

## NOTE e TRAMA

Archiviato il lusinghiero debutto del *Rigoletto*, Verdi si trova eccezionalmente ad attendere a due nuove opere, una per Roma (*Il trovatore*), l'altra per Venezia. Se il completamento della prima viene ostacolato dall'improvvisa morte del librettista Cammarano, la seconda si trova arenata per mesi sulla scelta stessa del soggetto. L'idea definitiva verrà a Verdi, come vera folgorazione, dalle prime recite parigine della *Dame aux camellias* di Alexandre Dumas figlio, nel febbraio 1852, dramma che l'autore aveva tratto da un proprio romanzo fortemente autobiografico del 1848, *bestseller* della letteratura scandalistica. La scabrosità del soggetto – la parabola amorosa di Alphonsine Duplessis, una delle più celebri cortigiane parigine, morta ventitreenne appena un anno avanti l'uscita del romanzo – non sfuggiva certo a Verdi: «Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi [l'epoca contemporanea] e per altri mille goffi scrupoli. Io lo faccio con tutto il piacere. Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene: io ero felice di scrivere il *Rigoletto*». Solo la censura veneziana, particolarmente tollerante con Verdi, avrebbe potuto accordare il suo assenso alla nuova provocazione, dopo aver accettato le arditezze di *Ermani* e *Rigoletto*, i cui stessi originali vittorughiani rimanevano banditi dalle scene in terra di Francia. Rifiutò tuttavia il titolo *Amore e morte* proposto da Verdi, appagandosi inspiegabilmente di quello ben più forte di *Traviata*; ma soprattutto impose una retrodatazione della vicenda al XVIII secolo, annullando così l'effetto prorompente addotto dalla contemporaneità del fatto, quasi cronachistico, nel quale gli spettatori avrebbero dovuto riconoscere i frac, le *parures*, le danze, i giochi, le tresche e i mal sottili propri della società cui appartenevano: un prolungamento della realtà sull'assito della finzione scenica. Verdi riuscì a malapena a impedire l'uso di parrucche *ancien régime*, ma non poté evitare l'effetto di straniamento che veniva a crearsi fra una musica tutta improntata alla danza del momento – il valzer voluttuoso e peccaminoso che stava conquistando l'Europa – e la lontananza epocale dell'immagine scenica. Annullato o almeno attutito, l'effetto della provocazione, non perveniva al pubblico che il solito *cliché* melodrammatico – come diceva Shaw – del «tenore che intende portarsi a letto il soprano, ma il baritono non vuole», affidato per di più a una compagnia di canto in gran parte inadatta alle ragioni del dramma (la protagonista Fanny Salvini Donatelli) o della musica (il tenore Ludovico Graziani e il celebrato, ma ormai logoro baritono Felice Varesi): «*La traviata*, ieri sera, fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà», commentava il compositore all'indomani del debutto.

Con una precisa risposta in cuor suo, Verdi rifiutò ogni offerta di appello provenientegli da questo o quel teatro, fino a quando non ravvisò una compagnia vocale all'altezza. Nemesis della storia, la trovò proprio a Venezia, nel secondario Teatro di San Benedetto: apportate alcune modifiche per adattare la parte ai nuovi cantanti Maria Spezia, Francesco Landi e Filippo Coletti, con un gesto carico di provocazione Verdi riaffrontò il medesimo pubblico il 6 maggio 1854: «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 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 pel S. Benedetto. Allora fece *fiasco*; ora fa *furore*. Concludete voi!!».

I cambiamenti furono, in realtà, più consistenti di quanto Verdi avesse buon gioco di sbandierare, ma certo non tali da ribaltare il giudizio dello stesso pubblico a distanza di soli quattordici mesi. In entrambi i casi, l'azione segue il decorso e soprattutto lo spirito del dramma di Dumas (con l'omissione del secondo atto), piuttosto che l'omonimo romanzo, le cui tinte a volte sin troppo realistiche si erano stemperate sulla scena in un processo di nobilitazione dei personaggi, condotto a compimento nell'opera verdiana. La quale, dal canto suo, adotta una tecnica narrativa quanto mai insolita per il melodramma dell'epoca, massime se applicata alla sola musica, senza l'ausilio delle parole. In termini moderni parleremmo di *flashback*, o ancor meglio *dinarrazione a ritroso*, condotta attraverso le note del preludio che apre l'opera: un ritratto musicale della protagonista, colta nello stadio del declino fisico (i diafani violini del primo tema, che caratterizzerà poi l'atto terzo), mentre la mente corre nostalgica ai tempi della tormentata relazione amorosa (è il passionale «Amami,

Alfredo» del secondo atto) e ai giorni spensierati delle frivolezze parigine in cui la passione era divampata (ed ecco i guizzi brillanti dei violini a corteggiare il tema amoroso ripetuto con calore dagli archi gravi). L'ascoltatore viene così condotto per mano in questo viaggio a ritroso nel tempo, sino a venire catapultato nel bel mezzo della festa chiassosa che apre l'atto primo, con la consapevolezza che ciò cui assisterà è già 'passato': una situazione di euforica allegria, che il tempo ha in realtà ormai travolto e soffocato. «Dell'invito trascorsa è già l'ora»: sono quasi profetiche le parole con cui esordisce la folla d'invitati nel salotto parigino di Violetta.

**Atto primo.** Un'affiatata compagnia di gaudenti aristocratici e compiacenti damigelle si è riunita per trascorrere l'ennesima notte di piaceri, dove «L'amistà s'intreccia al diletto». Novizio, e un po' disorientato fra tanto vortice di parole e di musica, è Alfredo Germont, fattosi introdurre dall'amico Gastone col deliberato proposito di conoscere personalmente la padrona di casa, oggetto di segreta passione. Violetta si fa celia di tante attenzioni, e per sdrammatizzare la scena propone un brindisi collettivo ("Libiam ne' lieti calici"). La festa prosegue: nel salone contiguo si aprono le danze; gli invitati accorrono, ma un accesso di tosse frena l'uscita di Violetta, che si trattiene assistita da Alfredo. L'eco dei valzer giunge sino al proscenio, fungendo da sostegno sonoro alla conversazione appartata dei due: alle profferte amorose dell'uno ("Un dì, felice, eterea, / mi balenaste innante") si mescolano le ricuse divertite dell'altra, che a un uomo non può promettere altro che amicizia ("Ah, se ciò è ver, fuggitemi... / solo amistade io v'offro"). Catturati nuovamente dal turbinio della festa, che sta per volgere al termine, i due si danno appuntamento per il giorno seguente. È ormai l'alba e Violetta, rimasta sola, medita turbata sull'effetto sortito in lei dalle parole di Alfredo: che sia forse giunto il giorno del suo primo vero amore, il momento di «essere amata amando»? (cantabile "Ah, fors'è lui che l'anima") No di certo (tempo di mezzo "Follie... follie... delirio vano è questo"). Il destino di Violetta è ben altro: continuare nella sua condizione di gaudente indipendenza sociale (cabaletta "Sempre libera degg'io / folleggiare di gioia in gioia").

**Atto secondo.** Fra tali propositi era calato il sipario dell'atto primo; ma il riaprirsi della tela, su una casa di campagna presso Parigi, ci rivela contro ogni aspettativa un Alfredo perfettamente inserito in un tranquillo *ménage* di coppia con la donna (cantabile "De' miei bollenti spiriti / il giovanile ardore / ella temprò col placido / sorriso dell'amore"). La serenità conquistata ha tuttavia vita breve. La servetta Annina, testé giunta da Parigi, rivela di esservi stata inviata dalla padrona – privata ormai delle munifiche elargizioni di tanti protettori – per alienare i beni restanti e finanziare così la nuova esistenza. Alfredo non ci sta: aperti finalmente gli occhi dopo tre mesi di estasi beata ("Dell'universo immemore / io vivo quasi in ciel") corre egli stesso a Parigi, per cercare una soluzione adeguata (cabaletta "O mio rimorso, o infamia, / io vissi in tale errore"). Ignara di tutto, rientra Violetta; sorride di un invito che le giunge dai vecchi amici per la sera stessa: non è più vita per lei! Ed ecco piombare inatteso il padre d'Alfredo che, in un memorabile duetto con Violetta, chiede alla donna una netta recisione della convivenza peccaminosa: il futuro genero, già sul punto di sposare la sorella di Alfredo, venuto a conoscenza dell'onta che grava sulla famiglia Germont, minaccia l'abbandono della giovane ("Pura siccome un angelo / Iddio mi die' una figlia"). Violetta, in una disperata requisitoria, oppone tutto il suo autentico e disinteressato amore per Alfredo a quello ipocrita dei matrimoni combinati fra l'alta società, ma il vecchio Germont è irremovibile nel suo cinismo: torni, finché è giovane, alla vita gaudente di prima; l'uomo è volubile e, quando la bellezza sarà svanita, anche Alfredo si rivolgerà altrove. Votata al martirio, la donna cede ("Dite alla giovine – sì bella e pura / ch'avvi una vittima – della sventura"). L'accordo è presto fatto. Inutile dire ad Alfredo che l'amore è finito: non lo crederà; sarà piuttosto Violetta a concertare la cosa, dietro la promessa che, quando il dolore avrà sopraffatto la sua ormai cagionevole salute, la verità venga rivelata all'amato (cabaletta "Morrò!... la mia memoria non fia ch'ei maledica"). Rimasta sola, Violetta si appresta a scrivere la lettera mendace per Alfredo; da questi inopinatamente sorpresa, scoppia in un'eccitazione crescente, che culmina nella più straziante richiesta d'amore della storia dell'opera ("Amami Alfredo, amami quant'io t'amo"). Violetta fugge verso Parigi; la lettera viene recapitata all'amato pochi minuti dopo: questi l'apre, la legge e cade disperato fra le braccia del padre, rimasto opportunamente in agguato per cogliere l'attimo più propizio alla riconquista del figlio. La paterna è immediata ("Di Provenza il mar, il suol – chi dal cor ti cancellò?"); Alfredo si stacca adirato dall'abbraccio paterno, tutto intento a scoprire chi possa essere la causa

dell'improvviso voltafaccia di Violetta (forse il barone Douphol?), mentre il padre torna all'attacco sul suo fronte moralistico (cabaletta "No, non udrai rimproveri"), senza riuscire più a catturare l'attenzione di Alfredo. È invece un foglio abbandonato sul tavolo a colpirlo: l'invito per la sera stessa al solito festino gaudente; è lì che l'offesa verrà vendicata. Repentino il cambio di scena, ed eccoci al centro di un ballo mascherato: zingarelle e toreri invadono il salone coi loro canti festosi ("Noi siamo zingarelle"; "Di Madrid noi siamo mattadori"). A poche ore dal fatto, la notizia della separazione fra i due amanti circola già in società, e l'ingresso disinvolto di Alfredo alla festa in cui la donna apparirà a braccetto del nuovo amante viene salutato con approvazione. Ecco infatti giungere Violetta, accompagnata dal barone Douphol. Alfredo sbanca tutti al tavolo da gioco: anche il rivale, in una sfida a carte che assume inevitabilmente connotazioni ben più personali. La tensione viene tempestivamente interrotta dall'invito alla cena: i invitati si allontanano, tranne Violetta, che in un disperato quanto fallimentare tentativo di evitare il peggio ha fatto chiamare a sé proprio Alfredo. Il dialogo è impossibile: lei si vede costretta ad ammettere di amare Douphol, pur di non svelare il vero, e lui, chiamato i presenti a raccolta, con ira crescente ne denuncia pubblicamente la condotta, gettandole ai piedi una borsa di danaro in segno di pagamento per il periodo trascorso insieme. La situazione precipita nel concertato finale, aperto dall'ingresso inatteso di Germont padre che, invece di giustificare il comportamento della donna svelando la verità, continua le sue querimonie contro il comportamento indecoroso del figlio (Largo concertato "Di sprezzo degno se stesso rende / chi pur nell'ira la donna offende"), cui si accodano le espressioni di rimorso di Alfredo, le dolenti rimostranze di Violetta, i moti compassionevoli di tutti gli astanti.

**Atto terzo.** Ed eccoci alla conclusione del *flashback*, come ci ricorda il preludio che si apre con le identiche note dell'inizio, ma senza più deviare verso i toni della passione e della frivolezza: il presente è solo dolore – fisico, oltre che morale e affettivo, in quanto la tisi ha ormai condotto l'eroina sul letto di morte. Al capezzale l'assistono ancora la fedele Annina e le cure pietose del medico, già testimone di tutti i precedenti eventi. La sofferenza e l'indigenza di Violetta contrastano con l'opulenza del carnevale parigino, che fa giungere dalla strada i suoi canti festosi. Unica consolazione in tanta solitudine è una lettera che la donna ha ricevuto da Giorgio Germont: l'informa del duello, in cui il barone è rimasto ferito, e della partenza di Alfredo dalla Francia; ragguagliato finalmente dal padre sulla verità degli eventi, sta ora facendo rapido ritorno per farsi perdonare dall'amata. Purtroppo è ormai tardi: Violetta rilegge lo scritto per l'ennesima volta, e ancor non giunge alcuno, mentre le forze la abbandonano giorno dopo giorno (romanza "Addio del passato bei sogni ridenti"). Ma ecco Annina entrare tutta eccitata nella stanza: Alfredo è arrivato, e corre fra le braccia di Violetta per l'immane duetto. Alla rappacificazione immediata (tempo d'attacco "Colpevol sono...so tutto, o cara"), seguono i più ottimistici progetti per il futuro (cantabile "Parigi, o cara, noi lasceremo"); Violetta vorrebbe uscire (tempo di mezzo), correre in chiesa per ringraziare Iddio della nuova gioia, ma le forze non la reggono più: si chiami pure il medico, ma se non riesce a salvarla il tanto sospirato ritorno di Alfredo, nessun altro lo potrà in terra (cabaletta "Gran Dio, morir si giovane"). Anche Giorgio Germont sopraggiunge per l'ultimo conforto: le voci si uniscono nel concertato finale avviato dalla protagonista (Largo "Prendi; quest'è l'immagine / De' miei passati giorni"), cui seguono i soli pochi istanti di apparente vigore che sogliono cogliere i malati di tisi, prima del crollo definitivo. Vana illusione: Violetta cade esanime.

Sul piano musicale, *La traviata* è per molti aspetti l'ultima opera prettamente belcantista di Verdi, spartiacque fra il modello primo-ottocento ancora legato a una dimensione vocale 'idealizzata' dell'opera e la nuova via 'realistica', che Verdi stesso percorrerà nella seconda metà del secolo: la parte della protagonista ne è l'immagine, con la sua parabola che, dall'esuberante ornamentazione virtuosistica del primo atto, conduce alle diafane emissioni del terzo, attraverso i momenti di intensa declamazione che caratterizzano i momenti centrali dell'opera. Anche le strutture portanti, se nominalmente sono le medesime sulle quali si era fondato il melodramma italiano da Rossini in poi, mostrano tuttavia qui la loro inadeguatezza alle nuove esigenze espressive, nella necessità continua di un ampliamento o un annullamento. Si pensi alla tipica forma in quattro tempi che caratterizzava i pezzi d'assieme (tempo d'attacco, cantabile o largo concertato, tempo di mezzo, cabaletta o stretta): le loro coordinate continuano a ritrovarsi nei vari numeri dell'opera che si susseguono, come di volta in volta si è indicato; ma quante deviazioni, ad esempio, quante sottodivisioni nel tempo d'attacco e nel cantabile del lunghissimo duetto Violetta-Germont, per aderire musicalmente in maniera

sempre consona ai mutevoli passaggi del dramma. L'ultima sezione del modello formale codificato – quella 'stretta' il cui compito era spesso non altro che di chiudere con l'adeguato clamore musicale una scena di per sé drammaticamente già esauritasi – diviene poi ingombrante anticaglia per il Verdi della *Traviata*, che vi rinuncia volentieri nel finale del secondo atto e procura così il dovuto effetto sul pubblico proprio eludendo l'aspettativa del finale clamoroso, col far calare la tela sul bel mezzo del numero musicale, giusto al termine del Largo concertato. Non stupisce dunque che una consolidata tradizione interpretativa, tutta protesa verso i ritmi più incalzanti dell'opera verista, sia andata persino oltre le intenzioni dello stesso autore, abolendo anche le cabalette residue nelle arie dei Germont e ogni altro genere di ripetizione, sentite vetusta all'interno di un dramma con spiccate punte di realismo drammatico (ad esempio nelle seconde strofe dei due momenti solistici di Violetta, per ironia dettate già esse stesse da un desiderio innovativo: l'importazione della struttura a romanza bistrofica, tipica della tradizione francese, per ritrarre personaggi femminili sopraffatti o colti in momenti di malinconica solitudine). Persi così anche gli ultimi tratti di certa estroversione pompieristica, che aveva segnato la prima produzione verdiana – e che sono la tinta più genuina e affascinante ancora nel coevo *Trovatore* – *La traviata* assume un carattere quasi di 'opera da camera', nonostante le apparenze delle scene di festa che pur la caratterizzano, e a dispetto di quel ritmo di valzer che tutta la pervade, costituendone la cifra musicale più evidente.

Come prototipo di certa opera intimistica, destinata a trovare un suo spazio in epoca successiva, *La traviata* propone anche efficaci modelli per quella realizzazione musicale del 'discorso interiore' del personaggio che troveranno adeguato sviluppo nei drammi musicali wagneriani. L'impiego dell'orchestra quale mezzo di trasparenza interiore è tangibile, ad esempio, già nell'oboe dolente che, in linea con un *topos* tradizionale, introduce l'addio del passato', come 'doppio' musicale del personaggio affranto. Ben più innovative appaiono invece soluzioni come quella adottata mentre Violetta scrive ad Alfredo la lettera decisiva della separazione, la cui straziante pregnanza viene emotivamente comunicata dall'orchestra, nello stesso momento in cui le parole si concretizzano nella mente del personaggio. E ancora più clamoroso è l'espedito che conclude il primo atto, con l'intervento fuori campo della voce tenorile a ripetere le frasi del duettino amoroso: il passo non andrà già letto in senso realistico, come improbabile serenata di Alfredo sotto il balcone di Violetta, quanto piuttosto – portando a estreme conseguenze il comportamento dell'orchestra in passi analoghi – quale epifania del pensiero interiore della protagonista.

Fonte: [Dizionario dell'Opera Baldini&Castoldi](#)