

Verdi: *La traviata*

[In Macbeth] la Ristori faceva un rantolo; il rantolo della morte. In musica non si deve né ,si può fare; come non si deve tossire nell'ultimo atto della *Traviata* ...

[Verdi a Léon Escudier, 11 marzo 1865]

Tempi difficili, gli anni '60, per un'opera come *La traviata*. Il fantasma di Maria Callas aleggiava nei teatri, e colpiva a più non posso le cantanti che osavano avvicinarsi alla sua mitica Violetta Valéry. La vittima più illustre fu senza dubbio Mirella Freni, che pur sostenuta da Karajan visse il 17 dicembre 1964 alla Scala uno dei momenti più imbarazzanti della sua carriera.

Ma a quei tempi le dirigenze dei teatri non erano così attente nel cautelarsi, anche tramite i *media*, dalle contestazioni, nonostante Mirella Freni, pur giovanissima, avesse già dato numerose prove del suo straordinario talento sia in Italia che all'estero. Il pubblico di Reggio Emilia la conosceva già per averla udita nel suo debutto italiano nel ruolo di Liù in *Turandot* (1961), quando la rivide come protagonista della *Traviata* il 12 gennaio 1965. L'allestimento era proprio quello scaligero dell'anno precedente, ma la cantante vi apparve indubbiamente rinfrancata; poté quindi farsi apprezzare per le raffinate doti d'interprete in un luogo dove i fantasmi canori del passato contavano meno, ma da un pubblico – quello del Valli – abituato proprio in quegli anni ai migliori nomi della lirica nazionale e internazionale. Basti pensare che al fianco di Mirella figurava il lussuoso Alfredo del ventitreenne Aragall, voce stupenda ma temperamento non facile, e che su tutto vigilava la bacchetta sapiente di Giuseppe Patanè, in assoluto tra i migliori direttori di melodrammi degli ultimi anni.

È logico che una ristretta selezione come la presente proponga due momenti chiave dell'opera, e che entrambi siano legati a Violetta. Non solo per l'interesse di risentire la Freni, ma anche perché il personaggio ha una funzione centrale nell'opera di gran lunga superiore a quella degli altri protagonisti. Inevitabile partire dal monologo del primo atto, che la protagonista inizia all'alba, dopo che tutti gli invitati hanno lasciato la sua festa, ivi compreso quell'Alfredo «che nuova febbre accese, dandomi all'amor», come esclama Violetta prima d'intonare a sua volta il «Di quell'amor ch'è palpito». Palpito che la Freni rende tangibile con un'intensità notevolissima: linea di canto stilisticamente impeccabile, voce di timbro lucente che riflette tutta la giovinezza del personaggio. Fuori luogo il paragone con la Callas: ai nostri occhi si presenta una donna diversa, e la stupefatta emotività della *demi-mondaine* che si accorge gradatamente di provare un sentimento amoroso fino a quel momento sconosciuto trova esiti mirabili nelle mille sfumature che l'interprete conferisce alle frasi del cantabile, sempre venate di sottile inquietudine. Una sensazione che rende perfettamente l'idea drammatica di Verdi: utilizzando la melodia del duetto («Di quell'amor») come ritornello dell'aria, egli voleva far vedere come Violetta si stesse progressivamente identificando in quel sentimento, e

smentire la successiva reazione di lei, quando ode la voce di Alfredo da fuori scena («Follie, follie»). La Violetta vocalmente lussuosa e personalissima della Freni non cede di un tratto neanche all'improvviso voltafaccia dell'*Allegro* «Sempre libera degg'io» con cui vuole illudersi che solo nel divertimento più sfrenato potrà ritrovare se stessa. Forse presaga di una carriera che ancora oggi, dopo trentasette anni d'improbe fatiche, la vede ancora miracolosamente protagonista sui palcoscenici di tutto il mondo, la Freni smorza le insidie della difficile conclusione, e oltre ad evitare il mi bemolle – facoltativo – con cui tradizionalmente si usa suggellare l'atto, canta la cabaletta mezzo tono sotto. Siamo grati a questa sua prudenza, anche perché il brano è condotto con notevole piglio virtuosistico, i picchettati sono lucenti e timbrati, e tutta la frivolezza della protagonista – sottilmente incrinata dal passaggio di Alfredo sotto il balcone – emerge in modo lucido e disincantato.

Peccato che questioni di spazio impediscano l'inserimento di brani del second'atto, dove si assiste alla progressiva maturazione del personaggio, prima nel duetto del sacrificio con Germont, poi nell'«Amami Alfredo» fino alla scena della festa, dove la Freni conferisce un rilievo mirabile alla sua linea di canto nel grande concertato conclusivo.

È una crescita costante e dolorosa in cui risalta sempre l'umanità della protagonista che s'appressa alla fine, a cui ci prepara il preludio all'atto terzo in do minore col canto sofferto dei violini divisi, quasi ad indicare che la morte sta togliendo alla vita tutto il suo spazio. Violetta attende da sola la propria sorte. Trae dal seno la lettera di Germont-*père* e la rilegge per concedersi ancora, contro la sua stessa infallibile lucidità un momento d'impossibile speranza. Lo scritto parla di «avvenir migliore», «cure», la musica, invece di ricordi di un tempo che non può più tornare: la melodia, rievocata infatti da due soli primi violini su un tappeto impalpabile di archi, è di nuovo il «Di quell'amor» con cui Alfredo le aveva fatto credere alla forza del sentimento che forse avrebbe anche potuto salvarla. L'«È tardi» pronunciato «con voce sepolcrale», come chiede Verdi, precede l'«Addio del passato». È una prova insidiosa per l'interprete, unico momento in cui la Callas scendeva dal suo rango abituale. La Freni scandisce sopra la melodia dei violini divisi il testo con una chiarezza, un'acuta intensità che mettono il seguente «Addio del passato», nella sua giusta collocazione: drammatica riflessione sulla propria morte imminente. Finezze vocali, ripetizioni sfumate e differenziate, e drammaticamente filata la terribile esclamazione «Tutto finì» – La finale prescritto «con un filo di voce». Mirella Freni mostra di aver capito il personaggio nel suo contesto, di aver compreso l'esatta curva della sua emotività, e raggiunge in quest'ultimo istante di reale solitudine l'apice della propria interpretazione della *Traviata*. E oggi, in tempi d'improbabili resurrezioni in teatri ridotti a musei, è confortante risentire un approccio così personale ma in linea con la grande tradizione italiana: era il 1965.

Michele Girardi