

«ELLE MOURUT AINSI, DOUCEMENT BERCÉE  
ET CONSOLÉE EN MILLE PAROLES TOUCHANTES».  
REALISMO POETICO NELLA PARTITURA DELLA «TRAVIATA»  
di Michele Girardi\*

Ah! Vi piace *La traviata*? Quella povera peccatrice così sfortunata a Venezia! Cercherò bene di metterla all'onore del mondo. A Napoli no, perché i vostri preti e i vostri frati avrebbero paura di vedere sulle scene quelle certe cose che loro fanno bene all'oscuro. [Verdi a De Sanctis, 1854]

Ha fatto *La traviata* pura e innocente. Tante grazie! Così 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. [Verdi a Luccardi, 1854]

*La traviata* ha fatto fiasco! [...] Perché sul vostro S. Carlo non si potrà rappresentare indifferente una Regina od una paesana, una donna virtuosa od una puttana? Perché non un medico che tasta il polso, non dei balli mascherati etc. etc.? Non è degno!! Perché se si può morire di veleno o di spada, perché non si può morire di tisi o di peste!! Tutto ciò non succede forse nella vita comune?... [Verdi a De Sanctis, 1855]

[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 Escudier, 11 marzo 1865]

Cependant Marie Duplessis n'a pas eu toutes les aventures pathétiques que je prête a Marguerite Gautier [...]. Elle n'a pu jouer, à son grand regret, que le premier et le deuxième acte de la pièce. [Alexandre Dumas figlio, *À propos de la Dame aux camélias*, dicembre 1867]

I. Il rapporto fra *La traviata* e la sua fonte letteraria è stato sin troppo mitizzato dai biografi di Verdi. Carlo Gatti, ad esempio, afferma che il musicista conoscesse già il romanzo di Alexandre Dumas *filis* *La Dame aux camélias* del 1848, ispirato alla figura della cortigiana Marie Duplessis, morta da pochi mesi<sup>1</sup>. La versione teatrale del testo era già pronta l'anno dopo ma, a causa delle numerose obiezioni della censura, Dumas dovette attendere il 2 febbraio 1852 perché fosse rappresentata al Théâtre du Vaudeville di Parigi.

È piuttosto difficile, in realtà, che Verdi conoscesse il romanzo, anche se la sua compagna, la celebre cantante Giuseppina Strepponi, si era stabilita a Parigi fin dal

1846 dopo il ritiro dalle scene, e avrebbe avuto modo di leggerlo in francese e descriverglielo. Entrambi, inoltre, avrebbero anche potuto assistere a una recita della *Dame*, dato che risiedettero a Parigi dal dicembre 1851 al marzo successivo<sup>2</sup>. Sono senz'altro ipotesi probabili, suggestive se si vuole, ma non suffragate da riscontri oggettivi. È certo invece che molti tra i biografi, italiani e stranieri, abbiano ricamato un velo sulla vicenda umana del musicista, attribuendogli quasi, con metodi parapsicanalitici, il desiderio di pervenire alla catarsi, mediante l'arte, di "colpe" proprie. Verdi viveva *more uxorio* con la Strepponi da più di dieci anni quando la sposò nel 1859, e si ritenne di leggere in chiave autobiografica il suo accostarsi alla *Dame aux camélias*, che di una coppia irregolare, stroncata dall'ipocrisia borghese, trattava. Nel dramma Verdi avrebbe trovato un quadro già pronto per inserirvi i personaggi di una *tranche de vie* personale: Giuseppina per Marguerite Gautier (Violetta), egli stesso per Armand Duval (Alfredo). In questa costellazione si è anche trovato facilmente un posto per Antonio Barezzi, mecenate di Verdi e padre della sua defunta prima moglie Margherita, nella figura di George Duval (Germont père). La prova di questa presunta identità avrebbe dovuto essere la famosa lettera di Verdi inviata al suocero da Parigi, il 21 gennaio 1852, dove il musicista, in risposta a una fredda missiva che entrava nel merito del suo rapporto con Giuseppina, rivendicava la dignità della posizione della Strepponi al suo fianco.

C'era dunque un padre che, in nome della morale borghese, osteggiava la libera convivenza del compositore, considerato alla stregua di un figlio? In realtà le parole di Verdi respingono ogni superflua emotività, e costituiscono una lezione di civiltà assai inconsueta per l'Italia del tempo, che vale la pena di rileggere, nonostante sia piuttosto conosciuta:

In casa mia vive una Signora libera indipendente, amante come me della vita solitaria, con una fortuna che la mette al coperto da ogni bisogno. Né io, né Lei dobbiamo a chicchessia conto delle nostre azioni; ma d'altronde chi sa quali rapporti esistano fra noi? Quali gli affari? Quali i legami? Quali i diritti che io ho su di lei ed Ella su di me? Chissà s'Ella è o non è mia moglie? [...] Chissà se ciò sia bene o male? Perché non potrebbe anche essere un bene? E fosse anche un male chi ha il diritto di scagliarci l'anatema? Bensì io dirò che a lei, in mia casa, si deve pari anzi maggior rispetto che a me, e che a nessuno è permesso mancarvi sotto qualsiasi titolo; che infine ella ne ha tutto il diritto, e pel suo contegno, e pel suo spirito, e pei riguardi speciali a cui non manca mai verso gli altri<sup>3</sup>.

Meglio dunque lasciare il terreno della fantasia e attenersi ai fatti. Secondo i documenti d'archivio e l'epistolario, Verdi non aveva ancora scelto definitivamente il soggetto per la nuova opera da rappresentarsi nella Stagione di Carnevale e Quaresi-

ma 1852-1853 al Gran Teatro La Fenice di Venezia fino all'ottobre del 1852<sup>4</sup>. Erano quindi passati più di otto mesi dalla prima de *La Dame*. È vero che il 26 luglio 1852 aveva scritto a Marzari, presidente agli spettacoli del Teatro veneziano: «Se vi fosse a Venezia una donna di prima forza io avrei un soggetto pronto, e d'effetto sicuro»<sup>5</sup>, e che la sua maggiore preoccupazione per la nuova opera era soprattutto rivolta alla protagonista femminile, ma questo non è ancora un valido motivo per identificare il nuovo soggetto. La data in cui avvenne la scelta definitiva si può ricavare, invece, da una lettera del 20 ottobre 1852 di Piave a Guglielmo Brenna, segretario della Fenice. Il collaboratore di Verdi aveva già preparato un libretto, com'era accaduto per *Ernani*, quando all'improvviso il musicista s'era entusiasmato per un nuovo argomento. Il povero Piave aveva dovuto drammatizzarlo in forma di canovaccio, la cosiddetta "selva", in cinque giorni, ma si espresse subito in termini lusinghieri sulle possibilità del nuovo lavoro: «Io credo che Verdi ne farà una bell'opera perché lo vedo assai riscaldato»<sup>6</sup>. Piave cercò subito di ottenere il visto della censura per *Amore e Morte* – questo il primo titolo dell'opera – anche perché il compositore, intuizione mai abbastanza sottolineata, puntava sull'effetto che avrebbe prodotto un soggetto contemporaneo sul pubblico.

Il suo scopo risulta chiarissimo nella lettera a De Sanctis del 1° gennaio 1853:

A Venezia faccio la *Dame aux Camélias* che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un sogeto [sic] dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi, e per mille altri goffi scrupoli [...]. Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene io era felice di scrivere il *Rigoletto*<sup>7</sup>.

«Un sogeto dell'epoca»: Verdi intendeva rappresentare l'attualità anche nella messa in scena, ma Piave, che aveva una grande esperienza con la censura e molta più prudenza del Maestro, aveva retrodatato l'azione «A Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa», come recita il libretto della prima assoluta e, da lì, ogni fonte musicale dell'epoca<sup>8</sup>. Venuto a conoscenza di questo stratagemma, Verdi manifestò all'impresario Lasina le sue intenzioni, e questi si premurò di avvisare la presidenza della Fenice in una lettera del 6 gennaio 1853:

Il Sig.r Maestro Verdi desidera, domanda, e prega perché i costumi della sua opera *La traviata* rimanghino, come sono, dei tempi presenti, e non si trasporti l'epoca, come fece il Poeta Piave ai tempi di riscelux [= Richelieu]. Il sullodato Maestro mi ha formalmente dichiarato che crederebbe sacrificata una parte dell'opera sua, se non si facesse luogo alla di lui domanda, perché conta e spera di ottenere l'effetto nei due primi Atti, mentre in caso diverso, dovrebbe fare due pezzi che, quantunque diversi, ricorderebbero il *Rigoletto*<sup>9</sup>.

Stando alle parole dell'impresario, dunque, lo spostamento dell'epoca dell'azione avrebbe dovuto essere ben maggiore, visto l'accento a «riscelux», cioè ad Armand du Plessy, duca di Richelieu, promosso cardinale dal 1622 alla corte del ventunenne Luigi XIII. Ed è ancor più interessante scorgere tra le righe il fondato timore del compositore di creare un doppione di *Rigoletto*: far indossare panni settecenteschi ai borghesi parigini, frequentatori delle fumose sale *boulevardières* – o, peggio ancora, seicenteschi – avrebbe voluto dire trasformarli in cortigiani, come nell'opera ambientata nella Mantova rinascimentale. L'effetto delle due feste da ballo (e quanto improprio, in questo contesto, sarebbe risultato l'uso del valzer) avrebbe così perso quella peculiarità che Verdi stava cercando d'imprimere a questi scorci, a indispensabile corollario del dramma umano di Violetta: la critica delle abitudini ipocrite praticate dalla società alto-borghese di allora. Vani furono i tentativi di Verdi di ottenere una messinscena coi costumi contemporanei, ma certo non fu estranea alla decisione della Presidenza di mantenere la retrodatazione la provata incapacità da parte degli artisti del coro, «reclutati di solito fra le rammendatrici, i venditori ambulanti, i bancarellisti», di vestire con proprietà gli abiti eleganti che indossavano i borghesi<sup>10</sup>.

Non era la prima volta che il musicista mitigava i filtri della stilizzazione per attaccare alla radice i valori della società del tempo, e tre anni prima, con lo *Stiffelio*, aveva messo in scena un ministro protestante disposto a concedere il divorzio alla moglie adultera. Anche allora la censura era intervenuta pesantemente, e *La traviata*, che denunciava apertamente il basso profilo etico della società borghese, difficilmente avrebbe potuto evitare la stessa sorte. Con un tocco di crinolina e scene alla Luigi XIV si sarebbe evitato l'imbarazzo al pubblico convenuto in sala di assistere, all'apertura del sipario, a una festa con invitati vestiti come loro.

Verdi scrisse a numerosi amici dopo la prima rappresentazione di Venezia, avvenuta il 6 marzo del 1853, parlandone sempre in termini di fiasco. In realtà, rileggendo le cronache dei giornali locali, si trattò solo di un tiepido successo, con qualche incidente di percorso. Si afferma comunemente che la causa prima del fallimento fosse imputabile al soprano Fanny Salvini Donatelli, ma gli articoli pubblicati sulla «Gazzetta di Venezia» dimostrano che a non soddisfare le aspettative del compositore furono semmai gli uomini, il tenore Lodovico Graziani nel ruolo di Alfredo Germont e il grande baritono Felice Varesi, già creatore del ruolo di Rigoletto, il primo perché indisposto, mentre l'altro aveva già dichiarato la sua insoddisfazione per la parte "borghese" di Giorgio Germont. Invece la Donatelli, sul cui nome erano sorte discussioni tra Verdi e i dirigenti della Fenice, fu l'unica

a ricevere gli applausi del pubblico. Né valgono le rivendicazioni di verosimiglianza di alcuni commentatori e dello stesso Varesi, secondo cui il soprano era troppo florida per risultare credibile nella parte di una tistica, poiché le convenzioni, per risultare del tutto violate, avrebbero dovuto essere infrante con altrettanta logica nell'intera *mise en scène*.

Dopo nove recite alla Fenice, *La traviata* non venne più ripresa fino all'anno successivo, quando fu rappresentata sull'altro grande palcoscenico veneziano del San Benedetto, il 6 maggio 1854. La messinscena fu affidata alle cure di Piave, dopo che Verdi ebbe compiuto importanti, ma non sostanziali cambiamenti alla partitura inviati a Venezia da Parigi, dove era impegnato nelle *Vêpres siciliennes*, il suo primo lavoro espressamente concepito per l'Opéra. Il successo di pubblico stavolta fu clamoroso, e da allora *La traviata* è una delle opere più rappresentate e più amate in tutto il mondo. Nelle recite della sua "palingenesi" veneziana i costumi settecenteschi erano rimasti, salvo pochi ritocchi, identici a quelli della prima rappresentazione: se si può parlare di uno stile improntato a forme di realismo, dunque, esso non dipende dalla *mise en scène*, ma è intrinseco alla drammaturgia musicale dell'opera.

II. *La traviata* si differenzia dalle due altre opere che vengono considerate come una "trilogia popolare" – *Rigoletto* (Venezia, marzo 1851) e *Trovatore* (Roma, gennaio 1853) – già a livello di struttura, essendo costituita da undici numeri musicali invece che quattordici, tre per l'atto iniziale, di cui il primo è un preludio, quattro per il secondo e il terzo. Due feste costituiscono il nucleo centrale dei primi atti, e il principale polo d'attrazione drammatica. Il preludio, inoltre, riveste un ruolo fondamentale come in *Rigoletto*, dove il ritmo puntato incarnava il concetto morale della maledizione: le prime sette battute della *Traviata* presentano un'armonia di violini divisi (otto primi e otto secondi):

Esempio 1 (atto I, n. 1, bb. 1-7)

ADAGIO ♩ = 66

VI I  
8 soli divisi  
ppp

VI II  
8 soli divisi  
ppp

Wagner aveva adoperato questo stratagemma tecnico nel *Lohengrin* (1850), ma anche Verdi stesso aveva già separato dalla fila un gruppo ristretto di archi (due violini primi, due secondi, due viole) nel *Rigoletto*, creando una metafora sonora, rarefatta e acutissima, dell'agonia di Gilda. Tuttavia è nella *Traviata* che tale procedimento viene estensivamente sfruttato come vero e proprio principio drammaturgico-musicale, atto ad evidenziare sin dall'inizio il cammino della protagonista verso la morte. Quando le battute iniziali dell'opera vengono riprese nel terzo atto, l'innalzamento della tonalità da si a do minore produce quasi fisicamente la sensazione dell'acutizzarsi del "mal sottile" che condanna Violetta, e par quasi che la musica entri in punta di piedi nella camera della moribonda:

Esempio 2 (atto II, n. 8, bb. 1-7)

ANDANTE ♩ = 66

VII  
8 soli divisi

estremamente piano e assai legato

VII  
8 soli divisi

estremamente piano e assai legato

Se la prima parte del preludio vuol rappresentare la malattia e la morte, vi sono altre implicazioni che sopravvengono nel corso della seconda parte del brano. L'elegante melodia che anima la seconda sezione in mi maggiore a ritmo di danza

Esempio 3 (atto I, n. 1)

VII, Vle, Vlc

*p* con espressione

Fl, Ob, Cl, Cr, VI II

Fag, Cb

*pp* *pp*

è quella della fulminea e intensissima frase lirica – quasi una minuscola cabaletta secondo gli schemi della cosiddetta «solita forma»<sup>11</sup> – all'interno della concitata sesta scena del second'atto, quando Violetta s'accinge a lasciare Alfredo dopo il terribile colloquio col padre di lui:

Esempio 4 (atto II, n. 6)

The musical score for Example 4 (Act II, No. 6) from Verdi's *Traviata* is presented in a standard orchestral layout. It features five staves: the vocal line for Violetta, and four staves for the orchestra. The vocal line is in G major, 4/4 time, and contains the lyrics: "A - - ma-mi, Al-fre - - do, a - ma-mi quan-t'io t'a - - - mo ...". The orchestral accompaniment includes parts for Fagotto e Corni (Fag, Cr), Tromba (Tp) e Gran Corni (GC), Violini II e III (VI II e II), and Violoncelli e Contrabbassi (Vle, Vlc, Cb). The dynamics are marked with *ff* (fortissimo) and *p* (piano) in alternating measures, with a *con passione e forza* marking above the vocal line.

Avevamo sentito l'invocazione «Amami, Alfredo» più a lungo nel preludio, in cui il raddoppio degli archi su tre ottave disegnava una tensione espressiva non connotata, ed è perciò che quando la riascoltiamo per pochi istanti, nel momento in cui il dramma è in uno dei punti più cruciali, possiamo identificarla come il simbolo dell'amore autentico, che viene opposto all'ipocrisia borghese, dei cui veleni è portatore Giorgio Germont.

III. La festa del prim'atto è aperta e chiusa da una musica gaia e ritmicamente irresistibile affidata ai soli fiati dell'orchestra che, con coerente logica formale, sottolinea realisticamente l'arrivo e poi il congedo degli invitati giunti a tarda notte in casa della protagonista. All'interno del gruppo di scene di cui si compone il quadro (nn. 1-4) Verdi impiegò due altri motivi, oltre alla musica

del brindisi e del duetto tra Violetta e Alfredo, uno dei quali affidato alla banda interna che serve a descrivere le danze che si svolgono nell'altra stanza, mentre Violetta viene colta da maleore. Ed è proprio sul contrasto fra interno ed esterno che Verdi inventa alcune tra le sue soluzioni drammatiche più originali. Sul tessuto formato dai due temi si snoda leggero un canto di conversazione tra gl'invitati, a cui forse guardò Puccini quando cercava un modello stilistico per la sua *Bohème*. Verdi prescrisse le dinamiche ancor più minutamente del solito, affidando un ruolo dominante alla contrapposizione tra la massa e alcune sezioni dell'orchestra: prima i fiati, ad imitare il suono festoso della banda, poi un ottetto d'archi (quattro violini, due viole, violoncello e contrabbasso), riduzione dell'organico necessaria a conferire brillantezza e piena comprensibilità ai dialoghi.

Soltanto dopo il brindisi Verdi impiegò la banda interna, che realizza un vero e proprio allargamento dello spazio scenico. Ciò serve, come nelle feste di *Ernani* (IV.1-3), dei *Due Foscari* (II.2) e *Rigoletto* (I.1-6), a mantenere distinti i piani in cui si svolgono le azioni in sincronia e a realizzare l'opposizione metaforica fra l'allegria collettiva e il malessere della protagonista. La musica da ballo, introdotta dalle parole di Violetta («Non gradireste ora le danze?», scena 2) scandisce il tempo reale dello svolgersi della festa su cui si staglia con estremo rilievo il «canto di conversazione» di Violetta e Alfredo rimasti soli in scena, e viene inoltre mirabilmente sfruttata per rendere più naturale l'articolazione del numero chiuso. Verdi si concentra particolarmente su questo nodo centrale nella drammaturgia, utilizzando temi e cellule tematiche che verranno richiamati o rielaborati successivamente.

È il caso del motivo del valzer della banda che, volto in minore e sviluppato in metro binario (6/8), accompagnerà la scena del gioco nel second'atto, mentre la melodia principale del cantabile, «Di quell'amor», verrà nuovamente intonata da Alfredo tra le due riprese della cabaletta nella successiva «Scena ed Aria» di Violetta, conferendo un sapore velleitario ai propositi della protagonista («a diletto sempre nuovi/dee volare il mio pensier»):



## Esempio 5 (atto I, n. 3)

Violetta

Alfredo

Arpa (interna)

La banda accompagna la prima parte del duetto, cede il posto all'orchestra durante il cantabile di Alfredo e Violetta (l'Andantino «Un dì, felice, eterea»), riprende a suonare dal momentaneo rientro di Gastone fino alla fine della scena a due, quando si unisce ad essa l'orchestra in sala per sottolineare l'enfasi amorosa di Alfredo. Il piano della musica in scena scandisce dunque il tempo reale della vita borghese, dove la disinvolta complicità di Gastone va a un amore creduto effimero, mentre quello psicologico del sentimento e dei moti dell'animo è affidato all'orchestra. Qui, più che in altri casi, Verdi dimostrò la sua capacità di piegare un effetto a soddisfare le esigenze del suo sofisticato impianto drammatico.

Violetta rimane quindi sola per il suo grande monologo («Scena ed Aria Violetta – Finale Atto I»). In questa circostanza Verdi impiega la «solita forma», per la prima volta nel corso dell'opera rispettando lo schema in uso, ma inserendovi due volte il richiamo all'amore di Alfredo:

- |                   |                              |
|-------------------|------------------------------|
| 1. Scena          | «È strano!... è strano!»     |
| 2. Adagio         | «Ah, fors'è lui che l'anima» |
| 3. Tempo di mezzo | «Follie!... Follie!...»      |
| 4. Cabaletta      | «Sempre libera degg'io»      |

Perfetto il punto di vista di Verdi: utilizzando la melodia «Di quell'amor» per la sezione in maggiore dell'aria (n. 2) fa vedere come Violetta si stia progressivamente identificando in quel sentimento, e smentisce la successiva reazione di lei, quando ode la voce di Alfredo che l'intona da fuori scena (n. 4, cfr. esempio 5). Questo procedimento rafforza ulteriormente il contrasto già mirabilmente espresso dal canto tra il momento della riflessione interiore (n. 2) e il subitaneo riscuotersi di Violetta (n. 4) che conclude l'atto con una cabaletta di estrema difficoltà, in cui anche il necessario virtuosismo vocale è sottomesso a toccanti esigenze espressive.

IV. Anche la scena di Alfredo che apre il second'atto è articolata secondo lo schema precedente, che non viene piegato a esprimere sottili nessi psicologici, proprio per evidenziare le differenze tra i due personaggi. Il sentimento immaturo e privo di sfumature del tenore, basato su un malinteso senso dell'onore, ci rende palese l'enorme distanza che lo separa dalla sua donna, civile e consapevole.

Nella «Scena e Duetto» n. 5, Violetta affronta quindi la tremenda prova del confronto con le convenzioni borghesi nel colloquio con Giorgio Germont, che fa leva sugli argomenti più biechi, spacciandoli per valori, col fine di indurla a lasciare Alfredo. Ma non bastano i suoi richiami all'onore della sua famiglia e alla volubilità dell'uomo, il padre riesce nel suo intento solo quando, per qualificare l'amore di Violetta come un semplice «sogno seduttore», chiama in causa i sacri vincoli del matrimonio benedetti dalla chiesa:

GERMONT

Un dì, quando le veneri  
il tempo avrà fuggate,  
fia presto il tedio a sorgere...  
Che sarà allor?... pensate...  
Per voi non avran balsamo  
i più soavi affetti;  
poiché dal ciel non furono  
tai nodi benedetti...

VIOLETTA

È vero!...

## GERMONT

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

Egli riesce nel suo intento solo perché la donna è dotata di una superiore dignità d'animo e rigore morale, che la rende incapace di identificarsi in una società che la condanna, prima ancora di giudicarla. La scena è tra le più lunghe e tra le più complesse dell'opera, sotto il profilo formale<sup>12</sup>, soprattutto perché da essa dipende il seguito dell'azione. A cominciare dalla «Scena-Violetta» n. 6 che, pur nelle dimensioni ridotte, è il vero e proprio punto di svolta nella relazione tra i due amanti, un centro nevralgico, dunque, della drammaturgia in cui s'incanala tutta la tensione precedente.

Applicando lo schema già adottato per la grande aria precedente, nonostante Verdi si limiti a definirla «Scena» in partitura (cioè la parte di un numero chiuso che precede l'aria vera e propria, perlopiù trattata in stile recitativo) troveremo una possibile corrispondenza con la struttura quadripartita, anche nei termini della funzione di ciascuna delle quattro sezioni in relazione all'altra<sup>13</sup>:

- |                   |                                       |
|-------------------|---------------------------------------|
| 1. Scena          | «Dammi tu forza, o Cielo!» (Violetta) |
| 2. Adagio         | «Che gli dirò?» (Violetta)            |
| 3. Tempo di mezzo | «Che fai?» (Alfredo)                  |
| 4. Cabaletta      | «Amami, Alfredo» (Violetta)           |

Ma il "cantabile" (2) non è affidato alla voce, bensì a un clarinetto, che esprime tutta la sofferenza di Violetta mentre scrive la lettera d'addio all'amante:

## Esempio 6 (atto II, n. 6)

ADAGIO

Cl (I. Solo)

*p* *pp*

Violetta

Che gli dirò? Chi men darà il coraggio?

Verdi ha nuovamente sfruttato l'abituale articolazione formale, in relazione all'orizzonte d'attesa del pubblico, per stilizzare con naturalezza un emozionante dialogo interiore tra la forza del sentimento e quella del dovere. L'irruzione di Alfredo è descritta dagli archi, che mimano l'affanno e il turbamento di Violetta in un crescendo emotivo che sfocia nella grande frase della protagonista. Nulla di più appassionato e conciso di quell'«Amami, Alfredo» (cfr. esempio 4), *cri de cœur* contenuto entro limiti stilistici perfetti. Di fronte a una scena come questa torna in mente la nota affermazione di Marcel Proust, secondo il quale «Verdi ha dato a *La Dame aux camélias* lo stile, che le mancava nel dramma di Dumas».

Mentre Germont *père* aveva imposto le regole della sua classe sociale a Violetta Valéry nella forma di un grande duetto, che li qualifica come i due veri antagonisti, quando riabbraccia il figlio deluso e ferito intona la celebre aria «Di Provenza», seguita dalla cabaletta «No, non udrai rimproveri». Verdi persegue con scrupolo il fine di differenziare i personaggi mediante le forme, e qui impiega un numero solistico per dar rilievo alla figura del padre che domina il figlio in un abbraccio di circostanza. Così la strategia di Giorgio Germont s'impone ancora una volta come causa primaria del dramma.

L'ultimo quadro nel second'atto è un unico numero musicale («n. 7 - Finale II»). In questa festa nel palazzo di Flora Bervoix manca la musica da fuori scena e i gruppi ridotti nell'organico orchestrale. Non siamo più, infatti, in casa di una malata, né i dialoghi valgono in sé: la falsità dell'ambiente ha solo bisogno di essere messa in enfasi con un pizzico di dovuta grossolanità. Da ciò la fattura convenzionale dei due vivaci cori d'apertura, atteggiamento più volte adottato da Verdi anche in altre circostanze – specie nei cosiddetti «anni di galera»<sup>14</sup> – ma spesso bollato di «volgarità», come se si potesse scindere il dramma dalla musica. In realtà niente potrebbe

caratterizzare meglio l'idea etica che governa l'opera di Verdi della fatua musica di queste zingarelle e «mattadori», travestimenti con cui i partecipanti alla festa possono liberamente spettegolare ognuno dell'infedeltà dell'altro, tratteggiando un mondo in cui l'affetto sincero deve essere bandito in nome delle convenienze.

La musica di danza cessa con l'ingresso di Alfredo (scena 12) che precede immediatamente quello di Violetta al fianco del precedente amante, il barone Douphol. Compare un tavolo da gioco, elemento realistico che diviene simbolico: sulla vittoria di Alfredo al gioco contro il rivale s'innesta il tema della rivincita fra i due «Al gioco che vorrete» – scoperta metafora con cui Germont *fils* concede la scelta delle armi per un duello. Ancora una scena d'estrema crudezza, infine, dopo il duetto in cui Alfredo tenta invano di convincere Violetta a tornare con lui, mettendo a durissima prova la sua lealtà verso Germont *père*. Il tenore le scaglia addosso i soldi vinti al giuoco pagandola come si fa con una prostituta, e riesce a ottenere persino il biasimo del padre e dei presenti: «Di sprezzo degno sé stesso rende / chi pur nell'ira la donna offende» – sono le parole pronunciate dal baritono alla sua uscita in scena. Nel suo ritorno, altrimenti immotivato, è lecito individuare un'ulteriore occasione che l'autore ha voluto concedersi per esprimere con maggior forza il suo punto di vista. Se Alfredo, col suo gesto impulsivo, ha solo applicato rozzamente le regole della propria classe, Giorgio Germont ha imposto un enorme sacrificio a una donna innamorata in nome delle convenienze sociali, ricattandola con le armi della diplomazia. In quell'avversativa, «pur» (come se l'ira consentisse gesti così estremi), si condensa un mondo che ha fatto dell'ipocrisia la sua stessa ragione di vivere.

V. Il risultato di queste torture inflitte a Violetta si vede fin dall'inizio dell'ultimo atto, in cui la donna giace sul letto di morte abbandonata da tutti. È grazie al fittissimo reticolo musicale che Verdi ha costruito nei primi due atti per determinare l'unitarietà di tutta la vicenda, che questo tragico episodio conclusivo diviene quasi un *unicum*, anticipatore di tematiche e situazioni ben di là da venire sulla scena italiana ed europea. Le quaranta battute iniziali del preludio in do minore (cfr. esempio 2) riportano alla mente le sette iniziali (cfr. esempio 1), ma stavolta lo spunto dei violini divisi viene sviluppato in un canto sofferto, quasi un'allusione alla morte, che sta a mano a mano togliendo alla vita il suo spazio. Improvvisamente la tonalità vira verso il la bemolle maggiore (b. 12, cfr. esempio 7a) per illuminare una semplice progressione di quattro battute

## Esempio 7 a-b

A: *La traviata*, III, n. 8, bb. 12-15B: *Luisa Miller*, III, 47

che deriva dal primo preludio (bb. 10-11, violini II e viole) dove si nota appena, mentre qui prende uno slancio appassionato: la si confronti con la grande melodia di Luisa ch'è il *climax* del finale di *Luisa Miller* (1849: esempio 7b), e il riferimento, conscio o inconscio che sia, apparirà piuttosto chiaro. Esso ci comunica, per ironia, il distacco da un mondo romantico, dove Luisa e Rodolfo hanno potuto almeno dividere il piacere dell'unione nella morte, mentre la fine di Violetta è improntata alla più atroce delle solitudini.

A posteriori si svela tutto il senso drammaturgico dei piani sonori ideati da Verdi e strategicamente disposti nel corso della partitura. L'idea di una vita che si spegne è realizzata, in questo preludio, con ogni mezzo tecnico, fino al trillo conclusivo sul do<sub>4</sub> che dalla fila dei primi violini passa dopo una battuta a soli quattro, a due dopo un'altra, in un'inesorabile ed eloquente riduzione delle sonorità.

Nel colloquio col dottor Grenvil (scene 2-3), l'unico amico venuto a visitarla – ma si sospetta per dovere professionale – la situazione viene ulteriormente chiarita, e dopo la breve e secca diagnosi l'armonia dei violini viene ripresa per la terza ed ultima volta, invadendo lo spazio dell'azione scenica,

Esempio 8 (atto III, n. 8)

Dottore (esce)

La tisi non le accor-da che po- che o - - re.

VI I e II  
Vle *p*  
8 soli divisi

VII *pp*

Vlc *p*  
VI II *pp*  
8 soli divisi

Cb *p*

mentre l'organico degli archi che accompagna la scena si vede prescritte sfumature dinamiche che vanno dal *pp* al *pppp*, toccando il *f* solo nel momento in cui Violetta tenta invano di alzarsi. Il culmine dell'adesione poetica del mondo dei suoni alla realtà del palcoscenico viene peraltro toccato nella struggente quarta scena in cui Violetta, sola, declama la lettera inviata da Giorgio Germont:

Esempio 9 (atto III, n. 8)

(Violetta 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 ... Alfredo è in strano suolo. Il vostro

2 Vle *pp*  
2 Vle  
1 Vlc  
*pp*

sagrifizio io stesso gli ho svelato. Egli a voi tornerà pel suo perdono; ... io pur verrò ... Curatevi ... meritate un  
avenir migliore ... Giorgio Germont: (con voce sepolcrale)

È tardi!..

VI (tutti) *f*  
Cl, Fag, Cr  
Vle, Vlc (tutti) *f*

1 Cb *pizz*

Lo scritto parla di «speranza», «avvenir migliore», «cure», la musica, invece, ricorda alla donna, illusoriamente, il tempo della felicità che non può più tornare: la melodia, rievocata infatti da due soli primi violini su un tappeto impalpabile di archi, ancora in numero ridotto, è di nuovo «Di quell'amor», il canto con cui Alfredo le aveva fatto credere alla forza del sentimento che forse avrebbe anche potuto salvarla (cfr. esempio 5). L'esclamazione «è tardi» pronunciata «con voce sepolcrale», come chiede Verdi, precede l'«Addio del passato»: ancora otto violini divisi nei momenti culminanti, e il la finale prescritto «con un filo di voce».

Ma l'attenzione realistica di Verdi è ancora vigile e, prima dell'arrivo di Alfredo Germont e del padre, egli inserisce un'ultima musica proveniente da fuori scena, il fuggevole «Baccanale» affidato al coro e a una manciata di fiati, nacchere e tamburelli<sup>15</sup>. Per le strade di Parigi impazza il carnevale, e Parigi in festa lancia un messaggio alla moribonda, analogo per intenzioni alla musica da ballo della banda nel prim'atto: un'ultima illusione di vita che si trasforma in un terribile messaggio d'impotenza e di morte.

Anche nel successivo duetto, all'arrivo di Alfredo, Verdi ricorda in modo preciso la situazione con le sonorità ridotte, e sedici violini divisi accompagnano le parole di Violetta:

De' corsi affanni compenso avrai...  
La mia salute rifiorirà.

Al trillo è affidata l'ultima illusione di potersi alzare dal letto. Trillo che anch'esso rappresenta il suo trascorso rapporto con la vita. Dopo la grande cabaletta «Gran Dio morir sì giovane» è la volta del finale ultimo. Le scalette cromatiche dei violini che accolgono l'arrivo di Giorgio Germont sono ulteriore presagio di una fine ineluttabile quanto imminente, mentre il dono del medaglione all'amante con la sua immagine è già trenodia, come ben ricorda l'inesorabile ritmo puntato, già impiegato nel «Miserere» del *Trovatore* (qui ben più che echeggiato) come figura della morte. Tutto culmina nell'ultimo grande momento di passione di tutta l'opera, la fine di Violetta, dove Verdi, sulla scia della *pièce* di Dumas, abbandona ogni istanza realistica per "inventare il vero" e conferire all'eroina tutto il rilievo che merita nel momento del trapasso<sup>16</sup>. Torna l'organico ridotto degli archi, stavolta proteso verso l'acuto (otto violini e due viole) mentre Violetta riprende le stesse parole con cui iniziava la sua grande scena nel prim'atto:



## Esempio 10 (atto III, n. 8)

Violetta

(rianimata) (parlando)

È strano! Ces-sa-ro-no gli spasi-mi del do-lo-re... in

ANDANTINO

2 VI I  
pppp

2 VI I  
2 VI II 2 VII 2 VIe  
pppp

«È strano»: anche la morte, come l'amore, è strana e lascia spazio nel momento estremo a un ultimo istante di pace in cui par di rivivere. Violetta parla, accompagnata per l'ultima volta dalla melodia che simboleggia l'amore, e torna a cantare solo quando tutta l'orchestra si riunisce:

Ah, ma io ritorno a vivere...

Nessuno aveva mai descritto con tanto poetico realismo la morte prima di Verdi.

\* Michele Girardi, veneziano, insegna Drammaturgia musicale nella Facoltà di musicologia dell'Università di Pavia. Le sue ricerche vertono principalmente sulla musica dei secoli XIX e XX, e in particolare sul teatro musicale *fin de siècle* (saggi su Massenet, Puccini, Berg, Verdi, Boito e altri). La sua opera più rappresentativa è la biografia critica *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano* (Marsilio, Venezia 1995, 2<sup>a</sup> ed. 2000), che ha vinto il primo premio letterario «Massimo Mila» nel 1996, ed è apparsa in traduzione inglese (riveduta e ampliata) con il titolo *Puccini: His International Art* (Chicago, The University of Chicago Press, 2000,

2<sup>a</sup> ed. 2002). Dirige la serie «La Fenice prima dell'opera» (2003-), ed è socio fondatore del Centro studi Giacomo Puccini di Lucca (1996-). Il suo ultimo libro, in collaborazione con Anna Laura Bellina, è *Il teatro La Fenice 1792-1996. Il teatro, la musica, il pubblico, l'impresa* (Marsilio, Venezia 2003). È presidente dell'Edizione nazionale delle opere di Giacomo Puccini, istituita dal Ministero per i beni e le attività culturali nel 2007.

Il presente saggio è stato commissionato dal Teatro Regio nel 1998. Si ringrazia l'autore per le integrazioni e gli aggiornamenti apportati in occasione della pubblicazione in questo volume.

- 1 «Verdi è lettore instancabile, e ancor più di lui appassionata per i libri è la Strepconi. Essi risiedono da alcuni anni a Parigi, e il romanzo del Dumas lo devono aver di certo conosciuto subito» (Carlo Gatti, *Verdi*, Mondadori, Milano 1950, 3<sup>a</sup> ed. 1981, p. 287).
- 2 Sono senz'altro di questa opinione Gino Monaldi (*Verdi, 1839-1898*, Bocca, Torino 1899; Milano 3<sup>a</sup> ed. 1943, p. 143), Andrea della Corte (*Le sei più belle opere di Verdi*, Istituto d'alta cultura, Milano 1946, p. 115), Carlo Gatti (*Verdi* cit., pp. 363-364), Franco Abbiati (*Giuseppe Verdi*, 4 voll., Ricordi, Milano 1959, II, p. 163), fino a Charles Osborne, che nel suo studio *standard* pubblicato nel 1969 (*The Complete Operas of Verdi. A Critical Guide*; trad. it.: *Tutte le opere di Verdi*, Mursia, Milano 1975, pp. 258-259) suggerisce che il "triangolo" tra Verdi, Giuseppina Strepconi e Antonio Barezzi abbia contribuito a ispirare la costellazione dei ruoli principali della *Traviata*.
- 3 *I copialelettere di Giuseppe Verdi*, pubblicati e illustrati da Gaetano Cesari e Alessandro Luzio e con prefazione di Michele Scherillo, Commissione esecutiva per le onoranze a Giuseppe Verdi nel primo centenario della nascita, Milano 1913 (rist. fotomeccanica: Forni, Bologna 1968), p. 130.
- 4 Sugli aspetti relativi alla genesi della *Traviata* si veda lo studio di Marcello Conati, *La Bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano 1983, pp. 267-332.
- 5 *Ibid.*, p. 297.
- 6 *Ibid.*, p. 301.
- 7 Abbiati, *Giuseppe Verdi* cit., II, p. 189.
- 8 Cfr. «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 / coi tipi di Teresa Gattei» (I-Vt). Nell'edizione corrente della partitura – *La traviata*, G. Ricordi & C., Milano s.d., rist. 1980, P.R. 157 (da cui sono tratti gli esempi musicali che illustrano questo saggio) – l'epoca è stata ripristinata: «A Parigi e sue vicinanze, nel 1850 circa. Il primo atto avviene in agosto, il secondo in gennaio, il terzo in febbraio».
- 9 Conati, *La Bottega della musica* cit., p. 306.
- 10 John Rosselli, *Sull'ali dorate. Il mondo musicale italiano dell'Ottocento*, Il Mulino, Bologna 1992, p. 83.
- 11 Punto di partenza per le moderne analisi formali l'osservazione di Abramo Basevi relativa alla «solita forma de' duetti, cioè quella che vuole un tempo d'attacco, l'adagio, il tempo di mezzo, e la Cabaletta» (*Studio sulle opere di Giuseppe Verdi*, tip. Tofani, Firenze 1859, p. 191; rist. a cura di Attilio Piovano, Rugginenti, Milano 2001). Per la formulazione di una terminologia relativa alla struttura formale dei numeri chiusi nel melodramma verdiano (struttura quadripartita dell'aria: «1. Scena 2. Adagio 3. "Tempo di mezzo" 4. Cabaletta»; struttura pentapartita del duetto: «0. Scena 1. "Tempo d'attacco" 2. Adagio 3. "Tempo di mezzo" 4. Cabaletta»), si rimanda al saggio di Harold S. Powers, «*La solita forma*» and «*The uses of convention*», in *Nuove prospettive della ricerca verdiana*, Istituto di studi verdiani - Ricordi, Parma-Milano 1987, pp. 74-109 (anche in «*Acta musicologica*», LIX / 1, 1987, pp. 65-90), e particolarmente la tavola 1 («*Melodramatic Structure*». *Three Normative Scene Types*) a p. 106.
- 12 Si leggano in proposito le considerazioni di Powers («*La solita forma*» cit., pp. 91-93, e la tavola 3, pp. 108-109).
- 13 «Cinetica» (nei confronti del dramma, a cui dà cioè un forte impulso) per le sezioni 1 e 3, «statica» per le altre due (cfr. Philip Gossett,

*The «candeur virginale» of «Tancredi», in «The Musical Times», 112, 1971, p. 327). Si notino le proporzioni delle singole sezioni in termini di battute: quattordici e cinquantotto per le sezioni cinetiche, otto e tre volte otto per le sezioni statiche, numero canonico per i periodi melodici.*

- 14 L'espressione, formulata dallo stesso Verdi, si riferisce al periodo che va dal *Nabucodo-*

*nosor* (1842) al *Ballo in maschera* (1859).

- 15 Per poter sfruttare l'effetto di questa musica Verdi spostò l'azione dell'epilogo tragico dal primo giorno dell'anno, dove l'aveva prescritta Dumas, al carnevale.
- 16 Cfr. Linda Hutcheon e Michael Hutcheon, *Opera. Desire, Disease, Death*, University of Nebraska Press, Lincoln-London 1996, p. 46.