti e pubblico. All’interno dell’impianto metateatrale e minimalista, Natalie Dessay è un altro volto *blonde* e fa di Violetta una semplice attrice che recita sul palcoscenico, quello della vita. In tal senso, complice la spiccata personalità della protagonista, i tre atti sono vissuti come un percorso autodistruttivo. La frattura si coglie appieno alla fine del secondo atto, quando Violetta resta a terra e silenziosamente inizia a togliersi gli stivaletti, per poi, sulla musica del preludio, continuare a spogliarsi degli abiti di scena e della parrucca. Questi gesti esibiti sulla scena rendono ancora più forte la percezione che Violetta abbia abbandonato la rappresentazione di se stessa sul grande (o piccolo) teatro del mondo e dia sfogo ai suoi sentimenti più veri e profondi.

Gioco di parrucche anche a Graz, dove Peter Konwitschny (Arthaus Musik) sceglie di sfruttare la scena corta del palcoscenico

chiusa da un tradizionalissimo sipario rosso, lasciando piuttosto spazio agli attori – ma non a Violetta (Marlis Petersen) – di muoversi lungo la platea. Violetta è una prostituta audace, con vestito rosso e taglio a caschetto, ma non ha uno scenario su cui muoversi e resta incollata al proscenio, mettendo così in mostra tutta la sua fragilità. Il suo Alfredo è un tipo imbranato, dagli occhiali spessi e l’aria da intellettuale, mentre la protagonista dimostra di padroneggiare il codice sociale in tutte le sue forme. Konwitschny è un esponente di punta del “teatro di regia”, toglie ogni contestualizzazione con il mondo borghese del 1853 o la società settecentesca; privilegia a tutto campo la relazione tra amore e morte: e *Amore e morte* è stato uno dei primi titoli che venne suggerito al lavoro verdiano in fase di gestazione, prima che lo spiritello anticonformista e provocatore del compositore puntasse a farlo diventare *La traviata*.

Di fronte ai mille volti che Violetta ha assunto e assumerà domani sui teatri, conta da ultimo rammentare che nei grandi artefatti multimediali del passato, a loro volta diventati pilastri nel nostro repertorio melodrammatico, testo e musica restano inalterabili, mentre componente visiva e conseguente possibilità di attualizzazione dei personaggi seguono modalità autonome determinate dal mutarsi delle condizioni culturali, delle differenze antropologiche e dalle sensibilità sociali in continuo divenire.

NOTA BIBLIOGRAFICA

* M. Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano 1983.
 W. Osthoff, *L’opera d’arte e la sua riproduzione. Un problema d’attualità per il teatro d’opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Il Mulino, Bologna 1986, pp. 383-409.
 G. Guccini, *Direzione scenica*, in *Storia dell’opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, V: *La spettacolarità*, EdT, Torino 1988, pp. 123-174.

* C. Steffan, “*La traviata*” in scena. *Materiali superstiti degli allestimenti novecenteschi al Teatro La Fenice*, in *Giuseppe Verdi. “La traviata”*, Teatro La Fenice, Venezia 1996, pp. 101-119.

* L. Bentivoglio, *Il mio Verdi. Dodici opere di Verdi raccontate dai più grandi interpreti del nostro tempo*, Socrates, Roma 2000.

* S. Rutherford, “*La traviata*” or the “*Willing Grisette*”: *Male Critics and Female Performance in the 1850s*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno Internazionale (Parma-New York-New Haven, 24 gennaio - 1 febbraio 2001), a cura di F. Della Seta, R. Montemorra Marvin e M. Marica, Olschki, Firenze 2003, pp. 585-600.

* S. Brunetti, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano*, Esedra, Padova 2004. *Opéra et mise en scène*, a cura di C. Merlin, “L’Avant-scène Opéra”, 241, 2007.

* E. Sala, *Il valzer delle camelie: echi di Parigi nella “Traviata”*, EdT, Torino 2008.
 * *Carteggio Verdi-Luccardi*, a cura di L. Genesio, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma 2008.

G. Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in “Turin D@ms Review”, XXXIII/2, 2010.

L. Zoppelli, “*Alla borghese moderna*”? *Regia d’opera, traduzione dei codici e pubblici operistici*, in “Il Saggiatore musicale”, XVII/1, 2010, pp. 98-105.

C. Steffan, “*I vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino*”. *Concertazione musicale e dimensione visiva da Toscanini ad oggi*, in *Arturo Toscanini. Il direttore e l’artista mediatico*, a cura di M. Capra e I. Cavallini, LIM, Lucca 2011, pp. 171-198.

* E. Giudici, *Il teatro di Verdi in scena e in DVD*, Il Saggiatore, Milano 2012.

(con l’asterisco sono indicati i titoli che si riferiscono alla *Traviata*)

DVD

La traviata (Festival d’Aix-en-Provence, 2003)
 Peter Mussbach, regia - Mireille Delunsch, Violetta Bel Air 2007, BAC 005.

La traviata (Teatro La Fenice, 2004)
 Robert Carsen, regia - Patrizia Ciofi, Violetta Tdk Mediactive 2005, 824121001216.

La traviata (Salzburger Festspiele, 2005)
 Willy Decker, regia - Anna Netrebko, Violetta Deutsche Grammophon 2006, 440 73 4189 6.

La traviata (Teatro alla Scala, 2007)
 Liliana Cavani, regia - Angela Gheorghiu, Violetta Arthaus Musik 2007, 101 343.

La traviata (Oper Graz, 2011)
 Peter Konwitschny, regia - Marlis Petersen, Violetta Arthaus Musik 2011, 101 587.

La traviata (Festival d’Aix-en-Provence, 2011)
 Jean-François Sivadier, regia - Natalie Dessay, Violetta Virgin Classics 2012, 730798 9.

Traviata et nous
 Un film de Philippe Béziat d’après l’opéra de Verdi Pelléas 2012.