



festival **VERDI**

Parma e le terre di Verdi
1-28 ottobre 2007

 FONDAZIONE CARIPARMA  COMUNE DI PARMA  FONDAZIONE MONTE DI PARMA



La Traviata

Musica di
GIUSEPPE VERDI

festival
VERDI
Parma e le terre di Verdi
1-28 ottobre 2007

festival VERDI

Parma e le terre di Verdi
1-28 ottobre 2007



MINISTERO
PER I BENI E
LE ATTIVITÀ
CULTURALI

main sponsor



media partner



Il FestivalVerdi è realizzato anche grazie a



e con il sostegno e la collaborazione di



Teatro Verdi di Busseto
Teatro Comunale di Modena
iTeatri di Reggio Emilia



Soci fondatori



Consiglio di Amministrazione

Presidente
Pietro Vignal
Sindaco di Parma

Consiglieri
Paolo Cavalieri
Maurizio Marchetti

Sovrintendente
Mauro Meli

Direttore musicale
Bruno Bartoletti

Segretario generale
Gianfranco Carra

Collegio dei Revisori

Giuseppe Ferrazza
Presidente

Nicola Bianchi
Andrea Frattini

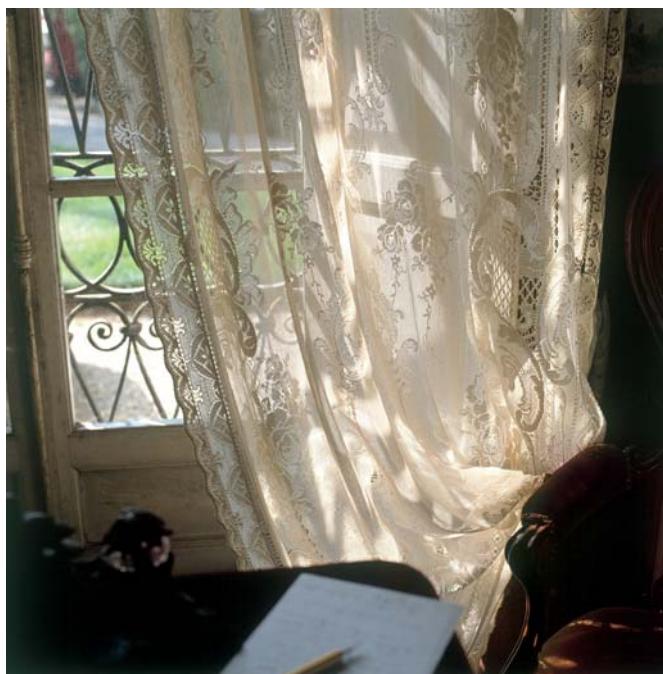
La Traviata

*Melodramma in tre atti su libretto di Francesco Maria Piave
dal dramma La Dame aux camélias di Alexandre Dumas figlio*

Musica di

GIUSEPPE VERDI

Editore Universal Music Publishing Ricordi srl, Milano



Villa Verdi a Sant'Agata

La trama dell'opera

Atto primo

Parigi, alla metà dell'Ottocento. È estate e c'è festa nella casa di Violetta Valéry, una famosa mondana: è un modo per soffocare l'angoscia che la tormenta, perché ella sa che la sua salute è gravemente minata. Un nobile, Gastone, presenta alla padrona di casa il suo amico Alfredo, che l'ammira sinceramente. L'attenzione che Violetta dimostra per la nuova conoscenza non sfugge a Douphol, il suo amante abituale. Mentre Violetta e Alfredo danzano, il giovane le dichiara tutto il suo amore e Violetta gli regala un fiore, una camelia: rivedrà Alfredo solo quando sarà appassita. Alla fine della festa, Violetta deve ammettere di essersi innamorata davvero, per la prima volta.

Atto secondo

È gennaio. Alfredo e Violetta Valéry hanno abbandonato Parigi per vivere in una casa di campagna. Quando l'uomo viene a sapere, attraverso una confessione della cameriera Annina, che Violetta sta vendendo i suoi gioielli perché è rimasta senza denaro, si precipita a Parigi per procurarsene. L'amica di Violetta, Flora, l'invita a una festa; ma la ragazza non ha voglia di andarvi e rimane in casa, dove riceve la visita inattesa del padre di Alfredo, Giorgio Germont. Costui l'accusa di condurre il figlio alla miseria; ma Violetta contesta le sue affermazioni, gli fa vedere che, al contrario, è stata lei a vendere i suoi preziosi e afferma di non avere mai chiesto nulla ad Alfredo. Giorgio sembra convinto, ma non rinuncia al suo proposito di separare Alfredo e Violetta. Infatti quel legame dà scandalo e finché dura non potrà far sposare un'altra figlia. La donna deve scegliere, e fa quello che crede essere il bene del suo innamorato: abbandona Alfredo, che è colto da gelosia. Violetta riappare a una festa nuovamente accompagnata da Douphol, che vorrebbe sfidare a duello il giovane Germont. Violetta lo implora di lasciare la casa; se ne andrà, dice lui, solo se lei lo seguirà. La ragazza allora gli rivela di avere giurato di non incontrarlo e lascia



Villa Verdi a Sant'Agata

credere di aver fatto questo giuramento a Douphol, per non raccontare ad Alfredo il colloquio che ebbe con suo padre, a proposito di sua sorella. Alfredo si indigna, la tratta da prostituta. Arriva Giorgio, che lo rimprovera per questo comportamento; ma non gli svela la verità.

Atto terzo

Un mese dopo. Il male che da tempo mina la salute di Violetta si è molto aggravato. La donna non può più alzarsi dal suo letto. Le giunge una lettera di Germont: finalmente, ha deciso di spiegare tutto a suo figlio.

Alfredo si è commosso e sta arrivando. Violetta è incredibilmente contenta, ma per lei non c'è più nulla da fare; teme, anzi, di non sopravvivere fino al suo arrivo. Ma, infine, Alfredo è lì, al suo capezzale; e vi è anche suo padre, profondamente pentito.

Stroncata dalla tisi, Violetta muore.



Villa Verdi a Sant'Agata

La Traviata

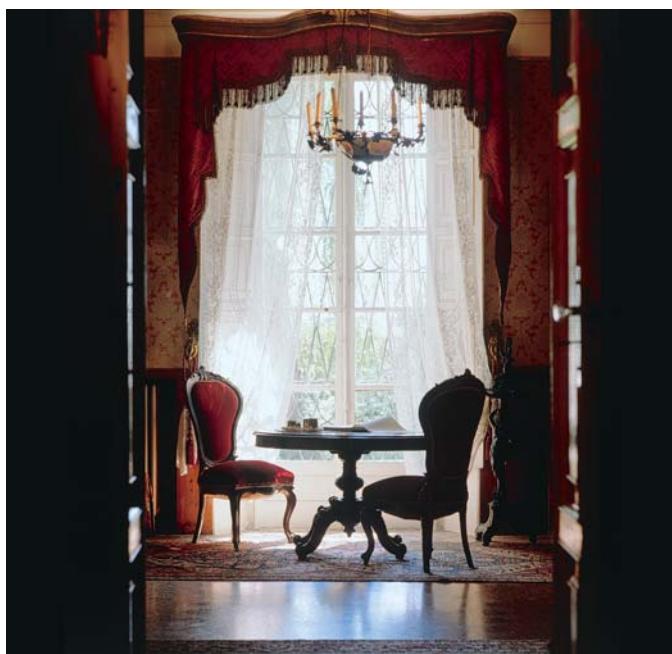
PERSONAGGI

VIOLETTA VALÉRY	<i>soprano</i>
FLORA BERVOIX	<i>mezzosoprano</i>
ANNINA	<i>soprano</i>
ALFREDO GERMONT	<i>tenore</i>
GIORGIO GERMONT, suo padre	<i>baritono</i>
GASTONE, Visconte de Letorières	<i>tenore</i>
BARONE DOUPHOL	<i>baritono</i>
MARCHESE D'OBIGNY	<i>basso</i>
DOTTORE GRENVIL	<i>basso</i>
GIUSEPPE, servo di Violetta	<i>tenore</i>
UN DOMESTICO DI FLORA	<i>basso</i>
UN COMMISSIONARIO	<i>basso</i>

Coro di Signori e Signore amici di Violetta e Flora, Matadori, Piccadori, Zingari.
Comparse di Servi di Violetta e di Flora, Maschere, ecc. ecc.

Scena: Parigi e sue vicinanze, 1850 circa.

N.B. Il primo atto succede in agosto, il secondo in gennajo, il terzo in febbrajo.
Le indicazioni di destra o sinistra sono prese dalla platea.



Villa Verdi a Sant'Agata

ATTO PRIMO

SCENA I

Salotto in casa di Violetta.

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

Violetta, seduta sopra un divano, sta discorrendo col Dottore e con alcuni amici, mentre altri vanno ad incontrare quelli che sopraggiungono, tra i quali sono il Barone e Flora al braccio del Marchese.

CORO I

Dell'invito trascorsa è già l'ora
Voi tardaste

CORO II

Giocammo da Flora.
E giocando quell'ore volar.

VIOLETTA

(andando loro incontro)
Flora, amici, la notte che resta
D'altre gioie qui fate brillar;
Fra le tazze è più viva la festa.

FLORA E MARCHESE

E goder voi potrete?

VIOLETTA

Lo voglio;
Al piacere m'affido, ed io soglio
Con tal farmaco i mali sopir.

TUTTI

Si, la vita s'addoppia al gioir.

SCENA II

Detti, il Visconte Gastone de Letorières, Alfredo Germont. Servi affaccendati intorno alla mensa.

GASTONE

(entrando con Alfredo)

In Alfredo Germont, o signora,

Ecco un altro che molto v'onora;
Pochi amici a lui simili sono.

VIOLETTA

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

MARCHESE

Caro Alfredo

ALFREDO

Marchese
(si stringono la mano)

GASTONE

(ad Alfredo)
T'ho detto:
L'amistà qui s'intreccia al diletto.

(I servi frattanto avranno imbandito le vivande)

VIOLETTA

(ai servi)
Pronto è il tutto?
(Un servo accenna di sì)
Miei cari sedete:
È al convito che s'apre ogni cor.

TUTTI

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

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

GASTONE

(piano, a Violetta)
Sempre Alfredo a voi pensa.

VIOLETTA

Scherzate?

GASTONE

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

VIOLETTA
Cessate.
Nulla son io per lui.

GASTONE
Non v'inganno.

VIOLETTA
(ad Alfredo)
Vero è dunque? onde è ciò?
Nol comprendo.

ALFREDO
(sospirando)
Si, egli è ver.

VIOLETTA
(ad Alfredo)
Le mie grazie vi rendo.
Voi Barone, non feste altrettanto.

BARONE
Vi conosco da un anno soltanto.

VIOLETTA
Ed ei solo da qualche minuto.

FLORA
(piano al Barone)
Meglio fora se aveste taciuto.

BARONE
(piano a Flora)
Mi è increscioso quel giovin.

FLORA
Perché?
A me invece simpatico egli è.

GASTONE
(ad Alfredo)
E tu dunque non apri più bocca?

MARCHESE
(a Violetta)
È a madama che scuotero tocca

VIOLETTA
(mesce ad Alfredo)
Sarò l'Ebe che versa.

ALFREDO
(con galanteria)
E ch'io bramo
immortal come quella.

TUTTI
Beviamo.

GASTONE
O Barone, né un verso, né un viva
Troverete in quest'ora giuliva?
(Il Barone accenna di no)
Dunque a te
(ad Alfredo)

TUTTI
Sì, sì, un brindisi.

ALFREDO
L'estro
Non m'arride...

GASTONE
E non sei tu maestro?

ALFREDO
(a Violetta)
Vi fia grato?

VIOLETTA
Sì.

ALFREDO
(s'alza)
Sì?... L'ho già in cor.

MARCHESE
Dunque attenti.

TUTTI
Sì, attenti al cantor.

ALFREDO
Libiamo ne' lieti calici
Che la bellezza infiora,
E la fuggevol ora
S'inebria a voluttà.
Libiamo ne' dolci fremiti
Che suscita l'amore,
Poiché quell'occhio al core
(indicando Violetta)

Onnipotente va.
Libiamo, amor fra i calici
Più caldi baci avrà.

TUTTI
Libiamo, amor fra i calici
Più caldi baci avrà.

VIOLETTA
(*s'alza*)
Tra voi saprò dividere
Il tempo mio giocondo;
Tutto è follia nel mondo
Ciò che non è piacer.
Godiam, fugace e rapido
È il gaudio dell'amore;
È un fior che nasce e muore,
Né più si può godere.
Godiam c'invita un fervido
Accento lusinghier.

TUTTI
Ah!... Godiamo la tazza e il cantico,
La notte abbella e il riso;
In questo paradiso
Ne scopra il nuovo dì.

VIOLETTA
(*ad Alfredo*)
La vita è nel tripudio.

ALFREDO
(*a Violetta*)
Quando non s'ami ancora.

VIOLETTA
(*ad Alfredo*)
Nol dite a chi l'ignora.

ALFREDO
(*a Violetta*)
È il mio destin così.

TUTTI
Godiam la tazza e il cantico,
La notte abbella e il riso;
In questo paradiso
Ne scopra il nuovo dì.
(*S'ode musica dal'altra sala*)
Che è ciò?

VIOLETTA
Non gradireste ora le danze?
TUTTI
Oh, il gentil pensier! tutti accettiamo.
VIOLETTA
Usciamo dunque
(*S'avviano alla porta di mezzo, ma Violetta è colta da subito pallore*)
Ohimé!

TUTTI
Che avete?

VIOLETTA
Nulla,
Nulla.

TUTTI
Che mai v'arresta?

VIOLETTA
Usciamo
(*Fa qualche passo, ma è obbligata a nuovamente fermarsi e sedere*)
Oh Dio!

TUTTI
Ancora!

ALFREDO
Voi soffrite?

TUTTI
O ciel! ch'è questo?

VIOLETTA
Un tremito che provo. Or là passate
(*indica l'altra sala*)
Fra poco anch'io sarò.

TUTTI
Come bramate.
(*Tutti passano all'altra sala, meno Alfredo che resta indietro*)



Villa Verdi a Sant'Agata

SCENA III

Violetta, Alfredo e Gastone a tempo.

VIOLETTA

(guardandosi allo specchio)

Oh qual pallor!

(Volgendosi, s'accorge d'Alfredo)

Voi qui!

ALFREDO

Cessata è l'ansia

Che vi turbò?

VIOLETTA

Sto meglio.

ALFREDO

Ah, in cotal guisa

V'ucciderete aver v'è d'uopo cura

Dell'esser vostro...

VIOLETTA

E lo potrei?

ALFREDO

Se mia

Foste, custode io veglierei pe' vostri
Soavi dì.

VIOLETTA

Che dite? ha forse alcuno

Cura di me?

ALFREDO

(con fuoco)

Perché nessuno al mondo

V'ama...

VIOLETTA

Nessun?

ALFREDO

Tranne sol io.

VIOLETTA

(ridendo)

Gli è vero!

Sì grande amor dimenticato avea

ALFREDO

Ridete! e in voi v'ha un core?

VIOLETTA

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

ALFREDO

Ah, se ciò fosse, non potreste allora
Celiar.

VIOLETTA

Dite davvero?

ALFREDO

Io non v'inganno.

VIOLETTA

Da molto è che mi amate?

ALFREDO

Ah sì, da un anno.

Un dì, felice, eterea,

Mi balenaste innante,

E da quel dì tremante

Vissi d'ignoto amor.

Di quell'amor ch'è palpito

Dell'universo intero,

Misterioso, altero,

Croce e delizia al cor.

VIOLETTA

Ah, se ciò è ver, fuggitemi

Solo amistade io v'offro:

Amar non so, né soffro

Un così eroico amor.

Io sono franca, ingenua;

Altra cercar dovete;

Non arduo troverete

Dimenticarmi allor.

ALFREDO

Oh amore

Misterioso, altero.

VIOLETTA

Non arduo troverete dimenticarmi allora

ALFREDO

Croce e delizia al cor.

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

VIOLETTA
Si foleggiava

GASTONE
Ah! ah! sta ben restate.
(Rientra)

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

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

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

ALFREDO
Perché?

VIOLETTA
Per riportarlo.

ALFREDO
(tornando)
Quando?

VIOLETTA
Quando
Sarà appassito.

ALFREDO
O ciel! domani.

VIOLETTA
Ebben,
Domani.

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

VIOLETTA
D'amarmi dite ancora?

ALFREDO
(per partire)
Oh, quanto v'amo!

VIOLETTA
Partite?

ALFREDO
(tornando a lei baciandole la mano)
Parto.

VIOLETTA
Addio.

ALFREDO
Di più non bramo.
(Esce)

SCENA IV

Violetta e tutti gli altri che tornano dalla sala riscaldati dalle danze.

TUTTI
Si ridesta in ciel l'aurora,
E n'è forza di partir;
Merce' a voi, gentil signora,
Di sì splendido gioir.
La città di feste è piena,
Volge il tempo dei piacer;
Nel riposo ancor la lena
Si ritempri per goder.
(Partono alla destra)

SCENA V

Violetta sola.

VIOLETTA
È strano! è strano! in core
Scolpiti ho quegli accenti!
Sarà per me sventura un serio amore?
Che risolvi, o turbata anima mia?
Null'uomo ancora t'accendeva... O gioia

Ch'io non conobbi, essere amata amando!
E sdegnarla poss'io
Per l'aride follie del viver mio?
Ah, fors'è lui che l'anima
Solinga ne' tumulti
Godea sovente pingere
De' suoi colori occulti!
Lui che modesto e vigile
All'egre soglie ascese,
E nuova febbre accese,
Destandomi all'amor.
A quell'amor ch'è palpito
Dell'universo intero,
Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor.
A me fanciulla, un candido
E trepido desire
Quest' effigiò dolcissimo
Signor dell'avvenire,
Quando ne' cieli il raggio
Di sua beltà vedea,
E tutta me pascea
Di quel divino error.

Sentìa che amore è palpito
Dell'universo intero,
Misterioso, altero,
Croce e delizia al cor!
(*Resta concentrata un istante, poi dice*)
Follie! follie delirio vano è questo!
Povera donna, sola
Abbandonata in questo
Popoloso deserto
Che appellano Parigi,
Che spero or più?
Che far degg'io!
Gioire,
Di voluttà nei vortici perire.
Sempre libera degg'io
Folleggiar di gioja in gioja,
Vo' che scorra il viver mio
Pei sentieri del piacer,
Nasca il giorno, o il giorno muoja,
Sempre lieta ne' ritrovi
A diletti sempre nuovi
Dee volare il mio pensier.
(*Entra a sinistra*)



Villa Verdi a Sant'Agata

ATTO SECONDO

SCENA I

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

ALFREDO

(deponendo il fucile)

Lunge da lei per me non v'ha diletto!
Volaron già tre lune
Dacché la mia Violetta
Agi per me lasciò, dovizie, onori,
E le pompose feste
Ov' agli omaggi avvezza,
Vedea schiavo ciascun di sua bellezza
Ed or contenta in questi ameni luoghi
Tutto scorda per me. Qui presso a lei
Io rinascer mi sento,
E dal soffio d'amor rigenerato
Scordo ne' gaudi suoi tutto il passato.
De' miei bollenti spiriti
Il giovanile ardore
Ella temprò col placido
Sorriso dell'amore!
Dal di che disse: vivere
Io voglio a te fedel,
Dell'universo immemore
Io vivo quasi in ciel.

SCENA II

Detto ed Annina in arnese da viaggio.

ALFREDO

Annina, donde vieni?

ANNINA

Da Parigi.

ALFREDO
Chi tel commise?

ANNINA
Fu la mia signora.

ALFREDO
Perché?

ANNINA
Per alienar cavalli, cocchi,
E quanto ancor possiede.

ALFREDO
Che mai sento!

ANNINA
Lo spendio è grande a viver qui solinghi.

ALFREDO
E tacevi?

ANNINA
Mi fu il silenzio imposto.

ALFREDO
Imposto! or v'abbisogna?

ANNINA
Mille luigi.

ALFREDO
Or vanne andrò a Parigi.
Questo colloquio ignori la signora.
Il tutto valgo a riparare ancora.
(Annina parte)
Va! Va!

SCENA III

Alfredo solo.

ALFREDO
O mio rimorso! O infamia!
Io vissi in tale errore!
Ma il turpe sonno a frangere
Il ver mi balenò!

Per poco in sen acquietati,
O grido dell'onore;
M'avrai securò vindice;
Quest'onta laverò.

SCENA IV

VIOLETTA
Alfredo?

ANNINA
Per Parigi or or partiva

VIOLETTA
E tornerà

ANNINA
Pria che tramonti il giorno...
Dirvel m'impose

VIOLETTA
È strano!

GIUSEPPE
(le presenta una lettera)
Per voi

VIOLETTA
Sta ben...
In breve giungerà un uom d'affari...
entri all'istante.
(Annina e Giuseppe escono)

SCENA V

Violetta, quindi il signor Germont introdotto
da Giuseppe che avanza due sedie e riparte.

VIOLETTA
(leggendo la lettera)
Ah, ah, scopriva Flora il mio ritiro!
E m'invita a danzar per questa sera!
Invan m'aspetterà
(Getta il foglio sul tavolino e siede)

GIUSEPPE
È qui un signore

VIOLETTA
Sarà lui che attendo.
(Accenna a Giuseppe d'introdurlo)

GERMONT
Madamigella Valéry?

VIOLETTA
Son io.

GERMONT
D'Alfredo il padre in me vedete!

VIOLETTA
(Sorpresa, gli accenna di sedere)
Voi!

GERMONT
(sedendo)
Sì, dell'incauto, che a ruina corre,
Ammaliato da voi.

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

GERMONT
(Quai modi!) Pure.

VIOLETTA
Tratto in error voi foste.
(Torna a sedere)

GERMONT
De' suoi beni
Egli dono vuol farvi

VIOLETTA
Non l'osò finora,
Rifiuterei.

GERMONT
(guardandosi intorno)
Pur tanto lusso

VIOLETTA
A tutti
È mistero quest'atto...

A voi nol sia...
(*Gli dà le carte*)

GERMONT
(*dopo averle scorse coll'occhio*)
Ciel! che discopro!
D'ogni vostro avere
Or volete spogliarvi?
Ah, il passato perché, perché v'accusa?

VIOLETTA (*con entusiasmo*)
Più non esiste or amo Alfredo, e Dio
Lo cancellò col pentimento mio!

GERMONT
Nobili sensi invero!

VIOLETTA
Oh, come dolce
Mi suona il vostro accento!

GERMONT
(*alzandosi*)
Ed a tali sensi
Un sacrificio chieggono

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

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

VIOLETTA
Di due figli!

GERMONT
Sì.
Pura siccome un angelo
Iddio mi die' una figlia;
Se Alfredo nega riedere
In seno alla famiglia,
L'amato e amante giovane,
Cui sposa andar dovea,
Or si ricusa al vincolo
Che lieti ne rendea

Deh, non mutate in triboli
Le rose dell'amor.
Ai prieghi miei resistere
Non voglia il vostro cor.

VIOLETTA
Ah, comprendo dovrò per alcun tempo
Da Alfredo allontanarmi... doloroso
Fora per me... pur...

GERMONT
Non è ciò che chiedo.

VIOLETTA
Cielo, che più cercate? offarsi assai!

GERMONT
Pur non basta

VIOLETTA
Volete che per sempre a lui rinunzi?

GERMONT
È d'uopo!

VIOLETTA
Ah, no giammai!
Non sapete quale affetto
Vivo, immenso m'arda in petto?
Che né amici, né parenti
Io non conto tra i viventi?
E che Alfredo m'ha giurato
Che in lui tutto troverò?
Non sapete che colpita
D'altro morbo è la mia vita?
Che già presso il fin ne vedo?
Ch'io mi separi da Alfredo?
Ah, il supplizio è si spietato,
Châ morir preferirò.

GERMONT
È grave il sacrificio,
Ma pur tranquilla uditemi
Bella voi siete e giovine...
Col tempo...

VIOLETTA
Ah, più non dite
V'intendo... m'è impossibile
Lui solo amar vogl'io.



Villa Verdi a Sant'Agata

GERMONT

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

VIOLETTA

(colpita)
Gran Dio!

GERMONT

Un dì, quando le veneri
Il tempo avrà fugate,
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'angel consolatore...
Violetta, deh, pensateci,
Ne siete in tempo ancor...
È Dio che ispira, o giovine
Tai detti a un genitor.

VIOLETTA

(con estremo dolore)

(Così alla misera - ch'è un dì caduta,
Di più risorgere - speranza è muta!
Se pur benefico - le indulga Iddio,
L'uomo implacabile - per lei sarà)
(a Germont, piangendo)
Dite alla giovine - sì bella e pura
Ch'avvi una vittima - della sventura,
Cui resta un unico - raggio di bene
Che a lei il sacrificia - e che morrà!

GERMONT

Piangi, o misera - supremo, il veggio,
È il sacrificio - ch'ora ti chieggio.
Sento nell'anima - già le tue pene;
Coraggio e il nobile - cor vincerà.
(Silenzio)

VIOLETTA

Or imponete.

GERMONT

Non amarlo ditegli.

VIOLETTA

Nol crederà.

GERMONT

Partite.

VIOLETTA

Seguirammi.

GERMONT

Allor...

VIOLETTA

Qual figlia m'abbracciate forte
Così sarò.

(S'abbracciano)

Tra breve ei vi fia reso,
Ma afflitto oltre ogni dire. A suo conforto
Di colà volerete.

(Indicandogli il giardino, va per scrivere)

GERMONT

Che pensate?

VIOLETTA

Sapendol, v'opporreste al pensier mio.

GERMONT

Generosa! e per voi che far poss'io?

VIOLETTA

(tornando a lui)

Morrò! la mia memoria
Non fia ch'ei maledica,
Se le mie pene orribili
Vi sia chi almen gli dica.

GERMONT

No, generosa, vivere,
E lieta voi dovrete,
Merce' di queste lagrime
Dal cielo un giorno avrete.

VIOLETTA
Conosca il sacrificio
Ch'io consumai d'amore
Che sarà suo fin l'ultimo
Sospiro del mio cor.

GERMONT
Premiato il sacrificio
Sarà del vostro amor;
D'un' opra così nobile
Sarete fiera allor.

VIOLETTA
Qui giunge alcun: partite!

GERMONT
Ah, grato v'è il cor mio!

VIOLETTA
Non ci vedrem più forse.
(*S'abbracciano*)

A DUE
Siate felice Addio!
(*Germont esce per la porta del giardino*)

SCENA VI

Violetta, poi Annina, quindi Alfredo

VIOLETTA
Dammi tu forza, o cielo!
(*Siede, scrive, poi suona il campanello*)

ANNINA
Mi richiedeste?

VIOLETTA
Sì, reca tu stessa
Questo foglio...

ANNINA
(*ne guarda la direzione e se ne mostra sorpresa*)

VIOLETTA
Silenzio và all'istante.
(*Annina parte*)

Ed ora si scriva a lui...
Che gli dirò? Chi men darà il coraggio?
(*Scrive e poi suggella*)

ALFREDO
(*entrando*)
Che fai?

VIOLETTA
(*nascondendo la lettera*)
Nulla.

ALFREDO
Scrivevi?

VIOLETTA
(*confusa*)
Sì... no.

ALFREDO
Qual turbamento! a chi scrivevi?

VIOLETTA
A te.

ALFREDO
Dammi quel foglio.

VIOLETTA
No, per ora.

ALFREDO
Mi perdonà son io preoccupato.

VIOLETTA
(*alzandosi*)
Che fu?

ALFREDO
Giuñse mio padre...

VIOLETTA
Lo vedesti?

ALFREDO
Ah no: severo scritto mi lasciava
Però l'attendo, t'amerà in vederti.

VIOLETTA

(molto agitata)

Ch'ei qui non mi sorprenda
Lascia che m'allontani... tu lo calma
(mal frenato il pianto)
Ai piedi suoi mi getterò divisi
Ei più non ne vorrà sarem felici
Perché tu m'ami, Alfredo, non è vero?

ALFREDO

O, quanto...
Perché piangi?

VIOLETTA

Di lagrime avea d'uopo or son tranquilla
(sforzandosi)
Lo vedi? ti sorrido.
Sarò là, tra quei fior presso a te sempre.
Amami, Alfredo, quant'io t'amo... Addio!
(Corre in giardino)

SCENA VII

Alfredo, poi Giuseppe, indi un Commissionario a tempo.

ALFREDO

Ah, vive sol quel core all'amor mio!
(Siede, prende a caso un libro, legge alquanto, quindi si alza guarda l'ora sull'orologio sovrapposto al camino)
È tardi: ed oggi forse
Più non verrà mio padre.

GIUSEPPE

(entrando frettoloso)

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

ALFREDO

Il so, ti calma.

GIUSEPPE

(Che vuol dir ciò?)

(Parte)

ALFREDO

Va forse d'ogni avere
Ad affrettar la perdita. Ma Annina
Lo impedirà.
(Si vede il padre attraversare in lontananza il giardino)
Qualcuno è nel giardino!
Chi è là?
(per uscire)

COMMISSIONARIO

(alla porta)

Il signor Germont?

ALFREDO

Son io.

COMMISSIONARIO

Una dama
Da un cocchio, per voi, di qua non lunge,
Mi diede questo scritto
(Dà una lettera ad Alfredo, ne riceve qualche moneta e parte)

SCENA VIII

Alfredo, poi Germont ch'entra in giardino.

ALFREDO

Di Violetta! Perché son io commosso!
A raggiungerla forse ella m'invita...
Io tremo! Oh ciel! Coraggio!
(Apre e legge)
"Alfredo, al giungervi di questo foglio"
(come fulminato grida)
Ah!
(Volgendosi si trova a fronte del padre, nelle cui braccia si abbandona esclamando:) Padre mio!

GERMONT

Mio figlio!

Oh, quanto soffri! Oh tergi, tergi il pianto
Ritorna di tuo padre orgoglio e vanto.

ALFREDO

(Disperato, siede presso il tavolino col volto tra le mani)



Villa Verdi a Sant'Agata

GERMONT

Di Provenza il mar, il suol - chi dal cor
[ti cancellò?
Al natio fulgente sol - qual destino ti furò?
Oh, rammenta pur nel duol - ch'ivi gioja
[a te brillò;
E che pace colà sol - su te splendere ancor
[può.

Dio mi guidò!

Ah! il tuo vecchio genitor - tu non sai
[quanto soffrì
Te lontano, di squallor il suo tetto si coprì
Ma se alfin ti trovo ancor, - se in me speme
[non falli,
Se la voce dell'onor - in te appien non
[ammuti,
Dio m'esaudì!
(abbracciandolo)
Né rispondi d'un padre all'affetto?

ALFREDO

Mille serpi divorarri il petto
(respingendo il padre)
Mi lasciate.

GERMONT

Lasciarti!

ALFREDO

(risoluto)
(Oh vendetta!)

GERMONT

Non più indugi; partiamo t'affretta...

ALFREDO

(Ah, fu Douphol!)

GERMONT

M'ascolti tu?

ALFREDO

No.

GERMONT

Dunque invano trovato t'avrò!
No, non udrai rimproveri;
Copriam d'oblio il passato;
L'amor che m'ha guidato,

Sa tutto perdonar.

Vieni, i tuoi cari in giubilo
Con me rivedi ancora:
A chi penò finora
Tal gioja non negar.
Un padre ed una suora
T'affretta a consolare

ALFREDO

(*Suontendosi, getta a caso gli occhi sulla tavola, vede la lettera di Flora, esclama:*)

Ah! ell'è alla festa! volisi
L'offesa a vendicar.
(*Fugge precipitoso*)

GERMONT

Che dici? Ah, ferma!
(*Lo insegue*)

SCENA IX

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

Flora, il Marchese, il Dottore ed altri invitati entrano dalla sinistra discorrendo fra loro

FLORA

Avrem lieta di maschere la notte:
N'è duce il viscontino
Violetta ed Alfredo anco invitai.

MARCHESE

La novità ignorate?
Violetta e Germont sono disgiunti.

DOTTORE E FLORA

Fia vero?

MARCHESE

Ella verrà qui col barone.

DOTTORE

Li vidi ieri... ancor parean felici.
(*S'ode rumore a destra*)

FLORA

Silenzio udite?

TUTTI

(*Vanno verso la destra*)

Giungono gli amici.

TUTTI

Su via, si stenda un velo

Sui fatti del passato;

Già quel ch'è stato è stato,

Badate/Badiamo all'avvenir.

(*Flora ed il Marchese si stringono la mano*)

SCENA X

*Detti, e molte signore mascherate da Zingare,
che entrano dalla destra*

ZINGARE

Noi siamo zingarelle
Venute da lontano;
D'ognuno sulla mano
Leggiamo l'avvenir.
Se consultiam le stelle
Null'avvi a noi d'oscuro,
E i casi del futuro
Possiamo altrui predir.

I.

Vediamo! Voi, signora,
(*Prendono la mano di Flora e l'osservano*)
Rivali alquante avete.
(*Fanno lo stesso al Marchese*)

II.

Marchese, voi non siete
Model di fedeltà.

FLORA

(*al Marchese*)

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

MARCHESE

(*a Flora*)

Che diaminei vi pensate?
L'accusa è falsità.

FLORA

La volpe lascia il pelo,
Non abbandona il vizio
Marchese mio, giudizio
O vi farò pentir.

SCENA XI

*Detti, Gastone ed altri mascherati da Mattadori,
Piccadori spagnuoli, ch'entrano vivamente dalla
destra.*

GASTONE E MATTADORI

Di Madride noi siam mattadori,
Siamo i prodi del circo de' tori,
Testé giunti a godere del chiasso
Che a Parigi si fa pel bue grasso;
E una storia, se udire vorrete,
Quali amanti noi siamo saprete.

GLI ALTRI

Sì, sì, bravi: narrate, narrate:
Con piacere l'udremo.

GASTONE E MATTADORI

Ascoltate.
È Piquillo un bel gagliardo
Biscaglino mattador:
Forte il braccio, fiero il guardo,
Delle giostre egli è signor.
D'andalusa giovinetta
Follemente innamorò;
Ma la bella ritrosetta
Così al giovane parlò:
Cinque tori in un sol giorno
Vò vederti ad atterrare;
E, se vinci, al tuo ritorno
Mano e cor ti vò donar.
Sì, gli disse, e il mattadore,
Alle giostre mosse il pie';
Cinque tori, vincitore
Sull'arena egli stendé.

GLI ALTRI

Bravo, bravo il mattadore,
Ben gagliardo si mostrò

Se alla giovane l'amore
In tal guisa egli provò.

GASTONE E MATTADORI
Poi, tra plausi, ritornato
Alla bella del suo cor,
Colse il premio desiato
Tra le braccia dell'amor.

GLI ALTRI
Con tai prove i mattadori
San le belle conquistar!

GASTONE E MATTADORI
Ma qui son più miti i cori;
A noi basta folleggiar

TUTTI
Sì, allegri... Or pria tentiamo
Della sorte il vario umor;
La palestra dischiudiamo
Agli audaci giuocator.
(*Gli uomini si tolgono la maschera, chi passeggiava e chi si accinge a giuocare*)

SCENA XII

*Detti ed Alfredo, quindi Violetta col Barone.
Un servo a tempo.*

TUTTI
Alfredo! Voi!

ALFREDO
Sì, amici

FLORA
Violetta?

ALFREDO
Non ne so.

TUTTI
Ben disinvolto! Bravo!
Or via, giuocar si può.

*Gastone si pone a tagliare, Alfredo ed altri puntano.
Violetta entra al braccio del Barone.*

FLORA
(*andandole incontro*)
Qui desiata giungi.

VIOLETTA
Cessi al cortese invito.

FLORA
Grata vi son, Barone, d'averlo pur gradito.

BARONE
(*piano a Violetta*)
Germont è qui! il vedete!

VIOLETTA
(*Cielo! gli è vero*). Il vedo.

BARONE
(*cupo*)
Da voi non un sol detto si volga
A questo Alfredo.

VIOLETTA
(*Ah, perché venni, incauta!*
Pietà di me, gran Dio!)

FLORA
(*a Violetta, facendola sedere presso di sé sul divano*)
Meco t'assidi: narrami quai novità vegg'io?
(*Il Dottore si avvicina ad esse, che sommessamente conversano. Il Marchese si trattiene a parte col Barone, Gastone taglia, Alfredo ed altri puntano, altri passeggianno*)

ALFREDO
Un quattro!

GASTONE
Ancora hai vinto.

ALFREDO
(*Punta e vince*)
Sfortuna nell'amore
Vale fortuna al giuoco!

TUTTI
È sempre vincitore!

ALFREDO
Oh, vincerò stasera; e l'oro guadagnato
Poscia a goder tra' campi ritornerò beato.



Villa Verdi a Sant'Agata

FLORA
Solo?

ALFREDO
No, no, con tale che vi fu meco ancor,
Poi mi sfuggìa.

VIOLETTA
(Mio Dio!)

GASTONE
(ad Alfredo, indicando Violetta)
Pietà di lei!

BARONE
(ad Alfredo, con mal frenata ira)
Signor!

VIOLETTA
(al Barone)
Frenatevi, o vi lascio

ALFREDO
(disinvolto)
Barone, m'appellaste?

BARONE
Siete in sì gran fortuna,
Che al giuoco mi tentaste.

ALFREDO
(ironico)
Si? la disfida accetto.

VIOLETTA
(Che fia? morir mi sento)

BARONE
(puntando)
Cento luigi a destra.

ALFREDO
(puntando)
Ed alla manca cento.

GASTONE
Un asse un fante hai vinto!

BARONE
Il doppio?

ALFREDO
Il doppio sia.

GASTONE
(tagliando)
Un quattro, un sette.

TUTTI
Ancora!

ALFREDO
Pur la vittoria è mia!

CORO
Bravo davver! la sorte è tutta per Alfredo!

FLORA
Del villeggiar la spesa farà il baron,
Già il vedo.

ALFREDO
(al Barone)
Seguite pur.

SERVO
La cena è pronta.

CORO
(avviandosi)
Andiamo.

ALFREDO
Se continuar v'aggrada.
(tra loro a parte)

BARONE
Per ora noi possiamo:
Più tardi la rivincita.

ALFREDO
Al gioco che vorrete.

BARONE
Seguiam gli amici; poscia...

ALFREDO
Sarò qual bramerete.
Andiam.

BARONE
Andiam.

*Tutti entrano nella porta di mezzo: la scena
rimane un istante vuota.*

SCENA XIII

Violetta che ritorna affannata, indi Alfredo.

VIOLETTA
Invitato a qui seguirmi,
Verrà desso? vorrà udirmi?
Ei verrà, ché l'odio atroce
Puote in lui più di mia voce.

ALFREDO
Mi chiamaste? che bramate?

VIOLETTA
Questi luoghi abbandonate
Un periglio vi sovrasta.

ALFREDO
Ah, comprendo! Basta, basta
E si vile mi credete?

VIOLETTA
Ah no, mai!

ALFREDO
Ma che temete?...

VIOLETTA
Temo sempre del Barone.

ALFREDO
È tra noi mortal questione...
S'ei cadrà per mano mia
Un sol colpo vi torrà
Coll'amante il protettore.
V'atterrisce tal sciagura?

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

ALFREDO
La mia morte! Che ven cale?

VIOLETTA
Deh, partite, e sull'istante.

ALFREDO
Partirò, ma giura innante
Che dovunque seguirai
Passi miei...

VIOLETTA
Ah, no, giammai.

ALFREDO
No! giammai!

VIOLETTA
Va', sciagurato!
Scorda un nome ch'è infamato.
Va' mi lascia sul momento,
Di fuggirti un giuramento
Sacro io feci.

ALFREDO
A chi?... Dillo...

VIOLETTA
Chi diritto pien ne avea.

ALFREDO
Fu Douphol?

VIOLETTA
(con supremo sforzo)
Sì.

ALFREDO
Dunque l'ami?

VIOLETTA
Ebben l'amo.

ALFREDO
(Corre furente alla porta e grida)
Or tutti a me.

SCENA XIV

*Detti, e tutti i precedenti
che confusamente ritornano.*

TUTTI
Ne appellaste? Che volete?

ALFREDO
(additando Violetta che abbattuta si appoggia
al tavolino)
Questa donna conoscete?

TUTTI
Chi? Violetta?

ALFREDO
Che facesse
Non sapete?

VIOLETTA
Ah! Taci.

TUTTI
No.

ALFREDO
Ogni suo aver tal femmina
Per amor mio sperdea...
Io cieco, vile, misero,
Tutto accettar potea,
Ma è tempo ancora! tergermi
Da tanta macchia bramo
Or testimoni vi chiamo
Che qui pagata io l'ho.
(*Getta con furente sprezzo una borsa ai piedi
di Violetta, che sviene tra le braccia di Flora e
del Dottore. In tal momento entra il padre*)

SCENA XV

*Detti, ed il Signor Germont, ch'entra all'ultime
parole.*

TUTTI
Oh, infamia orribile
Tu commettesti!
Un cor sensibile
Così uccidest!

Di donne ignobile
Insultator,
Di qui allontanati,
Ne desti orror.

GERMONT
(*con dignitoso fuoco*)
Di sprezzo degno se stesso rende
Chi pur nell'ira la donna offende.
Dov'è mio figlio? più non lo vedo.
In te più Alfredo - trovar non so.
(Io sol fra tanti so qual virtude
Di quella misera il sen racchiude
Io so che l'ama, che gli è fedele,
Eppur, crudele, - tacer dovrò!)

ALFREDO
(*da sé*)
(Ah sì che feci! ne sento orrore.
Gelosa smania, deluso amore
Mi strazia l'alma più non ragiono.
Da lei perdonò - più non avrò.
Volea fuggirla non ho potuto!
Dall'ira spinto son qui venuto!
Or che lo sdegno ho disfogato,
Me sciagurato! - rimorso n'ho.)

VIOLETTA
(*riavendosi*)
(Alfredo, Alfredo, di questo core
Non puoi comprendere tutto l'amore;
Tu non conosci che fino a prezzo
Del tuo disprezzo - provato io l'ho!
Ma verrà giorno in che il saprai
Com'io t'amassi confesserai
Dio dai rimorsi ti salvi allora;
Io spenta ancora - pur t'amerò.)

BARONE
(*piano ad Alfredo*)
A questa donna l'atroce insulto
Qui tutti offese, ma non inulto
Fia tanto oltraggio - provar vi voglio
Che tanto orglio - fiaccar saprò.

TUTTI
Ah, quanto peni! Ma pur fa core
Qui soffre ognuno del tuo dolore;
Fra cari amici qui sei soltanto;
Rasciuga il pianto - che t'inondò.



Villa Verdi a Sant'Agata

ATTO TERZO

SCENA I

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

Violetta dorme sul letto. Annina, seduta presso il caminetto, è pure addormentata.

VIOLETTA
(destandosi)
Annina?

ANNINA
(svegliandosi confusa)
Comandate?

VIOLETTA
Dormivi, poveretta?

ANNINA
Sì, perdonate.

VIOLETTA
Dammi d'acqua un sorso.
(Annina eseguise)
Osserva, è pieno il giorno?

ANNINA
Son sett'ore.

VIOLETTA
Dà accesso a un po' di luce.

ANNINA
(Apre le imposte e guarda nella via)
Il signor di Grenvil!...

VIOLETTA
Oh, il vero amico!
Alzar mi vo' m'aiuta.

(Si rialza e ricade; poi, sostenuta da Annina, va lentamente verso il canapé, ed il Dottore entra in tempo per assisterla ad adagiarsi. Annina vi aggiunge dei cuscini)

SCENA II

Dette e il Dottore

VIOLETTA
Quanta bontà pensaste a me per tempo!

DOTTORE
(le tocca il polso)
Or, come vi sentite?

VIOLETTA
Soffre il mio corpo, ma tranquilla ho l'alma.
Mi confortò jersera un pio ministro.
Religione è sollievo a' sofferenti.

DOTTORE
E questa notte?

VIOLETTA
Ebbi tranquillo il sonno.

DOTTORE
Coraggio adunque la convalescenza
Non è lontana...

VIOLETTA
Oh, la bugia pietosa
Ai medici è concessa!...

DOTTORE
(stringendole la mano)
Addio a più tardi!

VIOLETTA
Non mi scordate.

ANNINA
(piano al Dottore accompagnandolo)
Come va, signore?

DOTTORE
(piano a parte)
La tisi non le accorda che poche ore.
(esce)

SCENA III

Violetta e Annina

ANNINA

Or fate cor.

VIOLETTA

Giorno di festa è questo?

ANNINA

Tutta Parigi impazza è carnevale.

VIOLETTA

Ah, nel comun tripudio, sallo Iddio
Quanti infelici soffron! Quale somma
V'ha in quello stipio?
(indicandolo)

ANNINA

(*L'apre e conta*)

Venti luigi.

VIOLETTA

Dieci ne reca ai poveri tu stessa.

ANNINA

Poco rimanvi allora.

VIOLETTA

Oh, mi sarà bastante;
Cerca poscia mie lettere.

ANNINA

Ma voi?

VIOLETTA

Nulla occorrà... sollecita, se puoi.
(*Annina esce*)

SCENA IV

Violetta, sola

VIOLETTA

(*Trae dal seno una lettera*)

“Teneste la promessa... la disfida
Ebbe luogo! il Barone fu ferito,
Però migliora... Alfredo

È in stranio suolo; il vostro sacrificio
Io stesso gli ho svelato;
Egli a voi tornerà pel suo perdono...
Io pur verrò... Curatevi... mertate
Un avvenir migliore...
Giorgio Germont”.
(*desolata*)
È tardi!
(*Si alza*)
Attendo, attendo né a me giungon mai!...
(*Si guarda allo specchio*)
Oh, come son mutata!
Ma il dottore a sperar pure m'esorta!
Ah, con tal morbo ogni speranza è morta.
Addio, del passato bei sogni ridenti,
Le rose del volto già son pallenti;
L'amore d'Alfredo perfino mi manca,
Conforto, sostegno dell'anima stanca
Ah, della traviata sorridi al desio;
A lei, deh, perdoni; tu accoglila, o Dio,
Ah! Tutto finì.
Le gioje, i dolori tra poco avran fine,
La tomba ai mortali di tutto è confine!
Non lagrima o fiore avrà la mia fossa,
Non croce col nome che copra quest'ossa!
Ah, della traviata sorridi al desio;
A lei, deh, perdoni; tu accoglila, o Dio.
Or tutto finì!
(*Siede*)

CORO DI MASCHERE

(*all'esterno*)

Largo al quadrupede
Sir della festa,
Di fiori e pampini
Cinto la testa
Largo al più docile
D'ogni cornuto,
Di corni e pifferi
Abbia il saluto.
Parigini, date passo
Al trionfo del Bue grasso.
L'Asia, né l'Africa
Vide il più bello,
Vanto ed orgoglio
D'ogni macello
Allegre maschere,
Pazzi garzoni,
Tutti plauditelo
Con canti e suoni!

Parigini, date passo
Al trionfo del Bue grasso.

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

SCENA V

Detta ed Annina, che torna frettolosa.

ANNINA
(esitando)
Signora!

VIOLETTA
Che t'accade?

ANNINA
Quest'oggi, è vero?
Vi sentite meglio?

VIOLETTA
Sì, perché?

ANNINA
D'esser calma promettete?

VIOLETTA
Sì, che vuoi dirmi?

ANNINA
Prevenir vi volli
Una gioja improvvisa.

VIOLETTA
Una gioja! dícesti?

ANNINA
Sì, o signora.

VIOLETTA
Alfredo! Ah, tu il vedesti? ei vien! l'affretta.
(Annina afferma col capo, e va ad aprire la porta)

SCENA VI

Violetta, Alfredo e Annina.

VIOLETTA
(Andando verso l'uscio)
Alfredo!

VIOLETTA
Amato Alfredo!

ALFREDO
Oh mia Violetta!
Colpevol sono... so tutto, o cara.

VIOLETTA
Io so che alfine reso mi sei!

ALFREDO
Da questo palpito s'io t'ami impara,
Senza te esistere più non potrei.

VIOLETTA
Ah, s'anco in vita m'hai ritrovata,
Credi che uccidere non può il dolor.

ALFREDO
Scorda l'affanno, donna adorata,
A me perdona e al genitor.

VIOLETTA
Ch'io ti perdoni? la rea son io:
Ma solo amore tal mi rendé.

A DUE
Null'uomo o demone, angelo mio,
Mai più dividermi potrà da te.
Parigi, o cara/o noi lasceremo,
La vita uniti trascorreremo:
De' corsi affanni compenso avrai,
La mia/tua salute rifiorirà.
Sospiro e luce tu mi sarai,
Tutto il futuro ne arriderà.

VIOLETTA
Ah, non più, a un tempio
Alfredo, andiamo,
Del tuo ritorno grazie rendiamo...
(Vacilla)

ALFREDO
Tu impallidischi!

VIOLETTA
È nulla, sai!
Gioja improvvisa non entra mai
Senza turbarlo in mesto core...
(*Si abbandona come sfinita sopra una sedia col capo cadente all'indietro*)

ALFREDO
(*spaventato, sorreggendola*)
Gran Dio! Violetta!

VIOLETTA
(*sforzandosi*)
È il mio malore
Fu debolezza! ora son forte
(*sforzandosi*)
Vedi? Sorrido...

ALFREDO
(*desolato*)
(Ahi, cruda sorte!)

VIOLETTA
Fu nulla Annina, dammi a vestire.

ALFREDO
Adesso? Attendi.

VIOLETTA
(*alzandosi*)
No voglio uscire.
(*Annina le presenta una veste ch'ella fa per indossare e impedita dalla debolezza, esclama:*)
Gran Dio! non posso!
(*Getta con dispetto la veste e ricade sulla sedia*)

ALFREDO
(*ad Annina*)
(Cielo! che vedo!)
Va pel dottor

VIOLETTA
(*ad Annina*)
Digli che Alfredo
È ritornato all'amor mio
Digli che vivere ancor vogl'io
(*Annina parte*)
(*ad Alfredo*)
Ma se tornando non m'hai salvato,
A niuno in terra salvarmi è dato.

(*sorgendo impetuosa*)
Ah! Gran Dio! morir sì giovane,
Io che penato ho tanto!
Morir sì presso a tergere
Il mio sì lungo pianto!
Ah, dunque fu delirio
La credula speranza;
Invano di costanza
Armato avrò il mio cor!
Alfredo! oh, il crudo termine
Serbato al nostro amor!

ALFREDO
Oh mio sospiro, oh palpito,
Diletto del cor mio!
Le mie colle tue lagrime
Confondere degg'io
Ma più che mai, deh, credilo,
M'è d'uopo di costanza,
Ah! tutto alla speranza
Non chiudere il tuo cor.
Violetta mia, deh, calmati,
M'uccide il tuo dolor.
(*Violetta s'abbatte sul canapé*)

SCENA ULTIMA

Detti, Annina, il signor Germont, ed il Dottore.

GERMONT
Ah, Violetta!

VIOLETTA
Voi, Signor!

ALFREDO
Mio padre!

VIOLETTA
Non mi scordaste?

GERMONT
La promessa adempio
A stringervi qual figlia vengo al seno,
O generosa!

VIOLETTA
Ahimé, tardi giungeste!

Pure, grata ven sono
Grenvil, vedete? tra le braccia io sopro
Di quanti ho cari al mondo...

GERMONT
Che mai dite!
(osservando Violetta)
(Oh cielo è ver!)

ALFREDO
La vedi, padre mio?

GERMONT
Di più non lacerarmi
Troppò rimorso l'alma mi divora.
Quasi fulmin m'atterra ogni suo detto
Ah, malcauto vegliardo!
Il mal ch'io feci ora sol vedo!

VIOLETTA
(frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio della toilette, e toltono un medaglione dice:)
Più a me t'appressa ascolta, amato Alfredo.
Prendi: quest'è l'immagine
De' miei passati giorni;
A rammendar ti torni
Colei che sì t'amò.

ALFREDO
No, non morrai, non dirmelo
Dej viver, amor mio
A strazio sì terribil
Qui non mi trasse Iddio

GERMONT
Cara, sublime vittima
D'un disperato amore,
Perdonami lo strazio
Recato al tuo bel cor.

VIOLETTA
Se una pudica vergine
Degli anni suoi nel fiore
A te donasse il core
Sposa ti sia lo vo'.
Le porgi questa effigie:
Dille che dono ell'è

Di chi nel ciel tra gli angeli
Prega per lei, per te.

ALFREDO
Sì presto, ah no, dividerti
Morte non può da me.
Ah, vivi, o un solo feretro
M'accoglierà con te.

GERMONT, DOTTORE E ANNINA
Finché avrà il ciglio lacrime
Io piangerò per te.
Vola à beati spiriti;
Iddio ti chiama a sé.

VIOLETTA
(rialzandosi animata)
È strano!

TUTTI
Che!

VIOLETTA
Cessarono
Gli spasmi del dolore.
In me rinasce... m'agita
Insolito vigore!
Ah! io ritorno a vivere
(trasalendo)
Oh gioja!
(Ricade sul canapè)

TUTTI
O cielo! muor!

ALFREDO
Violetta!

ANNINA e GERMONT
Oh Dio, soccorrai.

DOTTORE
(dopo averle toccato il polso)
È spenta!

TUTTI
Oh mio dolor!



Villa Verdi a Sant'Agata

Fedele d'Amico

Il “coup de foudre” di Verdi

A quel tempo, anno 1852, Verdi per il Teatro La Fenice di Venezia aveva già scritto tre opere, *Ernani* nel '44, *Attila* nel '46 e *Rigoletto* – pietra miliare nella storia sua e dell'opera in musica in genere – nel '51. Il 15 gennaio di quell'anno alla Fenice andò in scena *Stiffelio*, prima ripresa dalla sua nascita a Trieste quattordici mesi addietro; e nove giorni più tardi il presidente del Teatro, Marzari, invitava Verdi ad impegnarsi per un'opera nuova. Verdi accettò; ma a firmare la scrittura s'indusse soltanto il 5 maggio, perché voleva garantirsi una compagnia di canto adeguata; del che è documento, oltre che una fitta corrispondenza la scrittura stessa nella quale accanto a vari obblighi del compositore (consegnare il libretto entro luglio, completare lo spartito in tempo per cominciare le prove l'8 febbraio '53 e andare in scena al più tardi il 26, eccetera) si sanciva il suo diritto di scegliere gl'interpreti, naturalmente fra quelli scritturati per la stagione, ma «restando fin d'ora convenuto che ne faranno parte il Tenore S.r Lodovico Graziani, il Basso Felice Varesi, e possibilmente la Prima donna comprimaria Sig.a Gianna De Vives». Quanto poi alla «Prima donna assoluta Sig.a Fanny Salvini-Donatelli», di cui Verdi diffidava non avendola mai ascoltata, al compositore veniva riservato il diritto di chiederne la sostituzione, purché non oltre il 15 gennaio, se la prova ch'ella avrebbe dato di sé nell'opera inaugurale della stagione non fosse riuscita soddisfacente. Inoltre – altro segno del potere che Verdi aveva ormai raggiunto – l'impresa s'impegnava a non scritturare per la stagione Marietta Alboni: il grande contralto fra i massimi del secolo, che in un primo tempo la Fenice gli aveva proposto, però da impiegare *en travesti*, prassi che Verdi detestava.

Ma quale opera aveva in mente Verdi di far rappresentare a Venezia? In quel tempo stava lavorando al *Trovatore*, e ancora ne cercava la collocazione (che fu poi l'Apollo di Roma, il 19 gennaio '53); ma per varie ragioni è improbabile che la cercasse a Venezia. Comunque quell'opera non era *La traviata*. Vero è che nella sua biografia di Verdi Franco Abbiati, dopo averci raccontato che durante la sua permanenza a Parigi aveva visto al Vaudeville *La dame aux camélias* – il dramma che

Dumas figlio aveva tratto dal suo omonimo romanzo e lì portato per la prima volta alle scene il 2 febbraio – non solo ci assicura che Verdi ne era rimasto “impressionatissimo” ma personalmente dichiarava: «Se già non ci aveva pensato dopo la lettura del romanzo, è sicuro che da ora, e progressivamente *La signora delle camelie* gli avrebbe tiranneggiato la fantasia». Ora non inopportunamente Marcello Conati nel suo solidissimo *La bottega della musica – Verdi e la Fenice*, fa notare che la presenza di Verdi a quella recita è una notizia fornita da Gino Monaldi (ossia da un instancabile collezionista di pettegolezzi, aggiungiamo noi) e ripetuta meccanicamente da tutti, ma sprovvista di qualsiasi pezza d'appoggio. E comunque la faccenda del tiranneggiamento è positivamente smentita da tutto l'epistolario verdiano dell'annata che il Conati ordinatamente ci squaderna.

Infatti il 17 luglio muore Cammarano e Verdi, che abbisognava di ritocchi al libretto del *Trovatore* ancora musicalmente incompiuto, si trova nei pasticci, chiede e ottiene un rinvio, per la presentazione del libretto veneziano al 20 agosto; senonché già il 26 luglio ne chiede un altro al 30 settembre, e finalmente sputa la verità: non ha trovato un soggetto possibile o meglio dice, uno ne avrebbe, «e d'effetto sicuro», ma proponibile solo disponendo di un'altra compagnia di canto, e soprattutto di «una donna di prima forza». Quale sarà mai questo soggetto? Non certo quello di Dumas figlio il quale, quando spunterà fuori, sarà destinato a quella compagnia e a quella donna di seconda forza. Sta di fatto che a un certo punto Francesco Maria Piave, che da tempo Verdi sta tartassando perché gli trovi questo soggetto introvabile, propone *La juive de Costantine* di Théophile Gautier e N. Parfait, del quale il 15 agosto Verdi chiede una copia a Marie Escudier, uno dei due fratelli editori, e praticamente suoi agenti di Parigi. E in settembre Piave si trasferisce da lui a Sant'Agata, presumibilmente per stendere il libretto. Ma alla scadenza del 30 settembre questo libretto non è saltato ancora fuori, il che provoca, il 10 ottobre, una supplichevole protesta del Marzari.

La situazione si scioglie il 20 ottobre: giorno in cui da una parte Piave comunica al segretario della Fenice, Brenna, che il suo libretto era «bell'e fatto» allorché d'improvviso Verdi s'è «infiammato d'un altro soggetto», dal quale lui Piave ha in cinque giorni tratto la “selva”, cioè quanto noi chiameremo oggi la scaletta; e dall'altra Verdi spedisce appunto questa scaletta alla Presidenza. Di nove giorni posteriore (29 ottobre) è la lettera in cui Verdi prega Léon Escudier di ringraziare il fratello Marie della *Dame aux camélias* (evidentemente il dramma) che da lui ha ricevuto «da qualche tempo»; e anche una di Piave a

Brenna da cui si apprende che il titolo dell’opera sarà *Amore e morte*. Il titolo che conosciamo s’unterà solo il primo gennaio, e in forma dubitativa, in una lettera di Verdi all’amico napoletano Cesarino de Sanctis: «a Venezia faccio la *Dame aux camélias* che avrà per titolo, forse, *Traviata*». Piave comincia allora a stendere il libretto, che sarà consegnato alla Fenice, per l’approvazione della Censura, l’8 dicembre, e Verdi immaginiamo, a comporre la musica, ma parallelamente a quella del *Trovatore* (che solo in una lettera del 14 dicembre dirà terminata, non sappiamo da quando). D’altronde del *Trovatore* avrà ancora da occuparsi, arrivato il 25 a Roma, sia per l’orchestrazione che per le prove: non ne sarà interamente libero se non dopo la prima rappresentazione (19 gennaio 1853), anzi dopo la terza, a cui per contratto è obbligato ad assistere.

E intanto si aprono, con la direzione della Fenice, due controversie. Una riguarda l’ambientazione scenica della *Traviata*, e particolarmente i costumi che Verdi esige contemporanei: novità sbalorditiva per un’opera non comica, ancora più shocking di quanto non lo fosse, due anni addietro, la gobba di *Rigoletto*. In quel caso però Verdi aveva posto la questione preventivamente, dichiarando che se quella gobba non fosse stata accettata non avrebbe scritto l’opera; stavolta invece l’opera è già quasi compiuta, e tirarsi indietro è troppo difficile; sì che il 5 febbraio Piave comunica a chi di dovere che il maestro «a suo gran malincuore» ha ceduto: *La traviata* andrà in scena, così la locandina, in un assurdo “circa il 1700”. L’altra questione riguarda i cantanti. Già da qualche mese, nelle lettere di Verdi, si nota una crescente sfiducia nella triade dei protagonisti, forse dovuta a quanto altri gliene raccontano, giacché, nonostante i suoi sospetti sul soprano (riflessi nella scrittura come abbiamo visto), sul tenore e sul baritono non ha mai avuto a che ridire: tanto meno sull’ultimo cioè, Varesi, per il quale ha scritto nientemeno che le parti di *Macbeth* (‘47) e *Rigoletto* (‘51). Adesso invece e già da mesi, va insistendo sulla «mediocrità della compagnia», facendo previsioni sinistre sull’esito. Sta di fatto invece che all’inaugurazione della stagione, la sera di Santo Stefano, nel *Buondelmonte* di Pacini, i tre si comportano con generale soddisfazione, e così il 16 gennaio, nell’opera successiva, *La prigioniera* di Carlo Bosoni; la quale però in quanto tale non piace affatto, obbligando la Fenice a ripiegare su altro. E qui nasce il guaio; perché l’opera di ripiego sarà l’*Ernani*, e data a distanza talmente ravvicinata (22 gennaio) che i cantanti impreparati figureranno in difetto. Donde le ire di Verdi, che appena avutane notizia chiederà la testa della Salvini-Donatelli e minacerà di ritirare l’opera nuova. La Fenice cerca una sostituzione per compiacerlo, ma non la trova; e il

4 febbraio il Maestro, pur profetizzando un disastro, si rassegna. Sempre per contratto, l'8 febbraio, dovrebbe essere a Venezia ma non si fa vivo; provocando automaticamente (che tempi!) la sospensione della seconda rata della sovvenzione erariale al Teatro. Gli ingiungono allora di presentarsi il 12, ma senza successo; in compenso va in scena in quel giorno, per la prima volta a Venezia, un'altra opera sua, *Il corsaro*, nella quale la solita triade, contrariamente che nell'*Ernani*, riscuote ogni approvazione. Ancora a Sant'Agata, il 16 Verdi comunica a Piave, ch'è a Venezia, l'invio di due pezzi ancora mancanti, "Di Provenza" e "Dei miei bollenti spiriti", questo però privo della cabaletta, il cui testo ha ricevuto appunto in quel giorno: né perde l'occasione di ribadire il suo pessimismo. («Farà un fiasco completo. Lo so lo so»). A Venezia, dove le prove sono in corso dal 13, arriva finalmente il 21, e si dà a stendere la strumentazione, a rotta di collo; ché tale è la sua abitudine, orchestrare sul posto. L'opera va in scena il 6 marzo, e come tutti sanno cade. Ma non proprio al modo che Verdi temeva. Anzitutto, ci fu pure chi fra gli interpreti seppe eccellere, e agli occhi di tutti, e fu la protagonista, ossia appunto colei che Verdi avrebbe voluto eliminare; mentre Graziani, il tenore, apparve vocalmente stanco e Varesi, cantante eminentemente drammatico, in una parte pacata ed eminentemente cantabile come quella di Germont dovrà trovarsi fuori registro. In secondo luogo, non è esatto che il disastro fosse proprio completo. Stando a Tommaso Locatelli, critico particolarmente attendibile, il primo atto fu accolto addirittura trionfalmente, con numerose chiamate al maestro, tra l'altro dopo il preludio, il brindisi, il duetto e l'aria finale: particolarmente adatta alla Salvini, ch'era un tipico soprano d'agilità; che l'ostilità del pubblico cominciò solo col second'atto, a partire dal quale «tutti i pezzi che non furono cantati dalla Salvini-Donatelli, andarono, per dirla fuor di lingua, a precipizio». Inoltre una sua cronaca successiva c'informa che il 9 marzo, cioè la serata precedente la partenza dell'autore, Verdi fu «domandato» anche dopo il secondo e terz'atto.

Ma che complessivamente si trattasse di un fiasco, come immutabilmente Verdi si espresse in tre lettere del 7 marzo, ce lo dice non solo lo scarso numero di recite, nove, ma il fatto che l'opera non venne ripresa da altri teatri: caso eloquentissimo dato il costume dell'epoca, e dato il nome di Verdi, che soprattutto dopo l'esplosione di *Rigoletto* e *Trovatore* era di gran lunga il compositore d'opere più richiesto, e non soltanto in Italia.

Non meno che un atto di coraggio si considerò dunque quello dell'impresario Antonio Gallo, che nella stessa Venezia, al teatro San

Benedetto, riprese l’opera esattamente quattordici mesi dopo il “fiasco”, e con dei cantanti – Maria Spezia, Francesco Landi e Filippo Coletti – che salvo l’ultimo non erano né mai diventarono stelle di prima grandezza.

Tutti sanno che fu un trionfo e che l’enorme fortuna della *Traviata* data da quel 6 maggio 1854. Ma era proprio la stessa delle Fenice? In una lettera a Cesarino de Sanctis volta a smentire un’affermazione della “Gazzetta di Napoli”, Verdi così declama: «Sappiate adunque che la *Traviata* che si eseguisce ora al S. Benedetto è la stessa, stessissima che si eseguì l’anno passato alla Fenice, ad eccezione di alcuni trasporti di tono, e di qualche puntatura che io stesso ho fatto per adattarla meglio a questi cantanti: i quali trasporti e puntature resteranno nello spartito perché io considero l’opera come fatta per l’attuale compagnia. Del resto non un pezzo è stato cambiato, non un pezzo è stato aggiunto, o levato, non un’idea musicale è stata mutata. Tutto quello che esisteva per la Fenice esiste ora pel S. Benedetto. Allora fece *fiasco*, ora fa *furore*. Concludete voi!».

Non pochi lettori di biografie verdiane conoscono questa lettera, ma pochissimi sanno che la verità è tutt’altra, come Julian Budden ha dimostrato nel suo monumentale *The Operas of Verdi*. Certo, nessun pezzo era stato, nel ’54, semplicemente soppresso, né semplicemente aggiunto; ma sostituito o mutato sì, e anche radicalmente. Delle quattro varianti significative che occorrono nel duetto Violetta-Germont del second’atto, per esempio, una consiste nella sostituzione di oltre venti battute (sulle parole “ah, il supplizio è sì spietato, che a morir preferirò”) che maledettamente sforavano dalla *Stimmung* di Violetta in quella situazione, con altre ben diversamente pertinenti, che paiono martellare le tempie. Meno importante, sebbene materialmente evidente, la differenza fra le due versioni in un frammento di otto battute nella cabaletta di Germont (“Un padre ed una suora / t’affretta a consolar”); ma di nuovo rilevante la diversa stesura del concertato conclusivo della scena di Alfredo, che nella prima versione dava maggiore presenza alla donna; e ancora, due varianti che occorrono nell’ultima scena fra i due amanti. Quanto ad “Addio del passato”, puramente e semplicemente nuovo, rispetto alla versione precedente, è il secondo tema (“della traviata sorridi al desio”). Eccetera. Non per questo sosterremo che il successo del San Benedetto si dovesse a tali mutamenti. Ma che mutamenti fossero è indubbio: ben altro che trasporti di tono e puntature per «addattarsi» a questa o quella voce. Come tutti sanno, la “signora dalle camelie” ossia Marguerite Gautier, la Violetta Valéry di Verdi-Piave, proviene da un personaggio della vita reale, Marie Duplessis, al



Villa Verdi a Sant'Agata

secolo Alphonsine Plessis; la quale era nata in Normandia nel 1824 da una contadina e da un merciaio ambulante che la vendette a degli zingari, e che dopo aver fatto la stiratrice, la modista, la bustaia, rapidissimamente salì ai vertici della società parigina, nella professione di mantenuta. Alexandre Dumas figlio (1824-95, quindi suo coetaneo) ebbe con lei nel '44 una relazione analoga a quella che nel dramma si svolge fra Marguerite Gautier e Armand Duval (l'Alfredo della *Traviata*) all'incirca fra l'inizio e la prima parte del second'atto, ossia sino a quella che nel dramma è la prima rottura tra i due. Dopo di che colei tornò alla vita di prima, avendo tra i suoi amanti, nel '45, Liszt; ma era gravemente malata dì petto, come allora si diceva, sin dalla prima giovinezza, e morì a ventitré anni, il 3 febbraio del '47. Già nel '48 Dumas pubblicò il romanzo ispirato a lei, che fu la sua rivelazione come scrittore; e l'anno dopo, nonostante il parere negativo del padre, lo trasformò in dramma in cinque atti. Ma la censura ne bloccò la rappresentazione per tre anni, cioè fin che a reggere il dicastero degl'Interni non fu chiamato il fratellastro di Napoleone III, conte di Morny, che già prima s'era adoperato in suo favore. Già sappiamo che andò in scena al Vaudeville il 2 febbraio del '52 e che appena tredici mesi dopo divenne *La traviata*. Ma il personaggio era già leggendario da un pezzo, sì da rendere difficilmente distinguibile quello della vita da quello dell'arte. Basti ad attestarlo la piccola, incantevole tomba che ancora racchiude i resti del primo al Cimitero di Montmartre, e porta scolpite delle camelie; la predilezione per le quali, pura invenzione di Dumas, non era stata sua ma solo della sua trasfigurazione postuma. Chi d'altronde volesse saper direttamente della prima, si vorrebbero consigliargli le venti trascinatissime pagine che Jules Janin le dedicò in luogo di prefazione ad una ristampa del romanzo: come le più verosimili. Ma le più veraci, chi può dirlo? Comunque, in questa sede solo la seconda c'interessa; e più precisamente quella del dramma, dal quale soltanto, e non mai dal romanzo, il libretto dell'opera muove. Il romanzo è l'analisi particolareggiata, e alquanto fine, d'un costume, condotta sul filo delle vicende di Marguerite, esterne ed interne, e non tanto semplici. Solo dopo un buon terzo della storia l'amore di Armand è accettato, solo dopo un altro terzo monsieur Duval padre appare; e l'interesse è tenuto desto più dai particolari che dallo sviluppo d'un “fatto”, anche se una speciale tensione nasce dalla circostanza che le ragioni della rinuncia di Marguerite, contrariamente a quanto avverrà per lo spettatore del dramma, sono tenute celate al lettore sino alle soglie della conclusione. E la fine è amara, non catartica: diversamente che nel dramma, al

capezzale di Marguerite morente troviamo soltanto un'amica, non Armand, ch'è in viaggio all'estero.

Invece il dramma, il “fatto” lo dipana molto netto, e semplice; e ben presto, poiché Marguerite accetta praticamente subito, mette risolutamente l'accento sul suo amore e quanto ne consegue: il suo sacrificio, il suo martirio; confinando dunque la «femme entretenue» nelle prime scene, quasi in una premessa, un antefatto. Non per nulla la grande Ludmilla Pitoef, che di Marguerite Gautier faceva una specie di santa, discutendo con un critico italiano delle accuse che (non da lui) le erano state mosse, di aver trascurato la “cortigiana”, gli osservò: «E dove mai, nel dramma di Dumas, Marguerite è una cortigiana?». Sta tuttavia di fatto che per tre anni, s’è visto, la censura le sbarrò la via; e che per le stesse ragioni un’Adelaide Ristori si rifiutò sempre d’incarnarla.

La Pitoef esagerava un poco. Ma se invece che di Marguerite Gautier avesse parlato di Violetta Valéry non avrebbe esagerato affatto, perché davvero, nell’opera di Verdi, “cortigiana” Violetta non è mai: controprova, la nessuna obiezione che l’imperialregia censura di Venezia, così restia ad ammettere il *Rigoletto*, elevò contro il nuovo libretto di Piave. Il dramma comincia nel *boudoir* di Marguerite; dove circolano, nei discorsi o in carne e ossa, conti e duchi, ciascuno individuabile per nome e cognome, che con lei intrattengono, o aspirano a intrattenere, rapporti di cui la natura non è equivocabile. L’opera, invece, comincia nel salotto di Violetta dove – tranne Alfredo che a un certo punto, rimasto solo con la donna, le farà la sua dichiarazione – tutti si confondono in una folla indistinta; e dove si dà, semplicemente, una festa, ossia si chiacchiera, si pranza, si balla: qualcosa contro cui solo quei tali che nel sessantotto e passa scagliavano uova marce agli abiti da sera potrebbero trovar da ridire. La stessa Violetta, quando partiti gl’invitati si dà a riflettere sull’amore che le è stato dichiarato, a che lo contrappone? Ad una vita non già di corruzione (non che fondata sulla prostituzione), ma semplicemente di dissipazione, di piaceri futili.

Comunque, la sua scelta è presto fatta, sì che chiuso con quella cabaletta il prim’atto, l’atto secondo è già l’idillio con Alfredo, fuori da quel “popoloso deserto che appellano Parigi”. L’“amore” l’ha già redenta, né questo è contestato da Germont il quale, nel dichiararle che «se Alfredo nega riedere “in seno alla famiglia” il matrimonio della figlia andrà a monte, come motivo allega unicamente il “passato”: un passato, poi, non meglio definito. Quanto al legame successivo col barone Douphol, sapete bene da che nasca.

Dunque nell’opera la “cortigiana” non è che un *prius* dell’immagi-

nazione, ad evocare il quale (e non più che a questo) vale quel titolo di *Traviata*; giacché colei che vediamo in atto, a starcene nello stesso ordine di attributi si direbbe piuttosto una ravveduta. Scrisse Stendhal che l’immagine dell’*Otello* di Shakespeare, sebbene radicalmente diverso da quello dell’*Otello* di Rossini, pure nell’opera di Rossini s’intrudeva grazie al valore che a quel semplice nome era connesso, quasi a quello d’un personaggio storico, cioè realmente vissuto: un Alessandro Magno, un Giulio Cesare. Qualcosa di simile dové sentire Verdi. Ma con immediatezza incomparabilmente maggiore, perché il suo personaggio era nato addirittura undici anni dopo di lui; che poi aveva ben familiare Parigi per avervi soggiornato a lungo tre volte: quella Parigi della quale quel personaggio era un fiore tuttora fragrante nella memoria di tanti. Cogliere ora questo personaggio a beneficio d’un melodramma serio fu un’impresa inaudita. All’opera buffa o semiseria, è vero, generi relativamente realistici, era capitato più d’una volta d’ispirarsi a casi della vita reale contemporanea; e anche all’*opera-comique* o al *Singspiel*. Non mai all’idealizzante opera seria, i cui personaggi vivevano sul piedistallo della storia, della leggenda, di mitologie varie. E naturalmente questa non sarebbe stata un’audacia se Verdi avesse trasposto il soggetto che Dumas gli forniva al modo in cui i librettisti solevano trasporre tutto ciò che non rientrasse nei canoni del melodramma consacrato; e avesse trasformato la redenzione di Marguerite, che so io, nella conversione d’una Taide. Ma se Verdi da quel dramma aveva ricevuto tale “coup de foudre” da indurlo a buttare di colpo a mare un testo già pronto, era stato appunto per la tentazione nuovissima di portare sulle scene dell’opera un personaggio tratto, sia pure mediatamente, dalla vita del suo tempo, senza provvederlo di piedistallo. Com’è già attestato dalla sua lotta ostinata, anche se destinata alla sconfitta perché unanimemente ritenuta folle, affinché Violetta e Alfredo e tutti gli altri vestissero esattamente come i loro spettatori della Fenice; ma attestato poi ancora meglio, è chiaro, dal risultato, cioè da un’opera radicalmente abnorme rispetto a tutte le altre sue, anzi al melodramma romantico in genere, e non per clamorose particolarità formali o stilistiche, ma per il contenuto espressivo: perché l’eroina ci appare colta nella sua intimità direttamente, cioè senza la mediazione di quel mondo di favola che la natura del melodramma comportava.

Di qui la novità di *Violetta*: che colpisce in pieno petto l’ascoltatore prima di qualsiasi analisi. Basti pensare all’introduzione strumentale della “scena” che apre l’ultim’atto (impropriamente detta “preludio” in seguito alla deplorevole abitudine, oggi fortunatamente in decadenza grazie a Visconti e a Felsenstein, di eseguirla prima che il sipario si

levi): un pezzo non solamente dotato d'una capacità di sintesi espressiva da lasciare allibiti, ma anche “unico”, nel senso che, al pari dell'Allegretto della *Settima sinfonia*, trovargli ascendenti o discendenti storici è impossibile. Stupefacente è anche la modestia dei mezzi impiegati. Sono quaranta battute di melodia accompagnata, affidata da capo a fondo ai violini, sopra un accompagnamento che non la soccorre di alcuna sottolineatura contrappuntistica, né timbrica; e neppure dinamica, visto che dal “pianissimo” iniziale non scarta una sola volta: mentre nella melodia i crescendo e diminuendo non si contano, e vanno dall’“estremamente piano” al “fortissimo”. Eppure ce ne viene innanzi non meno che il ritratto dell'eroina, e consegnato – caso senza uguali in Verdi – ad una pagina puramente strumentale; e tuttavia non data come commento dell'autore ma come germinata dal cuore dell'azione. Violetta è a letto, addormentata e prossima alla fine, e questo rispecchiano le esangui otto prime battute, che sedici violini divisi a quattro ci presentano come sospese in aria, “estremamente piano e assai legato”. Quel che segue è una sorta di monologo interiore; ma non per barbagli della memoria (come sarebbe avvenuto in un Puccini) bensì in coerente continuità: dall'assalto dei rimpianti allo slancio passionale dell'amore, alla protesta, alla rassegnazione. Ma senza disperazione, senza rancori, e soprattutto senza masochistiche esaltazioni: il fondo resta umile, dimesso. L'eroina del consueto melodramma ottocentesco ama in virtù d'una predestinazione, ovvero s'impiglia in un amore colpevole (*Norma*) o ingannevole (*Gilda*); Violetta scopre l'amore, lo sceglie, così scoprendo in se stessa una verità, e un candore. Ma è ammalata (quale altra primadonna dell'era romantica lo è?), sa di avere per questo i giorni contati; donde l'enormità del suo sacrificio. La morte la attende; ma non come un metafisico correlato dell'amore, quale i posteri di Wagner potrebbero leggere in quell'Amore e morte che come sappiamo era stato sulle prime il titolo dell'opera. La morte è qui un evento esterno, effetto d'un morbo che fa dell'eroina una creatura fisicamente, veristicamente fragile. E questo non solo accresce pateticamente, nell'azione, la portata del suo sacrificio, ma tende ad estromettere il personaggio dalla sfera propria del melodramma.

La retorica e poetica del quale restano peraltro ben salde, e naturalmente alla maniera in cui Verdi le intendeva. Il che significa anzitutto: drammaturgia basata non su schemi intellettuali, ma sul respiro dell'ascolto, tale cioè da includere la tensione del pubblico nella sua propria struttura; e poi visione “popolare” (nel senso sociale, quasi classista del termine) del mondo, dunque sentimenti elementari e giudicati secondo categorie morali inequivocabili, e linguaggio ignaro

di ambiguità (perciò intimamente estraneo allo spirito della civiltà musicale europea dell'epoca), sino al rischio di ciò che i bigotti del buon gusto chiamarono volgarità e goffaggine.

Eloquentissimo in proposito è il preludio dell'opera, che molto evidentemente vuole annunciare il contrasto, nell'animo di Violetta, fra l'appello dell'amore e quello della vita frivola.

Infatti il primo è affidato ad una trascrizione dell'“Amami, Alfredo” in termini da organetto, l'altro ad un ingenuo saltellare di semicrome in concomitanza con quello. Risultato: qualcosa come l'argomento del dramma raccontato da un cantastorie; e come tale, quanto mai accattivante. Beninteso ad un altro livello, qualcosa di simile si può scorgere anche nelle due grandi “soirées” che costituiscono il prim'atto e il secondo quadro del secondo, ossia la metà dell'opera; la quale consta appunto di quattro quadri, di cui due di folla, ciascuno seguito da uno “intimo”. Qualcuno ha già osservato che, aulici o aristocratici, i suoi salotti Verdi li vede per così dire dal basso, cioè secondo un'immaginazione popolare: quasi sempre v'incontreremo la banda, e musiche di danza che davvero non fanno pensare a Chopin, e neppure a Mozart. Nei salotti della *Traviata* c'è poi un elemento più specifico, l'intento di ritrarre un costume contemporaneo; donde il privilegio rilasciato al valzer, e l'esclusione di danze di moda preottocentesca quali il minuetto, che si può invece incontrare nei salotti del *Rigoletto* o meglio ancora del *Ballo in maschera*. L'intento potrà indurre Verdi a raggiungere addirittura le soglie della musica leggera, questo ritrovato dell'età borghese: per esempio nelle “zingarelle” e “mattadori” del salotto di Flora. Ma quel che importa è che questa musica d'impegno apparentemente ambientale – comunque assolto con icasticità estrema – del tutto naturalmente riesca a partorire le *dramatis personae*, e ad avviare l'azione e portarla avanti. Alfredo (che d'altronde, al pari di Germont, non è una figura infungibile come Violetta ma l'esemplare d'un tipo melodrammatico noto) nasce dal brindisi che la festa gl'imponе, subito echeggiato da Violetta, al che segue la dichiarazione d'amore, pure con la risposta di lei; eco della festa infine, usciti gl'invitati, è l'aria con cabaletta in cui la donna si pone l'alternativa fra la vita che sta conducendo e l'amore. Ora l'intera scena del brindisi (“Libiamo”), la dichiarazione d'amore nei suoi due temi (“Un di felice, eterea”, “Di quell'amor”), il cantabile dell'aria di Violetta (“Ah, forse è lui”) non sono che un seguito di valzer; solo nella conclusiva cabaletta (“Sempre libera degg'io”) il tempo rapidissimo sottrae al ritmo tuttavia ancora ternario il carattere di danza. Quanto all'altro quadro (che Verdi raccoglie in un numero solo, come “finale” del second'atto), basti



Villa Verdi a Sant'Agata

osservare il punto di sutura fra la prima parte, puramente ambientale e quasi *divertissement*, e la seconda, invece interamente drammatica. Questo punto, che interviene allorché alcuni invitati, fra cui Alfredo, cominciano a giocare, e Violetta appare col barone, si fonda su un disegno nuovo, incredibilmente semplice, di cui sulle prime non s'avverte affatto la rilevanza; ma ecco che questo disegno si ripete, si fa “ostinato”, svelando un'inquietudine che segnala l'aprirsi d'una situazione drammaticamente tesa: subito evidente nell’“a parte” di Violetta “Ah, perché qui venni, incauta!”.

Tutta questa seconda parte del quadro, nella mobilità delle sue situazioni, è oltretutto specialmente adatta a farci immediatamente comprendere una caratteristica fondamentale di tutto Verdi, che la critica ricusa generalmente di prendere in considerazione: cioè il fatto che per lo più in Verdi la portata dell'idea musicale singola (una melodia, un ritmo, o che altro si voglia) non tanto risiede nella sua valenza considerata in sé quanto in forza della sua collocazione drammaturgica, nell’“à propos” del suo intervento. Così, è vero che ogni nota di Violetta, in questo quadro, suona autentica, penetrante; ma persino l'irresistibile melodia della sua accorata reazione all'affronto subito (“Alfredo, Alfredo...”) sarebbe irresistibile assai meno se non cadesse in quel punto, dopo quell'ira, e cantata “con voce debolissima e con passione”. Ma forse il caso più dimostrativo, nella *Traviata*, è quello del citato “Amami, Alfredo”: questa frase che tutti si ricantano, scorgendovi un esempio di ispirazione melodica sommo. Ora pochi sanno che le sue prime, apparentemente decisive otto battute, si trovano tali e quali, a parte la tonalità e irrilevanti sfumature, nella *Pia de' Tolomei* di Donizetti: dove evidentemente non incontrarono una risonanza neppure lontanamente paragonabile. Perché?

A considerarle isolatamente – una scala discendente su un elementarissimo giro armonico di tonica-dominante, ripetuta due volte – si direbbe l'inizio d'una normale “melodia”: e non particolarmente interessante. Ma le otto battute successive non costituiscono il conseguente d'un antecedente, bensì lo sviluppo d'una cellula tratta dalle prime, secondo una variante ritmica tale da farne una serie di singulti; che l'improvvisa cadenza finale spegne, più che concludere. Il risultato è una sorta di lunga interiezione che corre “sulle ali del canto”, come un brivido. E certo, a questo effetto concorrono mezzi musicali appropriati; ma che solo dalla collocazione drammaturgica prendono pieno valore. Funziona anzitutto un sistema di reminiscenze drammatico-musicali. L'idea melodica-base di “Amami, Alfredo” richiama per più aspetti – configurazione discendente come sblocco lirico preparato dalla tensione

d'una frase ascendente, tonalità di fa maggiore, appassionato stacco iniziale sulla tonica – il “Di quell'amor ch'è palpito” della dichiarazione d'Alfredo al prim'atto (già divenuta oggetto emotivo della memoria nella successiva aria di Violetta); e quanto alla sua seconda parte, la cellula tematica su cui si basa è la stessa appoggiatura che ha dominato sino a quel punto la scena (da “Dammi tu forza, o cielo” in poi), e che a sua volta non è che una versione “parlante” di quella proposta in forma canora nel duetto precedente con Germont (“Conosca il sacrificio”). Ma del risultato di tutto questo ciò che poi decide è la tensione che il corso dell'intero quadro ha montato, addensandosi nel turbine di sentimenti opposti di cui lo spettatore sa travagliato l'animo di Violetta dopo la decisione del “sacrificio”. Donde la travolgente pregnanza dello scatto melodico, tanto maggiore di quanto l'obiettiva sostanza musicale farebbe prevedere: al punto che il suo significato sembra già esplodere alla sua prima nota, come se tutto si raccogliesse in quella. Che pure è sostenuta da un “fortissimo”, in orchestra, molto relativo, (oltre che seguito da un immediato decrescendo al “piano”): tremoli degli archi (nel registro basso salvo la prima semicroma dei violini primi), timpani, grancassa senza piatti, corni e fagotti tenuti: dunque niente strumentini, niente trombe né tromboni.

Certo sono in quest'opera, come in altre di Verdi (o più che in altre?) melodie che siamo tentati di qualificare supreme di per se stesse: per esempio il brindisi – di cui l'incomparabile protagonista iniquamente espropria, nella nostra memoria, il tenore –, per esempio “Dite alla giovine”, e poi quasi tutte quelle dell'ultim'atto, introduzione strumentale in testa.

Eppure, a pensarci bene, non è proprio così; o almeno, non lo è al cento per cento (come invece puntualmente si dà in Wagner). Anche queste melodie sono stazioni d'un itinerario, perciò cariche d'un passato e d'un avvenire, da cui prendono risalto. “Dite alla giovine”, momento della conversione al sacrificio, riceve il suo ineffabile senso di lavacro dal fatto di decantare ciò che nel prim'atto l'andamento di danza della dichiarazione di Alfredo, e dell'aria di Violetta, hanno simboleggiato: è anch'essa un valzer, infatti, e nello stesso tempo (essenzialmente, quello del mesto *Valzer in la minore* di Chopin). E ancora a fantasmi di valzer s'affideranno, all'ultim'atto, così le purificate ma roventi nostalgie della vita che sta per sfuggire, come il momentaneo abbandono al gioco dell'illusione: “Addio del passato” e “Parigi, o cara”.

Per tutto quest'ultim'atto Violetta avanza nella via di divenire, avrebbe detto Hegel, ciò che è: quella creatura ch'ella ha scoperto in se stessa nel colloquio con Germont, e che strenuamente ha difeso dalle ingiurie

altrui e dalla sua propria debolezza. E campeggia sola: i personaggi che, riconciliati a lei dalla sua sorte, le sono corsi accanto, a poco a poco sembrano perdere individualità, e presenza. Piuttosto, accanto a lei sentiamo la presenza nostra, di noi spettatori, chiamati a raccolta da quella sorta di rullo di tamburi che all'inizio, e poi nel corso del suo ultimo canto, gli accordi ribattuti dell'intera orchestra pianissimo vanno evocando; e son gli stessi del "Miserere" del *Trovatore*. Ma qui volti ad altro senso, di muto corteggio; nel quale volenti o nolenti ci troviamo coinvolti, irrefrenabilmente commossi. Commossi ancora oggi, pensate un po', nel bel mezzo del mondo di oggi. E senza rossore.



Villa Verdi a Sant'Agata

Benedetto Croce

La Dame aux camélias

Si suol dire, nelle storie letterarie, che la *Dame aux camélias* segna una data solenne nella drammatica francese dell'Ottocento, e piú esattamente bisognerebbe dire nella storia teatrale ormai di un intero secolo, perché l'eroina di quel dramma è stata impersonata da attrici celebri e ha fatto versare nei teatri fiumi di lacrime, sgorganti non solo dagli occhi delle donne pietose ma dei giovani e degli uomini maturi, che erano costretti a trarsi di tasca il fazzoletto, come io rammento che accadeva alla rappresentazione che ne dava Eleonora Duse, e lo stesso effetto si è ripetuto ai nostri giorni, quando quel dramma è passato al cinema; oltretché, parallelamente, una simile commozione è stata propagata da una famosa e popolarissima opera musicale italiana. Al fine teatrale quel dramma era singolarmente adatto: l'eroina, una giovane donna, ministra di voluttà, bella, gentile, delicata, sulla cui testa l'autore aveva messo come un'aureola e che ispirava a tutti affetto e tenerezza e quasi una sorta di rispetto; e l'autore schivava di designarla col nome che socialmente si suol dare alle altre della sua stessa condizione e la fregiava del soprannome che le veniva dal fiore che essa prediligeva e del quale soleva adornarsi. Anche il Verdi intitolò il suo melodramma con un eufemismo, *La Traviata*, nel quale la dolce musica ha impedito che si sentisse il ridicolo del titolo, che d'altronde non è stato ricevuto in quel senso dalla lingua italiana, perché, a dir vero, le creature come le Margherite Gautier non sono già «traviate» dal sentiero della virtù, ma sono invece, per vocazione naturale, «aviate» ai floridi giardini che le attirano di là da quel sentiero e nei quali talvolta trovano il dolore e la morte».

L'eroina merita di esser chiamata eroina, non solo per il suo posto nel dramma, ma perché a suo modo volle compiere un eroismo. Presa per la prima volta da una passione d'amore, investita dal fuoco di cui arde il suo amante e che pare che la purifichi, abbandona il tenore suo di vita, e si ritira con lui in campagna, dimentichi entrambi del mondo. Ma nel mondo c'è la famiglia del giovane, una famiglia rispettabile, sulla quale quella relazione amorosa getta un'ombra di discredito, e

una sorella che sta per sposarsi e incontra ostacoli e un vecchio padre che soffre del dolore della figliuola. E quel padre si risolve ad andare personalmente a colei, e a metterle sotto gli occhi il male che ella opera inconsapevole e a supplicarla di rompere il legame che ha stretto col figlio. Commissa, persuasa, ella si risolve: romperà quel legame, e di ciò fa promessa. Ma in qual modo? Forse col darsi la morte, non potendo vincere la grande passione? O, come la religione consiglia, col distaccarsi dal mondo ed entrare nella via del ravvedimento e della penitenza? Ella è troppo altamente eroica da ricorrere a questi espedienti e a queste vie traverse, che, sacrificando lei, non salvano neppure l'altro, l'uomo amante. Il sacrificio di sé deve essere ben più completo e più doloroso; l'operazione chirurgica deve essere compiuta su entrambi, strappando a lei la felicità che aveva ottenuta con quell'amore, e forse spegnendo la sua vita fisica, e distruggendo nell'altro l'amore stesso nella sua radice, col convertirlo in disprezzo e in odio. E senz'altro, esegue il terribile atto chirurgico col rituffarsi nella sua vita di prima, col cuore infranto ma con la coscienza di aver salvato l'uomo che l'ama e coloro ai quali egli è legato da sacri doveri. L'amante, che ignora, e deve ignorare, il motivo dell'improvviso abbandono, pensa, com'è inevitabile, di lei tutto il peggio che ella ha voluto che pensasse; e, affrontandola, l'oltraggia in pubblico, la vitupera, le fa sentire nel disprezzo e nell'odio lo strazio che egli ha sofferto e soffre, l'amore che non si è spento in lui. Ed ella a questo colpo non resiste e si ammala e discende verso la morte, che sopraggiunge dopo che si è riconciliata con tutti, anche con l'uomo amato, il quale ha finalmente conosciuto la realtà che gli era rimasta nascosta, l'eroismo per amore, e le s'inginocchia accanto al letto e l'adora, quasi una santa.

Come si vede, l'opera è teatralmente pienissima ed efficacissima, toccando tutte le corde che più facilmente e fortemente vibrano: l'ammirazione per la bellezza, l'attrazione per il peccaminoso, lo straordinario delle risoluzioni estreme, il sacrificio risolutamente accettato e nobilmente sostenuto, la consolazione per il finale riconoscimento e trionfo della virtù, la giustizia del premio che all'eroina si conferisce, quello che solo dalla morte ella poteva ottenere: il perpetuarsi dell'esser suo nel disperato desiderio del sopravvivente che ella aveva amato.

Ma, tra il delirio che il dramma del Dumas levò nelle platee di tutto il mondo, pur si fece udire il biasimo per il partito a cui l'eroina si appiglia di operare il bene dell'uomo amato e della famiglia di lui col riimmergersi nella vita della cortigiana: obbiezione che sotto apparenza di giudizio morale toccava, in verità, il difetto estetico che si sentiva

in quel dramma. La poesia, come la vita tutta, non ha mai altro tema che la dialettica del rapporto tra l'alto e il basso nell'uomo, tra l'idealità morale e la sensualità: dialettica che devia e si arresta quando i due termini vengono trattati come sostanzialmente identici di natura, e con essa si perde l'incanto della poesia, della sua gioia e della sua malinconia. Una cortigiana è una creatura umana e può, come ogni altra creatura umana, sentire e fare con purezza il puro bene; e si ricordi con quanta realistica verità e senza enfasi e ricerca di effetti il candido Terenzio la introducesse nelle sue commedie. Ma colei che, per produrre un bene, compie azione contraria al rispetto di sé stessa come persona umana, metterà in atto un suo proprio capriccio, ma non mai compirà un eroismo. «Mais qu'allez vous faire?» – le domanda il padre di Armando quando vede Margherita che promette, risoluta. E lei: «Si je vous le disais, monsieur, ce serait votre devoir de me le défendre». Neppure quel padre, per desiderio che avesse che la relazione dannosa a lui e ai suoi si spezzasse, avrebbe potuto accettare una turpitudine, sia pure che quella giovane donna la volgesse contro sé stessa per impeto di falsa generosità. L'autore aveva fatto, con quella innovazione, una “trovata” teatrale, se anche ne aveva incontrato, come sembra, un esempio o uno spunto nella vita reale di una donna che egli aveva conosciuta e che gli aveva ispirato il dramma (vita reale sulla quale sono stati pubblicati parecchi volumi, d'indagini storiche, che recano conferma del fanatismo destato dal dramma teatrale); ma, con ciò stesso, aveva rinunciato a far vera e propria poesia.

C'è nella *Dame aux camélias* quel romanticismo vistoso e alquanto grossolano che si compiaceva nel riunire gli estremi e che ideava volentieri i briganti umanitari, i buffoni tragici e le cortigiane eroiche: costruzioni di testa, artificiose, e perciò non poetiche, sebbene di grande moda allora. Anche lo stile di questo dramma fa avvertire il difetto di poeticità. Ecco Margherita, che per la prima volta si sente innamorata: «Qui m'eut dit, il y a huit jours, que cet homme, dont je ne soupçonnais pas l'existence, occuperait à ce point, et si vite, mon coeur et ma pensée? M'aime-t-il d'ailleurs? Sais-je-seulement si je l'aime, moi qui n'ai jamais aimé? Porquoi ne pas se laisser aller aux caprices de son coeur? Que suis-je? Une creature du hasard! Laissons donc le hasard faire de moi ce qu'il voudra. C'est égal, il me semble que je suis plus heureuse que je n'ai encore été...» (II, 5). Povere e stentate riflessioni, e non parole dell'anima. Ed eccola innamorata, parlare, come chi tratti un affare: «Je suis jeune; je suis jolie, je vous plaisais, je suis une bonne fille, vous êtes un garçon d'esprit. Il fallait prendre de moi ce qu'est bon, laisser ce qu'est mauvais et ne pas vous occuper du reste.» (II, 13).

E, presso a morte, recita questo discorsetto lambiccato e infiorato di sentenze: «Mais si, un jour, une belle jeune fille t'aime et que tu l'épouses, comme cela doit être, comme je veus que cela soit, et qu'elle trouve ce portrait, dis lui que c'est celui d'une amie qui, si Dieu lui permet de se tenir dans le coin le plus obscur du ciel, prie Dieu tous les jours pour elle et pour toi. Si elle est jalouse du passé, comme nous le sommes souvent nous autres femmes, si elle te demande le sacrifice de ce portrait, fais-le lui sans crainte, sans remords; ce sera justice et je te pardonne d'avance. La femme qui aime souffre trop quand elle ne se sent pas aimée...».

Né mi pare che in altro qualsiasi dei drammi del Dumas si incontri alcuna disposizione o alcun tratto poetico, anche in quelli nei quali si tentano conflitti violenti di passione, com'è *La femme de Claude*, la donna totalmente e profondamente malvagia, “peste sociale”, che semina dappertutto corruttela e delitto e che invano si è tentato di correggere o raffrenare, e sulla quale non resta perciò che applicare la sentenza che la natura impone: ammazzarla (“Tue-la”), come una bestia malefica. Così Claude, lo scienziato, l'inventore, il lavoratore, iperbole di ogni sorta di perfezione intellettuale e morale, è, dopo una sequela di atroci esperienze, costretto a perentoriamente minacciare colei che è o è stata sua moglie, se ancora una volta si porrà sulla sua via e cercherà di sedurgli un giovane, suo scolaro prediletto; e a eseguire la minaccia è costretto, dopo averle ricordato, gridando l'avvertimento che le aveva già dato, quando la coglie sul punto in cui ha indotto quel giovane ad aprire la cassaforte dove è chiuso il documento di una sua grande scoperta e a sottrarglielo; ed egli abbatte la donna con un colpo di fucile. E non è il caso di ricordare altri drammi, come *La princesse de Bagdad* e simili, che non fecero alcuna presa e furono presto dimenticati. Anche il dramma dei suoi ultimi anni, *Denise*, la giovinetta perfetta, che si è sacrificata generosamente per salvare la sorella dell'uomo che ama, non riesce esteticamente persuasivo, tutto pieno com'è di polemica e didascalismo, con intramesse dissertazioni come son quelle del personaggio che è il portavoce dell'autore – personaggio che il Dumas adopera in molti dei suoi drammi, e talvolta felicemente, – il quale somministra pensieri di questa sorta peregrini: «La vérité absolue voulez-vous la savoir?... C'est de respecter la première femme que l'on a connue et aimée, sa mère, dans toutes les femmes que l'on rencontre ensuite... C'est de n'associer à sa vie, et pour l'éternité, qu'une seule femme, celle que l'on épouse, et de n'avoir qu'une raison dans le mariage, l'amour».

Perché il Dumas, famoso per i suoi motti arguti, era di coloro che

credono alla riforma morale dell’umana società per mezzo di leggi adatte, che porterebbero via i mali sociali, l’adulterio, la prostituzione, l’affarismo e altrettali; nella credenza che nascano da cose esterne e perciò siano rimovibili; e a questa missione che si era data attese con parecchi dei suoi lavori di teatro, che usò accompagnare con prefazioni, polemiche esplicative, e talvolta con speciali trattazioni teoriche. Quello che s’intitola *Les idées de madame Aubray* (1867) mette in scena la zelatrice di uno di siffatti programmi, che è – come dichiara il figlio di lei – né più né meno che di «protéger la femme, dans le présent et dans l’avenir, contre le danger de l’ignorance, de la misère et de l’oisivité, contre cet envahissement de l’amour vénal qui tue le travail, l’honneur, tout, hélas, chez les plus belles filles. Nous voulons armer ces malheureuses d’un métier, d’un art, d’une instruction, d’une morale simple et compréhensible qui nous garantisse contre les mauvais exemples, bien tentants, il faut le dire, et nous voulons en faire des épouses, des compagnes et des mères. Le rêve de ma mère, elle le croit réalisable, c’est de reconstruire l’amour en France. L’amour est une passion. Et par conséquent une force qui comme toutes les forces de la nature, l’homme peut diriger et rendre utile. L’amour est le plus grand moyen de bonheur, de civilisation, de perfectibilité, que l’humanité ait à son service, et le détruire ce serait détruire Dieu lui-même, ce qui est impossible». Vero è che quando questo bravo figlio, che è valido aiuto della madre nella sua opera umanitaria, vuol metterla personalmente in pratica, pagando di persona, e sposare una onesta donna che è stata abbandonata da chi le ha dato un figlio, la madre, contro tutte le sue idee e le sue prediche, scatta e si oppone recisamente. Ma è una finta dell’autore, un modo di dimostrare che questo pregiudizio del costume corrente ha la sua forza, ma una forza che si può vincere e si vince. Perché quella povera donna, grata com’è ai benefici dei quali la signora Aubray le è stata larga, pensa subito di ricambiarli col proprio sacrificio, onde, dopo aver ricordato l’errore da lei commesso per inesperienza e ingenuità, soggiunge come confessandosi: «A côté de cette faute qui a une excuse dans la misère, il y en a d’autres qui n’ont pour cause que la fantaisie et le désordre. Certaines femmes en arrivent à ne plus rougir des faits et à ne plus se souvenir des noms. J’ai été une de ces femmes. Je vous l’avoie et je vous quitte». E, insomma, vuol fare come Margherita Gautier, staccando da sé il giovane che l’ama col muovere in lui disprezzo e aborriamento. Ma, a questo punto, la signora Aubray, che non può reprimere la voce della coscienza, prorompe, comandando al figlio: «Elle ment!... Epouse-la!». È il riscontro al «Tue-la!» dell’altro dramma, ed è perfettamente ridicolo.



Villa Verdi a Sant'Agata

Gianandrea Gavazzeni

Se si ascoltasse per la prima volta

La Traviata

Ci sono opere conosciute da sempre, per tutte le specie di ascoltatori. Talmente calate nella durata vitale da renderne ognuno partecipe, o addirittura comproprietario, coautore, circa la pretesa, l'esigenza esecutiva, insieme all'incontentabilità, agli esiti spesso deludenti. Ciò vale per l'ascoltatore tradizionale, incallito, smaliziato, che conosce l'opera a memoria, o crede di conoscerla, stante la citazione degli *incipit* famosi, verso poetico e motivo musicale. Senza magari aver memorizzato il seguito di una strofa, le ulteriori battute di un recitativo. Che è anche questo un segno sul valore emblematico assunto da questo *incipit*. È la loro sedimentazione nella storia di un'opera. La storia che entra e vive nelle case della gente, attraverso allusioni, motti esemplari, frammenti. Infatti: ancor prima dell'invasione casalinga audiovisiva, i lacerti melodrammatici operarono la penetrazione. E il maggior spazio fu di Verdi. Al tempo che il Naturalismo storico inferiva nei modi del vivere, nelle locuzioni, qualcosa toccò anche a Puccini (alcuni esempi: "Un po' di vero c'e" / "Ci rivedremo alla stagion dei fiori" / "E avanti a lui tremava tutta Roma". Ecc.). Ma per Verdi, zona di raccolta fu soprattutto la Trilogia Anni '50, con qualche puntata all'*Ernani*, nei vecchi melomani; o fino all'*Otello*, nei più intellettuali: «Io non sono che un critico...». Senza trascurare come, in epoca di rigide spartizioni sociali, tali acquisizioni (o appropriazioni) realizzassero un loro particolare interclassismo. E ricordando ancora, a livello popolare, il riprodursi mnemonico di intere "romanze". Tipico il caso del *Ballo in maschera*. "Eri tu che macchiavi quell'anima", cristallizzata, soprattutto nella città e nei borghi provinciali del Nord Italia, come "romanza degli ubriachi". Rimane memoria acustica: nelle notti di vigilia festiva (il sabato rituale per le osterie lombarde); l'avvicinarsi, il perdersi, lo sparire di una voce, dentro la cassa armonica della strada, delle case serrate, con il canto roco, sbracato, disperato: «Eri tu che macchiavi quell'anima», quale stemma della grande ubriachezza bergamasca. È sempre tutto ciò che per Verdi travalica dal valore, dalla funzione operistica, entrando nell'atto esistenziale.

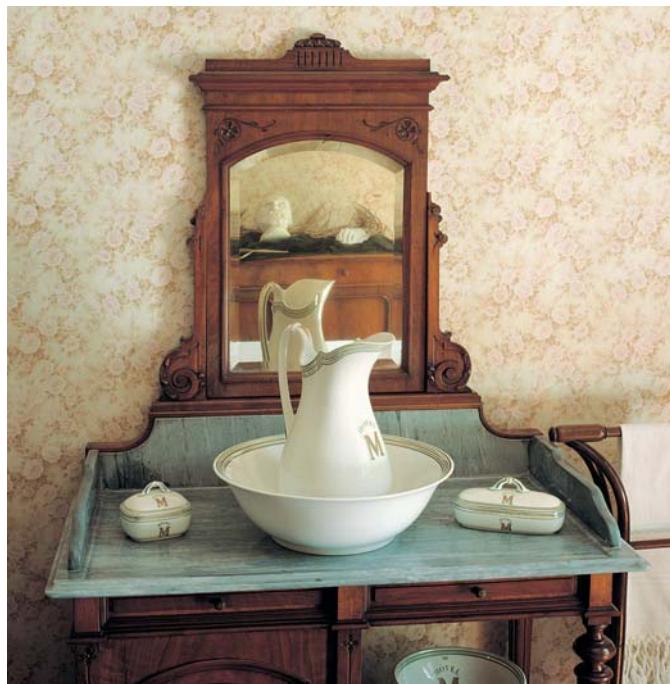
Tornando alla *Traviata* ci si trova da sempre davanti a un fenomeno atipico: ch'essa esiste anche per chi non la conosca ancora. Un fenomeno, appunto, al di fuori del suo organismo teatrale e musicale; al di fuori di quanto avviene durante la rappresentazione in teatro. Ugualmente a certe opere narrative: *I miserabili* o il *Werther*, *I promessi sposi* o *I Malfavoglia*. Esistono, inconsapevolmente, nella coscienza letteraria e morale di chi non li ha letti. E pur se non si voglia implicare questa coscienza, esistono nel loro imponderabile mitico, nelle stratificazioni accumulate. Ma insieme alla mitizzazione, proprio nel caso di *Traviata*, c'è la persistenza dei personaggi nella loro realtà. Una realtà che non resta chiusa alla forma operistica. Si muove, stante le reazioni che ha provocato. E trova risvolto in divagazioni, in fantasticaggini. Accadde a un letterato finissimo, Aldo Camerino, di immaginare la vita di Alfredo dopo la morte di Violetta (e per Rigoletto dopo l'uccisione di Gilda, in un volumetto di prose: *Il salotto giallo* – Rebellato Editore, Padova): due settimane di febbre e disperazioni, poi il ritorno a una mediocre mondanità parigina; il matrimonio, più tardi, con una ragazza di ottima famiglia. «A trent'anni Alfredo era un uomo finito; ossia: definito, catalogato, e tutt'altro che pregevole». A sessant'anni la vedovanza, senza disperazione. Sugli ottanta, in campagna, la morte, all'improvviso. «Non è facile dire se, negli ultimi istanti, si ricordò di Violetta». Così. Ecco, è il modo come vivono presso ciascuno questi personaggi, provocando scherzi di questo tipo, o congetture, dopo che il sipario è calato. Non poteva accadere per altri operisti romantici, nemmeno, appunto, per letterario divertimento. Non accadrà in Puccini, dove la somma intelligenza naturalistica serra le figure drammatiche in una sorte risolutrice e negativa. Del resto, in Verdi la congettura può aver luogo oltre lo scherzo divagante. Perché si affaccia talvolta il dubbio che la cosa drammatica vada in un altro senso. Persino nei recenti studi sulla librettistica, dove dovuti e dove no all'esperienza strutturalista, le “posizioni”, o “situazioni”, o “eventi”, così come vengono posti nella dialettica tra funzione drammatica e funzione musicale, sembrano presupporre eventuali e non prevedibili mutamenti di rotta. Ad operazione compiuta, arbitro non risulta l'intreccio originale, la trama romanzesca o drammatica che ha fornito la fonte pratica, bensì la volontà stessa di Verdi. In tal senso, è sempre esplicito il modo di far lavorare i librettisti, e il lavoro compiuto insieme ad essi. E proprio in merito al dominio sulla trama, sulla possibilità congetturale, leggiamo nel recente saggio di Folco Portinari (*Pari siamo* – sulla struttura del libretto romantico – in “Sigma” n. 1-2, 1976): «Anche il libretto romantico si pone come allegoria, con *demonstrandum* esplicito o sotteso, cioè con

una partecipazione alla trama che, da parte dell'autore, si concreta in un vero e proprio prender partito per dominarla secondo un'ideologia condizionante... Ciò che si deve provare – di cui la trama, l'aneddoto sono l'esempio storico – ha una consistenza ideologica o morale, che si enuclea in una informazione in virtù della quale e attorno alla quale si muovono le vicende, il racconto. “Pura siccome un angelo / Iddio mi diè una figlia”: questo è il motivo casuale della *Traviata*, questa informazione che contiene in sé una carica drammatica e patetica (la contrapposizione tra la purezza della figlia e l'impurità di Violetta) non indispensabile ma costrittiva ai fini dello sviluppo della trama. Senza questa informazione Violetta sposerebbe Alfredo e magari guarirebbe la tisi».

È dunque anche alla dialettica congetturale che si devono i modi di porsi, per l'ascoltatore, di fronte alla conoscenza risaputa o alla conoscenza nuova di *Traviata*.

I fatti, comunque, andrebbero certamente secondo il verso irreversibile della trama; ma è la trafittura psicologica di Verdi, e quindi la sua luce interna, mediata attraverso la sua musica, a muovere la congettura, la dubbiosità, rendendo attiva la dinamica morale, velando o acutizzando le inevitabili risoluzioni. Si vedano, pur con la spinta innovatrice, i ricorsi istituzionali. Le tonalità *bemollizzate* che accompagnano sempre la “posizione” paterna. Come ho già notato per la *Luisa Miller*, non si tratta soltanto di agibilità baritonale, ma insieme si tratta di luogo deputato psicotone. E nella unione dei due elementi si incentra la “posizione” paterna e la sua funzione. Così per Germont padre, che canta in tonalità *bemollizzate*. Luigi Baldacci, in testa in ordine di tempo e di scavo all'attuale ricerca critica sulla librettistica, ha insistito sulla posizione paterna. Facendone una chiave per la melodrammaturgia verdiana. Che si risolve in chiave per il tessuto musicale. Un centro tonale, cioè, fungente da perno in tutto l'organismo formale: ancora, perno dialettico nei rapporti morali tra i personaggi, supporto alla congettura ove si inserisce il legame con lo spettatore. In ordine a questi nessi, quando si vide il pur ammirabilissimo spettacolo allestito da Luchino Visconti, venne fatto di chiedersi se in quella Parigi proustianamente trasferita “chez Guermantes”, il rapporto tra Germont padre, il figlio e l'etera Violetta avesse ragioni per sussistere. Perché qui sono i punti fermi di *Traviata*: il giudizio morale di Verdi che governa il tessuto morale dei personaggi, la loro forma esistenziale aperta alla congettura, al dopo-opera; e insieme i rapporti di ambiente fissati a una loro storicizzazione.

Del tutto naturale, necessario, che Verdi a quel momento della sua



Villa Verdi a Sant'Agata

carriera operistica, concretasse l'incitamento interno verso nuovi contenuti drammatici, nuove espressioni teatrali («...io desidero soggetti nuovi, grandi, belli, variati, arditi...») nella scelta del dramma di Dumas figlio. Senza per altro eccedere nel valutare il dato autobiografico, la sua personale situazione con Giuseppina Strepponi. La necessità del nuovo è implicita in tutta la parola della sua operazione drammatica e musicale, pur con gli arresti e le parziali cadute. Necessità che sempre più va definendosi come una “missione teatrale”. E sempre più ancorata ai dati rilevati prima: le “posizioni”, le “strutture”, gli “eventi”: con stacco oramai radicale da ogni altro operista. E Verdi trova adesso il mezzo disponibile nella “cronaca” parigina attualistica di Dumas. Perseverando il metodo di lavoro insieme al librettista, mercè il quale il suo teatro può realizzarsi e il suo impulso morale aver voce. Metodo che con il Piave impiega il maggiore assillo; non perché il Piave sia inferiore ad altri librettisti ma in quanto si dimostra il più duttile nella scorciatura melodrammatica e il più aguzzo nell’invenzione linguistica circa la “parola scenica”. Mancano stavolta i documenti epistolari sulla collaborazione, essendo il Piave vicino a Verdi, nella dimora padana, durante il lavoro.

Quale parte dobbiamo dare a Verdi nella determinazione dei diversi livelli linguistici mischiati nel testo? Voci auliche, alternate a voci idiomatiche. Tutta una mobilità di vocabolario poetico a scopo funzionale. Selezioni etimologiche, a seconda gli interlocutori del dialogo. Il Baldacci, nel saggio, “Parole e musica” (in *Libretti d’opera e altri saggi* – Vallecchi, 1974) indaga con gran perizia i salti di tono lessicale. Traendone giudizio in parte limitativo sul valore librettistico, rispetto alla riuscita totale che riconosce nel *Rigoletto*, pure dovuto al Piave. E vedendovi inoltre un nesso con certo ritorno musicale alla forma chiusa, rispetto alle ardite spaccature del *Macbeth*, già evidenti nella stesura 1847. Imputando così la contrazione ad una prudenza verdiana di fronte a un soggetto tanto anticonformistico per il pubblico italiano del tempo.

Eppure si confrontino la prima scena di *Rigoletto* e la prima scena di *Traviata*. Il linguaggio cortigiano, in *Rigoletto*, calato senza sgarro sulla giustezza dei declamati; e questi innestati nell’invenzione ritmica, a determinare la “tinta” *umorale* rinascimentale. Nella organizzazione di incontri e di incidenze – parola, verso, ritmica musicale, gesto scenico, movimento, fascia orchestrale –, livello talmente esatto da non poter essere attribuito ad altro ambiente operistico, ad altro momento che quello. E si veda, a contrasto, la prima scena di *Traviata*: il linguaggio conviviale, *demimonde*. Domestico libertinaggio da piccola città padana;

lyons provinciali – “vitelloni” antelettera – giozialmente ebbri, rozzamente eleganti, galanti, alla casalinga nei festini della *mantenuta* di rango. Già in questi modi recuperati dal Musicista nella propria esperienza ambientale può vedersi una ragione ai dislivelli linguistici – l’aulico, l’idiomatico, la mimesi mistificante e al maneggio di certe materie musicali; e può vedersi ragione anche alle contraddizioni formali. Si pensino i modi conversativi, epistolari, letterari, del tempo, quali sono giunti fin quasi a noi, soprattutto nelle regioni nordiche italiane. – E si pensi a Goldoni, i trapassi realistici tra dialetto e lingua artificiata, truccata –. Dove appunto l’osmosi e gli scarti dialettali, la fonetica della pronuncia, hanno la loro parte.

Ecco poi le dame, con un loro carattere rilevante nel contesto operistico come alternativa stilistica e soprattutto in funzione di collocazione “mondana”. Non esterne all’azione e all’area psicologica, dunque. Un lontano e non dimenticato scritto di Fedele d’Amico ne definì realisticamente le ragioni e lo stile. Aggiungerei: il valzer del primo atto poteva servire per una festa nel palazzo Orlandi a Busseto. Così i cori e le dame nei saloni di Flora Bervoix: gagliardamente provinciali. Il saluto degli ospiti, al primo atto, nell’eccitata stretta corale della partenza. “Si ridesta in ciel l’aurora...” (qualcuno mi suggerisce sempre l’immagine, per la serrata progressione, di gruppi un po’ ebbri, un po’ vacillanti, che fanno ressa al guardaroba per riprendere cappotti, mezze tube, mazze e mazzette...). E il Baccanale interno, all’ultimo atto; che è chiassata carnevalesca borghigiana, mentre forse sta per suonare la prima Messa alla parrocchia vicina.

Collocando in questa visuale il tema “danze” e “mondanità”, vien fatto di non sottoscrivere quanto ha scritto Gabriele Baldini nel volume postumo *Abitare la battaglia* (Garzanti, 1970): «... le feste della *Traviata* sono troppo più ufficiali e grandiose di quanto sarebbe richiesto dal caso, ch’è affatto privato e, addirittura, intimo...». Divergenze dimostrative di quanto il problema *Traviata* sia ancora criticamente aperto e contraddittorio.

In quanto di contradditorio il Baldacci vede nei livelli linguistici è implicato il contrasto musicale tra forma chiusa e aperta. Contrasto per cui *La traviata* rimane opera unica in tutto Verdi. Stimolo al dubbio e alla grazia sempre nuova. E dunque tema critico mai risolto. Insieme al risvolto interpretativo, nell’esecuzione pratica alle sue difficoltà, alle risposte insoddisfacenti. Il vocalismo, lo stile declamativo, l’impatto melodico-recitativo, l’ensemble, le improbabili suture tra i diversi oggetti sonori, le garanzie negli stacchi discorsivi. Pietre d’inciampo a soluzioni di probante sicurezza. Si vedono, talora, come fuori opera – sulla linea

del realismo – i brani chiusi. Certo: a confronto del duetto Violetta-Germont, configurato su una continua nascita inventiva psicologica e musicale, l'aria “Di Provenza il mar, il suol” segna il cedimento convenzionale. Eppure il brano è tra i più popolari di tutto il teatro. Mentre due cabalette, di Alfredo e di Germont, vengono espunte di solito non in quanto cabalette, ma per intrinseca caduta. Ed era accaduto altre volte in Verdi, a fronte della convenzione cabalettistica, anche dove non poteva vigere una incompatibilità con il realismo dei personaggi e delle situazioni.

A contatto di oggetti drammatici cosiffatti, con la novità ambientale, le alternanze formali, gli squilibri sarebbero allora timidezze, carenze di ardimento? La supposizione non sembra proponibile. Più concreto considerare *La traviata* nella storia verdiana di quel momento; vedendola storicizzata. Anche nelle sue contraddizioni. È proprio nell'enunciarci di queste che si compie il ritratto melodrammatico di Violetta Valéry. Ritratto – o storia di una vita di donna – unico nell'operismo. Forse unico nelle Arti. Ha potuto definirsi così, sulla fonte dumasiana, per tutto ciò che lo scrittore francese non poteva compiere. Lo stesso non sarebbe accaduto mai per l'autonomia artistica di Anna Karenina e di Emma Bovary.

Unicità, antitesi, dislivelli, antinomie formali: sono i valori che fanno sempre ascoltare *La traviata* per la prima volta; con gli incanti e il disagio. Per la prima volta parve ascoltarla Giannotto Bastianelli, quando nello scritto: «Il vero significato storico della Traviata» (in *Musicisti di oggi e di ieri* – Studio Editoriale Lombardo, 1914) ribalta la sua precedente attitudine verso Verdi dicendo che «egli aprì tutto un nuovo mondo alla musica d'opera, il mondo di quelle opere che più tardi dovevano chiamarsi veriste e da cui doveva nascere, per opera anche di altre influenze concomitanti, un'altra opera nuovissima nel teatro italiano: la *Cavalleria Rusticana*».

Mentre quando ascoltiamo o eseguiamo *La traviata* “come per la prima volta”, sappiamo che appartiene soltanto alla storia verdiana, ai suoi Anni '50; a quel tempo della vita e del lavoro creativo. Nuova, isolata, storicizzata in se stessa.

Senza seguiti: in Verdi e fuori di Verdi.



Villa Verdi a Sant'Agata

Dalla parte della platea

a cura del CIRPeM

Centro Internazionale di Ricerca sui Periodici Musicali (Parma)

Diletta Raimondi

Genesi di un dramma quotidiano

Jeri sera la *Traviata* fiasco. Di chi la colpa?... Mia o dei cantanti?... non so nulla. Il tempo deciderà. Parliamo d'altro.¹

Queste le parole di Verdi in una lettera all'indomani del debutto della *Traviata*, il 6 marzo 1853, al Teatro La Fenice di Venezia. In quel teatro che aveva visto la prima rappresentazione di *Rigoletto* solo due anni prima, Verdi e la sua musica avevano davvero fatto *fiasco*? Il compositore italiano più in voga aveva davvero deluso il pubblico del teatro veneziano? Senza dubbio aveva suscitato reazioni contrastanti come alcune considerazioni e riflessioni della critica stanno a dimostrare. Dopo due anni dalla prima rappresentazione, un critico d'eccezione – Carlo Lorenzini, l'autore di *Pinocchio*, meglio conosciuto con lo pseudonimo di Collodi – attestava la forte disparità dei giudizi in merito all'opera:

L'opinione pubblica si è divisa in mille frazioni sul merito di quest'opera. Chi la vuole un portento, chi una mediocrità, chi una nullità e vi è perfino chi vi scorge il principio e l'andamento di una maniera affatto nuova.²

In effetti, la ricezione ottocentesca della *Traviata* è condizionata soprattutto dalla natura dell'argomento e dallo stile adottato da librettista e compositore per rappresentarlo. All'epoca del debutto, tuttavia, anche i problemi legati all'esecuzione ebbero un peso rilevante.

Nell'inverno del 1852 erano cominciate le trattative tra Verdi e il Teatro La Fenice per la composizione di un'opera nuova. Fin dall'inizio sorsero problemi e riserve da parte del compositore riguardo alla formazione della compagnia di canto che il teatro avrebbe dovuto scritturare. Vari nomi si susseguirono per la scelta della primadonna: dalla Frezzolini, scartata fin all'inizio, alla Novello, dalla Evers all'Albertini. In più di una occasione il compositore fece presente alla direzione del teatro che non avrebbe potuto comporre un'opera e firmare un

contratto senza conoscere la compagnia. D'altra parte le interpreti prese in esame erano tutte occupate o non idonee: la Medori a San Pietroburgo, la Cruvelli, divisa tra Londra e Parigi, la Gazzaniga, non troppo amata dallo stesso Verdi. Dopo aver preso in considerazione altri nomi, la direzione del teatro scelse il soprano Carolina Alajmo, dandone notizia solo successivamente al compositore, il quale, scoraggiato, in una lettera a Carlo Marzari, Presidente della Fenice, scriveva:

In quanto alle donne le dirò francamente che ho pochissima fede nelle tre ch'Ella mi indica. So le molte difficoltà che vi son per trovare in questi momenti un'ottima primadonna, ma Ella Signor Presidente deve fare il possibile per trovarne una che completi col Tenore ed il baritono la Triade, e che possa appagare le molte esigenze del Teatro la Fenice.³

La gravità del problema legato alla scelta della preoccupò molto il compositore, tanto da distoglierlo da quello del libretto, che, invece, per le tre opere precedentemente allestite alla Fenice, aveva, almeno inizialmente, monopolizzato la sua attenzione. Alla metà di aprile la cantante scritturata si ammalò, lasciando vacante il posto, che, dopo qualche esitazione, fu occupato da Fanny Salvini Donatelli. Inutile dire che Verdi non si rallegrò della notizia, riservandosi di avvalersi della clausola di sostituirla dopo il debutto. Un volta scelta, o forse subita, la compagnia (formata dal baritono Felice Varesi, dal tenore Ludovico Graziani e dalla Salvini Donatelli) Verdi dovette pensare al libretto. Si mise in contatto con il fido e collaudato Francesco Maria Piave, ma la ricerca del soggetto non si concretizzò se non nell'autunno dello stesso anno. Il soggetto venne deciso infine durante un soggiorno a Parigi, dove Verdi assistette, insieme alla compagna e futura consorte Giuseppina Strepponi, alla rappresentazione di una *pièce* teatrale al Théâtre Vaudeville, *La dame aux camélias* di Alexander Dumas figlio, tratta dal romanzo omonimo pubblicato nel 1848. L'argomento colpì moltissimo il compositore, in un momento in cui avvertiva la necessità di toccare corde nuove, di abbandonare le tematiche da lui già ampiamente sfruttate e di uscire dalla sterile reiterazione delle stesse. In una lettera a Cesare De Sanctis, il 1° gennaio 1853, si comprende con precisione ciò di cui il compositore era alla ricerca:

[...] io desidero sogetti *nuovi, grandi, belli, variati, arditi...*, ed arditi all'estremo punto, con *forme nuove* etc. etc. e, nello stesso tempo musicabili [...].⁴

Sicuramente il soggetto era ardito ed offriva la possibilità di sondare

la sfera emotiva di individui comuni, in linea con le nuove esigenze del compositore, rivolte agli aspetti più intimi della sfera sentimentale dei personaggi. Verdi era consapevole fin dall'inizio che non sarebbe stato un argomento di facile trattazione e lo ammetteva nella stessa lettera a De Sanctis:

A Venezia faccio la *Dame aux Camelias* che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un soggetto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi, e per mille goffi scrupoli... Io lo faccio con tutto il piacere. Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene: io era felice di scrivere il *Rigoletto* [...].⁵

L'argomento, nell'ottica di Verdi, poteva incontrare anche il nuovo gusto del pubblico, allettato e incuriosito da situazioni "fuori norma" o di derivazione romantica; ma per la critica di estrazione classicista o per quella sensibile alle prescrizioni mazziniane⁶ in materia di funzione civile dell'espressione artistica, risultò invece offensivo o dannoso o fuorviante rispetto a una concezione dell'Opera la cui finalità principale era di proporre modelli moralmente e socialmente edificanti. Invece con *La Traviata* Verdi portava alle estreme conseguenze ciò che aveva annunciato in *Rigoletto*: vale a dire la riduzione della distanza tra realtà e finzione attraverso la rappresentazione di caratteri e di sentimenti comuni e facilmente condivisibili. La vicenda di Violetta Valéry non si proponeva come esemplare o maestra di vita, ma mirava soprattutto al coinvolgimento emotivo del pubblico. La storia, ben nota, ha come protagonisti una prostituta malata di tisi (secondo uno stereotipo assai diffuso nella letteratura dell'epoca), un giovane innamorato e il padre di quest'ultimo che non vede di buon occhio la relazione tra i due amanti. Proprio per la sua cocente quotidianità il dramma apparve addirittura non musicabile a Carlo Lorenzini, che sul giornale milanese *L'Italia Musicale* criticò severamente la scelta di Verdi:

[...] fra i tanti componimenti del teatro moderno, quello che meno si adattasse alle esigenze di un libretto per musica, era incontrastabilmente la *Dama delle Camelie*. Questo lavoro, rigorosamente parlando, è più fisiologia⁷ che un dramma. Per diventare possibile, intelligibile e interessante, esso ha bisogno di tutte le gradazioni, di tutti i chiaroscuri e di tutto lo sviluppo di un racconto condotto con molta abilità e toccato con moltissimo sentimento. Tant'è vero che questa *Dame aux Camelias*, mentre è bellissima come romanzo, comincia subito a soffrire qualcosa, quando è costretta dallo stesso Dumas, a rinserrarsi nelle forme più limitate del dramma! Dunque?... dunque a senso mio,



Villa Verdi a Sant'Agata

La Dame aux Camelias, è un dramma antimusicabile; e musicandolo per forza, come ha fatto Verdi, non poteva cavarsene un gran partito.⁸

Il giudizio sulla non musicabilità del testo era giustificato da due motivi: uno legato alla diversità obiettiva tra il linguaggio del romanzo e quello teatrale, specificamente quello melodrammatico; l’altro alla concezione etica. Secondo Lorenzini l’argomento poteva essere trattato con efficacia solo in un romanzo, mentre nella messa in scena teatrale e soprattutto nella sua intonazione musicale veniva snaturato, perdendo smalto e interesse:

Vi sono nel regno drammatico molti capi d’opera, che non si possono in nessuna guisa ripiegare alle proporzioni minime del melodramma, senza sfigurarle e renderli mostruosi o imintelligibili [...].⁹

Inoltre l’opera si riduceva solo a un piccolo dramma intimo e borghese, nel quale nulla risultava esemplare o rassicurante, nel quale l’unico sentimento nobile era l’amore e lo spirito di sacrificio della povera protagonista, che però si infrangeva contro il muro del perbenismo di una società in cui l’unico valore riconosciuto era il denaro. Il fatto che l’argomento investisse direttamente e senza infingimenti la società del tempo rendeva problematica la ricezione di un dramma che, come un pericolosissimo vaso di Pandora, portava alla luce i drammi più piccoli e consueti, e rivelava l’ipocrisia dei costumi generalmente accettati e condivisi: attraverso il “piccolo” dramma di Violetta venivano presentati ufficialmente alla luce della ribalta le brutture, i vizi e le corruzioni dell’epoca:

Questa signora delle Camelie trasportata dalle rive della Senna, sotto il cielo d’Italia, ha prodotto in mezzo ai nostri pubblici uno scandalo inaudito. E ciò non fa meraviglia: perché le società eccessivamente corrotte ostentano sempre un’eccessiva suscettibilità di coscienza!¹⁰

A causa di svariati problemi, legati proprio alla natura della vicenda, Verdi non riuscì a fare accettare alla Presidenza della Fenice l’ambientazione contemporanea e per paura della censura l’opera dovette essere ambientata nella Parigi del XVIII secolo, sacrificando una buona parte dell’intensità del dramma, che non avrebbe certo ottenuto quella partecipazione emotiva del pubblico cui il compositore mirava: sarebbe venuto meno l’*effetto*.

Dopo una gestazione difficile, finalmente l’opera andò in scena in un’ambientazione settecentesca e, come Verdi aveva presagito, non

ebbe un esito brillante: infatti la prima recensione dell'opera apparsa sul più autorevole giornale musicale dell'epoca, la *Gazzetta Musicale di Milano*, così riportava:

A voler rettamente giudicare dalla prima rappresentazione dell'intrinseco valore di una composizione musicale, non bastano talora né il buon senso artistico di alcuni individui, né l'espressione di un pubblico scelto ed educato, né la capacità scientifica dei più profondi maestri dell'arte. Si danno infatti certe circostanze, nelle quali e profani e intelligenti trovano tutti senza distinzione nell'assoluta impossibilità di emettere un voto sincero e coscienzioso. Parecchie di queste circostanze si sono sventuratamente verificate per la nuova opera di Verdi, *La Traviata*, che si rappresentò per la prima volta alla Fenice, la sera del giorno 6 corrente.¹¹

Dunque l'anonimo corrispondente del settimanale di Casa Ricordi (editore dello stesso Verdi, com'è noto) aveva difficoltà ad emettere un giudizio critico obiettivo a causa di circostanze non meglio precise. Quelle circostanze, però, non erano attribuibili solo al soggetto controverso:

[...] non essere né nuovo, né tampoco infrequente il caso, che in forza appunto di questi contrari elementi una produzione anche pregevolissima abbia ottenuto un infelice successo, e sia stata da principio poco meno che fulminata d'anatema. Di consimili casi ne toccarono a tutti i più celebri maestri, e Verdi non doveva essere un'eccezione privilegiata: così fu.

[...] l'insieme della esecuzione fu tale che non ci permise finora di comprendere il vero spirito di questa novella produzione. Il danno maggiore poi derivò senza dubbio da due principali artisti di canto, voglio dire dal tenore Graziani e dal baritono Varesi.¹²

Non meno determinante per lo scarso successo della prima rappresentazione fu la *performance* dei cantanti, che mostraron svogliatezza e impreparazione. A sorpresa l'unica protagonista che ottenne buone critiche e successo personale fu la tanto temuta Salvini Donatelli. Il pubblico si trovò in difficoltà non solo a causa degli interpreti, ma anche per la retrodatazione forzata al Settecento, che causava uno scartamento semantico tra il linguaggio poetico e musicale e quello visivo. Tuttavia la fama del compositore e le migliorate condizioni degli interpreti fecero sì che già dalla seconda rappresentazione vi fosse grande partecipazione da parte del pubblico e che il teatro fosse tutto esaurito per varie repliche. Tuttavia, concluse le recite in programma,

l'opera fu ritirata dalle scene e riproposta solo un anno più tardi, sempre a Venezia, al Teatro San Benedetto, con alcune modifiche alla partitura e con un successo clamoroso fin dalla prima rappresentazione.

I veneziani erano riusciti a capire quello spirito dell'opera che era loro sfuggito un anno prima? Forse fu davvero così, dal momento che da allora, e non solo a Venezia naturalmente, *La Traviata* non sarebbe più uscita dal repertorio. Violetta, con il suo *piccolo* dramma, entrava stabilmente nei programmi dei teatri di tutto il mondo, anche se (almeno fino agli inizi del Novecento) prigioniera di abiti settecenteschi, dai costosi merletti e ricami, emozionando e intenerendo il pubblico fino alla commozione. Attraverso di lei, Verdi aveva rappresentato ciò che fino a quel momento era stato solamente accennato nelle sue opere più discusse, vale a dire quella dimensione del quotidiano, con tutte le sue sfaccettature e contraddizioni, che solo una quarantina di anni dopo avrebbe assunto lo spessore e la vigoria di una poetica vera e propria, nelle opere dei compositori della scuola verista.

¹ «Gazzetta dei teatri», cit. in *La traviata libretto di F. M. Piave musica del M° Verdi al Gran Teatro la Fenice in Venezia*, «Gazzetta Musicale di Milano», XI/11, 13 marzo 1853, pp. 47-48.

² Carlo Lorenzini, *Corrispondenza di Firenze*, «L'Italia musicale», VII/20, 7 novembre 1855, pp. 353-354.

³ Marcello Conati, *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano 1983, p. 276.

⁴ Giuseppe Verdi: *autobiografia dalle lettere*, a cura di Aldo Oberdorfer; nuova edizione rivista da Marcello Conati. Biblioteca Universale Rizzoli, Milano 1981, pp. 325-326.

⁵ *Ibid.*

⁶ Il riferimento è alla *Filosofia della musica*, pubblicata da Giuseppe Mazzini a Parigi nel 1836.

⁷ Per *fisiologia* si intende il ritratto analitico di un carattere o di un personaggio.

⁸ Carlo Lorenzini, *Corrispondenza di Firenze*, «L'Italia musicale», VII/20, 7 novembre 1855, pp. 353-354.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *La Traviata. Libretto di F. M. Piave. Musica del M° Verdi al Gran Teatro la Fenice in Venezia*, «Gazzetta Musicale di Milano», XI/11, 13 marzo 1853, pp. 47-48.

¹² *Ibid.*

TEATRO REALE DI PARMA

Nella sera di Mercoledì, 10 corrente, avrà luogo la prima rappresentazione dell' Opera

VIOLETTA

Poesia di F. M. PIAVE,

Musica del M.^o Cav. GIUSEPPE VERDI.

PERSONAGGI

Violetta Valery	Flora Bervoix	Annina	Alfredo Germont	Germont Giorgio, suo padre	Gastone, Visconte de Letorières	Barone Dophol	Marchese D' Obigny	Dottore Grenvil	Giuseppe, servo di Violetta	Domestico di Flora	
											<small>(che gentilmente si presta).</small>
											<i>Bellini Andrea</i>
											<i>De Giovanni Francesco</i>
											<i>Giachini Alessandro</i>
											<i>N. N.</i>

ARTISTI

Il prezzo de' viglietti de' posti riservati sarà di **UNA** lira.

Parma 8 Gennajo 1855.

A. Steerli, Stampatore del R. Teatro.

Manifesto stampato per la prima esecuzione di *Traviata* (con il titolo di *Violetta*)
al Teatro Regio di Parma nel gennaio del 1855
(Istituzione Casa della Musica, Parma)

La cronologia delle rappresentazioni a Parma

Violetta (è il titolo col quale l'opera venne rappresentata in questa stagione al Teatro Regio)

Stagione Lirica Carnevale 1854-1855

10, 11, 13, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 25, 27, 28, 29 gennaio, 10, 11 e 12 febbraio 1855

Interpreti: Adelaide Cortesi Grippa (Violetta); Carolina Zambelli (Flora); Luisa Dall'Anese (Annina); Gaetano Pardini (Alfredo); Alessandro Ottaviani (Giorgio Germont); Giacomo Cortopassi (Gastone); Lorenzo Domenech (Barone Douphol); Andrea Bellini (Marchese d'Obigny); Francesco De Giovanni (Dottor Grenvil); Alessandro Giachini (Giuseppe).

Maestro direttore: Nicola De Giovanni. **Maestro concertatore:** Giovanni Rossi. **Maestro del coro:** Giuseppe Griffini.

Scene: Girolamo Magnani. **Costumi:** Antonio Lanari. **Impresa:** Fratelli Marzi e Antonio Lanari.

Altri interpreti: Reale Orchestra con Aspiranti ed Aggregati e Professori al servizio della Reale Corte. Coro del Teatro Regio.

Note sulle rappresentazioni:

28 gennaio: si omette la prima parte del 2° atto.

10 febbraio: serata a beneficio dei poveri; si esegue una sinfonia di un dilettante concittadino.

Stagione Lirica Carnevale 1856-1857

27, 28, 29 dicembre 1856, 1, 4, 6, 10, 11 e 14 gennaio 1857

Interpreti: Virginia Bocca Bocca (Violetta); Virginia Nebuloni (Flora); Felicita Cerovetti (Annina); Bernardo Massimiliani (Alfredo); Andrea Mazzanti (Giorgio Germont); Giuseppe Rodda (Gastone); Eugenio Grassi (Barone Douphol); Francesco Reggianini (Marchese d'Obigny); Giuseppe Ravasini (Dottor Grenvil).

Maestro direttore: Giulio Cesare Ferrarini. **Maestro concertatore:** Giovanni Rossi. **Maestro del coro:** Giuseppe Griffini.

Scene: Girolamo Magnani. **Costumi:** Maria Camurri. **Impresa:** Domenico Marchelli.

Altri interpreti: Orchestra Regia ed alunni della Regia Scuola di Musica. Coro del Teatro Regio.

Note sulle rappresentazioni:

14 gennaio: in seguito alla dichiarazione ardita e risoluta, manifestata apertamente, a voce dagli abbonati di non voler più l'opera "La Traviata", veniva calato il sipario dopo il brindisi del 1° atto, e restituito il prezzo del biglietto. (Dalla *Cronologia* di Paolo Emilio Ferrari, op. cit., p. 246).

Stagione Lirica Carnevale 1877-1878

26 dicembre 1877, 5, 6, 26, 30 gennaio, 5, 10, 26 febbraio e 3 marzo 1878

Interpreti: Erminia Giunti Barbera (Violetta); N.N. (Flora); Luisa Morbini (Annina); Antonio Franco (26.12) e Carlo Vincentelli (Alfredo); Candido Prandi (26.12) e Lorenzo Lalloni (Germont); Alessandro Pugi (Gastone); Massimo Gavazzoli (Barone Douphol); Ugolino Ferrari (Marchese d'Obigny); Lorenzo Meneghelli (Dottor Grenvil); Carlo Pasini (Giuseppe).

Maestro direttore: Carlo Lovati Cazzulani. **Maestro del coro:** Giuseppe Griffini.

Scene: Girolamo Magnani. **Costumi:** Davide Ascoli. **Impresa:** Augusto Pecori.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio.

Note sulle rappresentazioni:

26 dicembre: la disapprovazione del pubblico fa sì che il sipario si chiuda prima del termine. I fischi erano indirizzati soprattutto al tenore Franco e al baritono Prandi. Il soprano era invece applaudito, e bissò l'"Amami Alfredo".

26 febbraio: per indisposizione del M° Lovati Cazzulani dirige il M° Pio Ferrari.

3 marzo: Erminia Giunti Barbera, Carlo Vincentelli e Lorenzo Lalloni eseguono il terzetto "Qual voluttà trascorrere" da *I Lombardi alla prima crociata*. Si omette "De' miei bollenti spiriti".

Stagione Lirica Carnevale 1898-1899

18, 21, 23 e 26 febbraio 1899

Interpreti: Gemma Bellincioni (Violetta); Serena Pattini (Flora); Felicina Crippa (Annina); Franco Mannucci (Alfredo); Giuseppe La

Puma (Giorgio Germont); Lodovico Benucci (Gastone); Arturo Negri (Il Barone Douphol); Paolo Anselmi (Il Marchese d'Obigny); Augusto Castagnoli (Il Dottor Grenvil).

Maestro direttore e Maestro del coro: Eracio Gerbella.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Zamperoni. **Impresa:** Borboni.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Note sulle rappresentazioni:

26 febbraio: serata d'onore e d'addio a Gemma Bellincioni.

Stagione Lirica Carnevale 1924-1925

27, 28, 31 dicembre 1924, 3, 6, 8, 10, 11 e 14 gennaio 1925

Interpreti: Mercedes Capsir (Violetta); Natalia Rakowsky Niccolini (Flora); Lina Zuccherini (Annina); Angelo Minghetti (Alfredo); Antenore Reali (Germont); Giovanni Baldini (Gastone); Luigi Sardi (Barone Douphol); Nicola Rakowsky (d'Obigny); Rinaldo Galloni (Dottor Grenvil); N.N. (Un Domestico); N.N. (Giuseppe); N.N. (Commissario).

Maestro direttore: Giuseppe Podestà e Giuseppe Antonicelli (14.1).

Regista: Federico Codeluppi. **Maestro del coro:** Eracio Gerbella e Renzo Martini.

Scene: Bertini e Pressi. **Costumi:** Chiappa. **Impresa:** Società Anonima Ente Artistico Spettacoli Lirici (Presidente Prof. Giovanni Marchi).

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Note sulle rappresentazioni:

8 gennaio: serata in onore di Sua Maestà la Regina.

14 gennaio: serata d'addio di Mercedes Capsir.

Stagione Lirica Carnevale 1932-1933

28 dicembre 1932, 1, 3, 15 e 19 gennaio 1933

Interpreti: Iva Pacetti (Violetta); Ada Bignozzi (Flora); Dora Reboa (Annina); Giulio Scarinci e Antonio Cortis (15.1) (Alfredo); Mario Basiola (Giorgio Germont); Virginio Assandri (Gastone); Camillo Nannini (Barone Douphol); Eugenio Dall'Argine (Marchese d'Obigny); Enrico Contini (Dottor Grenvil). Prima Ballerina: Rosetta Biasibetti.

Maestro direttore: Vittorio Gui e Napoleone Annovazzi (15 e 19.1)

Regista: Mario Ghisalberti (direttore di scena). **Maestro del coro:** Annibale Pizzarelli. **Coreografo:** Vincenzo Dall'Agostino.



Manifesto stampato per una delle rappresentazioni di *Traviata*
date al Teatro Regio di Parma nel dicembre 1924
(Istituzione Casa della Musica, Parma)

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Casa del Teatro Chiappa. **Impresa:** “Leopoldo Cappellini”.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica Carnevale 1938-1939

26, 31 dicembre 1938, 3 e 6 gennaio 1939

Interpreti: Magda Olivero (Violetta); Carmen Tornari (Flora); Fedora Solveni (Annina); Gustavo Gallo (Alfredo); Enzo Mascherini e Pietro Sopranzi (3 e 6.1) (Giorgio Germont); Guido Uxa (Gastone); Renato Guerra (Barone Douphol); Stiliano Barani (Marchese d'Obigny); Enrico Contini (Dottor Grenvil). Prima Ballerina: Bice Del Frate.

Maestro direttore: Giuseppe Podestà e Renzo Martini (6.1). **Regista:** Giuliano Rossini. **Maestro del coro:** Everardo Bernardelli. **Coreografa:** Rosa Piovella.

Scene: Le scene, durante la stagione, sono fornite dal Maggio Musicale Fiorentino e dalla Ditta Ercole Sormani di Milano. **Costumi:** Casa d'arte Caramba. **Impresa:** Associazione Turistica “Pro Parma”.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica Carnevale 1941

27, 30 gennaio, 2 e 9 febbraio 1941

Interpreti: Augusta Oltrabellla, Dina Mannucci (2.2) e Jolanda Cirillo (9.2) (Violetta); Maria Rinaldi e Carmen Tornari (9.2) (Flora); Carmen Tornari e Gina Mari (9.2) (Annina); Gino Fratesi e Mario Filippeschi (9.2) (Alfredo); Enzo Mascherini e Mario Lorenzi (9.2) (Giorgio Germont); Fernando Alfieri (Gastone); Giovanni Buttironi (Barone Souphol); Pasquale Lombardo (Marchese d'Obigny); Abele Carnevali (Dottor Grenvil). Prima Ballerina: Edda Martignoni.

Maestro direttore: Antonino Votto. **Regista:** Ciro Scafa. **Maestro del coro:** Roberto Benaglio. **Coreografa:** Irene Sironi.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Casa d'arte Caramba. **Impresa:** Associazione Turistica “Pro Parma”.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica Maggio 1941

22 e 23 maggio 1941

Interpreti: Magda Olivero (Violetta); Laura Lauri (Flora); Anna Orfei

(Annina); Agostino Casavecchi (Alfredo); Afro Poli (Giorgio Germont); Luigi Fogli (Gastone); Gino Lussardi ("Barone Douphol" e "Dottor Grenvil"); Carlo Morigi (Marchese d'Obigny). Prima Ballerina: Elide Bonagiunta.

Maestro direttore: Renzo Martini. **Regista:** Cesare Barlacchi. **Maestro del coro:** Emanuele Di Litala. **Coreografa:** Elide Bonagiunta.

Scene: Ercole Sormani. **Impresa:** Compagnia Lirica.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica Maggio 1943

23, 25 e 27 maggio 1943

Interpreti: Rina Gigli (Violetta); Maria Huder (Flora); Laura Lauri e Ida Mannarini (27.5) (Annina); Beniamino Gigli (Alfredo); Enzo Mascherini e Mario Basiola (27.5) (Giorgio Germont); Emilio Benassi (Gastone); Renato Guerra (Barone Douphol); Luigi Franco (Marchese d'Obigny); Renzo Pasquarelli (Dottor Grenvil). Prima Ballerina: Rya Teresa Legnani.

Maestro direttore: Tullio Serafin. **Regista:** Giuseppe Marchioro.

Maestro del coro: Annibale Pizzarelli.

Impresa: Gestione E.T.I.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica 1943-1944

19, 22 e 23 gennaio 1944

Interpreti: Oneglia Fineschi (Violetta); Edmea Pollini (Flora); Mafalda Chiorboli (Annina); Andrea Benatti e Carlo Alfieri (22 e 23.1) (Alfredo); Piero Guelfi (Giorgio Germont); Virginio Assandri (Gastone); Aristide Baracchi (Barone Douphol); Giuseppe Menni (Marchese d'Obigny); Guido Villani (Dottor Grenvil). Prima Ballerina: Anna Maria Bruno.

Maestro direttore: Antonino Votto. **Regista:** Riccardo Moresco.

Maestro del coro: Everardo Bernardelli. **Coreografa:** Rosa Piovella.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Casa D'Arte Chiappa Cornalba.

Impresa: Gestione E.T.I.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Comunale "Giuseppe Verdi" (È la nuova denominazione del Teatro Regio di Parma).

Stagione Lirica Primavera 1945

7, 8 e 10 aprile 1945

Interpreti: Emma Tegani (Violetta); Duilia Santin (Flora); Franca Romani (Annina); Virginio Assandri (Alfredo); Scipione Colombo (Giorgio Germont); Alfredo Mattioli (Gastone); Vittorio Baldo (Barone Douphol); Mario Giani (Marchese d'Obigny); Giorgio Mari (Dottor Grenvil). Prima Ballerina: Bianca Cormio.

Maestro direttore: Renzo Martini. **Regista:** Luigi Casalini (direttore di scena). **Maestro del coro:** Everardo Bernardelli.

Impresa: Gestione E.T.I.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Nazionale “Giuseppe Verdi”.

Stagione Lirica Carnevale 1945-1946

4 e 6 gennaio 1946

Interpreti: Tatiana Menotti (Violetta); Mafalda Chiorboli (Flora); Amelia Benoldi (Annina); Gino Fratesi (Alfredo); Piero Guelfi e Giuseppe Valdengo (6.1) (Giorgio Germont); Virginio Assandri (Gastone); Luigi Sardi (Barone Douphol); Paride Bocchi (Marchese d'Obigny); Ubaldo Valenti (Dottor Grenvil). Prime ballerine: Anna Maria Bruno e Mariuccia Galleani. **Coreografa:** Maria Mariani.

Maestro direttore: Fulvio Vernizzi. **Regista:** Ugo Bassi. **Maestro del coro:** Everardo Bernardelli.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Casa d'Arte Chiappa Cornalba.

Impresa: Ars Lyrica in collaborazione con l'E.T.I.

Altri interpreti: Orchestra e coro del Teatro Regio di Parma

Stagione Lirica Autunnale 1946

14 novembre 1946

Interpreti: Margherita Carosio (Violetta); Gianna Birolo (Flora); Luisa Ferrari (Annina); Ugo De Rita (Alfredo); Danilo Checchi (Giorgio Germont); Douglas Salvarani (Gastone); Armando Grandi (Barone Douphol); Luigi Fanti (Marchese d'Obigny); Pietro Fogli (Dottor Grenvil).

Maestro direttore: Argeo Quadri. **Regista:** Aldo Carboni. **Maestro del coro:** Everardo Bernardelli.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Casa d'Arte Cerratelli, Firenze.



Manifesto stampato per una delle rappresentazioni di *Traviata* date al Teatro Regio di Parma nel dicembre 1951, con Maria Callas protagonista (Istituzione Casa della Musica, Parma)

Impresa: Direzione Artistica E.T.I.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica Natale-Capodanno 1947-1948

26, 29 e 31 dicembre 1947

Interpreti: Renata Tebaldi (Violetta); Alma Petrocchi (Flora); Luisa Villani (Annina); Arrigo Pola e Arnaldo Voltolini (31.12) (Alfredo); Otello Bersellini e Enzo Mascherini (29.12) (Giorgio Germont); Giulio Scarinci (Gastone); Pasquale Lombardo (Barone Douphol); Angelo Carreri (Marchese d'Obigny); Catullo Maestri (Dottor Grenvil). Prime Ballerine: Bice Del Frate e Paola Scarselli.

Maestro direttore: Nino Marenzi. **Regista:** Aldo Carboni. **Maestro del coro:** Aristide Giungi.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Casa d'Arte Ardvino, Milano.

Impresa: Direzione Artistica E.T.I. **Allestimento:** Organizzazione Grandi Spettacoli Bologna (Cappelli) e "Amici del Teatro" di Parma.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica Ufficiale 1948-1949

13 gennaio 1949

Interpreti: Virginia Zeani (Violetta); Lia Tomesani (Flora); Gianna Birolo (Annina); Nicolas Filacuridis (Alfredo); Piero Guelfi (Giorgio Germont); Douglas Salvarani (Gastone); Armando Grandi (Barone Douphol); Francesco Pieri (Marchese d'Obigny); Mario Torrigiani (Dottor Grenvill).

Maestro direttore: Ino Savini. **Regista:** Vladimiro Cecchi. **Maestro del coro:** Aristide Giungi.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Durante la stagione i costumi vengono forniti dalle ditte Casa d'Arte Imperia di Milano e Casa d'Arte Peruzzi di Firenze. **Impresa:** Direzione Artistica E.T.I.

Allestimento: Organizzazione Grandi Spettacoli Cappelli.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica 1951-1952

30 dicembre 1951, 3, 4 e 9 gennaio 1952

Interpreti: Maria Meneghini Callas (30.12) e Fiorella Carmen Forti (Violetta); Ebe Ticozzi, Maria Varetti (4.1) e Gabriella Galli (9.1) (Flora);

Maria Varetti e Sandra Nenni (4.1) (Annina); Arrigo Pola e Gianni Raimondi (9.1) (Alfredo); Ugo Savarese e Walter Monachesi (4 e 9.1) (Giorgio Germont); Vittorio Pandano (Gastone); Camillo Righini (Barone Douphol); Enzo Cecchetelli (Marchese d'Obigny); Aristide Baracchi (Dottor Grenvil). Prima Ballerina: Anna Maria Bruno.

Maestro direttore: Oliviero De Fabritiis. **Regista:** Riccardo Moresco.

Maestro del coro: Gianni Lazzari.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Casa d'Arte Imperia. **Impresa:** Città di Parma - Teatro Regio.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica 1956-1957

12, 14 e 17 gennaio 1957

Interpreti: Magda Olivero (Violetta); Vittorina Magnaghi (Flora); Lola Pedretti (Annina); Carlo Zampighi (Alfredo); Ugo Savarese, Enzo Mascherini (14.1) e Carlo Tagliabue (17.1) (Giorgio Germont); Valiano Natali (Gastone); Camillo Righini (Barone Douphol); Guido Pasella (Marchese d'Obigny); Gino Calò (Dottor Grenvill); Franco Milone (Giuseppe); Angelo Colombi (Un Domestico di Flora); Paride Leonardi (Un Commissionario).

Maestro direttore: Giuseppe Podestà. **Regista:** Augusto Cardi.

Maestro del coro: Gianni Lazzari.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Casa d'Arte Fiore. **Impresa:** Direzione artistica E.T.I.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica 1961-1962

28 dicembre 1961, 4 e 6 gennaio 1962

Interpreti: Rosanna Carteri (Violetta); Elena Barcis (Flora); Maria Canali (28.12) e Lina Rossi (Annina); Ruggero Bondino (28.12) e Alfredo Kraus (Alfredo); Otello Bersellini (Giorgio Germont); Virginio Assandri (Gastone); Ernesto Vezzosi (Barone Douphol); Gino Calò (Marchese d'Obigny); Igino Riccò (Dottor Grenvil). Primi Ballerini: Giuliana Barabaschi e Victor Ferrari.

Maestro Direttore: Arturo Basile. **Regista:** Filippo Crivelli. **Maestro del coro:** Mario Tagini. **Coreografa:** Giuliana Barabaschi.

Scene: Franco Zeffirelli realizzate da Ercole Sormani. **Impresa:** Città di Parma - Teatro Regio.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica 1967-1968

30 dicembre 1967, 1 e 3 gennaio 1968

Interpreti: Margherita Rinaldi (Violetta); Elena Barcis (Flora); Lidia Gastaldi (Annina); Alfredo Kraus (Aldredo); Sesto Bruscantini (Giorgio Germont); Mario Carlin (Gastone); Bruno Grella (Barone Douphol); Ernesto Vezzosi (Marchese d'Obigny); Franco Federici (Dottor Grenvil); Andrea Mineo ("Un Domestico" e "Un Commisario").

Maestro direttore: Peter Maag. **Regista:** Beppe Menegatti. **Maestro del coro:** Edgardo Egaddi.

Scene: Ercole Sormani. **Costumi:** Ditta S.A.F.A. di Roma a cura di Elena Mannini. **Impresa:** Città di Parma - Teatro Regio.

Altri interpreti: Orchestra e Coro del Teatro Regio di Parma.

Stagione Lirica 1979-1980

9 (anteprima per i giovani), 26 e 29 dicembre 1979, 1, 5 e 7 gennaio 1980

Interpreti: Elena Mauti Nunziata, Françoise Garner (29.12), Adriana Anelli (1.1) e Mariana Nicolescu (5 e 7.1) (Violetta); Rina Pallini e Maria Gabriella Onesti (7.1) (Flora); Graziella Dondi e Desdemona Malvisi (1, 5 e 7.1) (Annina); Beniamino Prior e Gianni Bavagli (29.12, 1, 5 e 7.1) (Alfredo); Renato Bruson, Leo Nucci (29.12 e 1.1) e Adriano Moroni (5 e 7.1) (Giorgio Germont); Bruno Bulgarelli e Gianfranco Manganotti (5 e 7.1) (Gasrone); Tito Turtura e Giuseppe Zecchillo (26, 29.12 e 1.1) (Barone Douphol); Bruno Grella, Carlo Gozzi (9.12) e Tiziano Tomassone (7.1) (Marchese d'Obigny); Franco Federici e Alfonso Marchica (5 e 7.1) (Dottor Grenvil); Ivan Del Manto ed Enrico Pezzini (5 e 7.1) (Giuseppe); Carlo Rossi, Enrico Pezzini (9.12) e Ivan Del Manto (5 e 7.1) (Un Domestico); Carlo Minotti e Walter Brighi (9.12) (Un Commissario). Primi Ballerini: Barbara Geroldi e Angelo Moretto.

Maestro direttore: Fernando Previtali e Armando Gatto (29.12, 1, 5 e 7.1). **Regia:** Filippo Crivelli. **Maestro del coro:** Edgardo Egaddi. **Coreografa:** Giuliana Barabaschi.

Scene: Carlo Savi. **Costumi:** Carlo Savi. **Impresa:** Città di Parma - Teatro Regio.

Altri interpreti: Orchestra Stabile Emilia-Romagna, Coro del Teatro Regio di Parma.

Note sulle rappresentazioni:

26 dicembre: l'insuccesso dell'opera fu tale che la recita fu interrotta al terz'atto per le continue intemperanze del pubblico. Carlo Rossi è lo pseudonimo di Enrico Pezzini, il quale venne indicato con il suo vero nome nel ruolo di Giuseppe sui manifesti del 5 e 7 gennaio 1980 ed in quello del Domestico solo sul manifesto dell'anteprima per i giovani del 9 dicembre 1979.

Stagione Lirica 1989-1990

10, 12, e 14 gennaio 1990

Interpreti: Nelly Miricioiu (Violetta), Tiziana Tramonti (Flora), Antonella Trevisan (Annina), Vincenzo La Scola (Alfredo), Paolo Coni (Giorgio Germont), Iorio Zennaro (Gastone), Orazio Mori (Barone Douphol), Renzo Magnani (Marchese d'Obigny), Vincenzo Sagona (Dottor Grenvil), Walter Brighi (Giuseppe), Tiziano Tomassone (Un Domestico di Flora), Ledo Freschi (Un Commissario). Primi Ballerini: Noemi Briganti e Serge Manguette.

Maestri direttore: Massimo De Bernart. **Maestro del coro:** Edgardo Egaddi. **Regia:** Ivo Guerra.

Costumi: Steve Almerighi. **Movimenti coreografici:** Serge Manguette.

Impresa: Città di Parma - Teatro Regio, Teatro Municipale Valli di Reggio Emilia.

Altri interpreti: Orchestra Internazionale d'Italia e Coro de "I Teatri di Reggio Emilia".

Stagione Lirica 1996-1997

21,23, 25, 29, 31 gennaio 1997

Interpreti: Soeun Jeon Serenelli e Barbara Haveman (23 e 29.1) (Violetta), Roberta Mattelli (Flora), Annamaria Sanges (Annina), Giorgio Casciarri e Roberto Bencivenga (23 e 29.1) (Alfredo), Alberto Gazale e Giuseppe Altomare (23 e 29.1) (Giorgio Germont), Salvatore Licitra e Gaetano Motta (23 e 29.1) (Gastone), Davide Paltretti (Barone Douphol), Thierry Delache (Marchese d'Obigny), Enrico Giuseppe Iori (Dottor Grenvil), Gaetano Motta e Salvatore Licitra (23 e 29.1) (Giuseppe), Walter Darecchio (Un Domestico di Flora).

Maestro direttore: Angelo Campori. **Regista:** Henning Brockhaus.
Direttore del coro: Marco Faelli. **Coreografo:** Miguel Angel.

Scene: Josef Svoboda. **Costumi:** Mario Catalano. **Impresa:** Città di Parma-Teatro Regio.

Altri interpreti: Orchestra Sinfonica dell'Emilia Romagna "Arturo Toscanini" - Coro del Teatro Regio, della "Cooperativa Artisti del Coro" di Parma.

Festival Verdi 2001

20, 22, 28 e 30 luglio 2001

Interpreti: Darina Takova e Annalisa Raspagliosi (30.7) (Violetta), Maja Dashuk (Flora), Muriel Tomao (Annina), Giuseppe Sabbatini e Cesare Catani (28 e 30.7) (Alfredo), Vittorio Vitelli (Giorgio Germont), Leonardo Melani (Gastone), Sebastiano Cigognetti (Barone Douphol), Davide Peltretti (Marchese d'Obigny), Lorenzo Cescotti (Dottor Grenvil), Amleto Ferrelli (Giuseppe), Alessandro Bianchini (Un Domestico di Flora), Giuliano Pagnani (Un Commissionario).

Direttore d'orchestra: Carlo Rizzi. **Maestro del coro:** Martino Faggiani. **Regia:** Giuseppe Bertolucci. **Coreografa:** Monica Casadei.

Scene: Francesco Calcagnini. **Costumi:** Irene Monti.

Altri interpreti: Orchestra del Centenario - Coro del Festival Verdi.

Stagione Lirica 2003-2004

30 dicembre 2003, 2 e 4 gennaio 2004

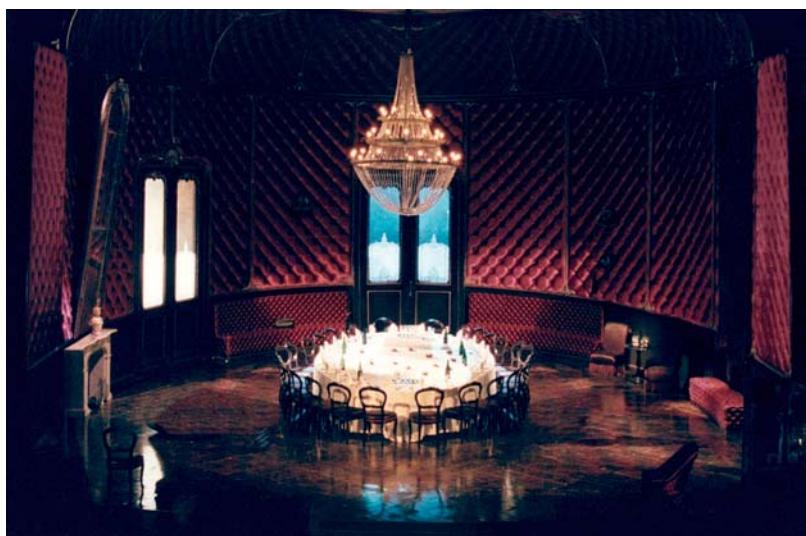
Interpreti: Mariella Devia (Violetta), Marcelo Alvarez (Alfredo), Vladimir Stoyanov (Giorgio Germont), Tiziana Tramonti (Flora), Milena Storti (Annina), Emanuele Giannino (Gastone), Alessandro Guerzoni (Il Barone Douphol), Andrea Patucelli (Il Marchese d'Obigny), Franco Federici (Il Dottor Grenvil), Giovanni Maini (Giuseppe), Alessandro Bianchini (Un Domestico), Giuliano Pagnani (Un Commissionario).

Direttore d'orchestra: Renato Palumbo. **Regia:** Giuseppe Bertolucci.

Maestro del coro: Martino Faggiani. **Coreografa:** Monica Casadei.

Scene: Francesco Calcagnini. **Costumi:** Irene Monti.

Altri interpreti: Orchestra del Teatro Regio e Coro del Teatro Regio.



Karl-Ernst e Ursel Hermann, modellino per il primo atto de *La Traviata*
(Allestimento del Théâtre Royal de la Monnaie e Deutsche Oper am Rhein)

Didascalia e scandalo

A colloquio con Ursel e Karl-Ernst Herrmann

A spingere Verdi verso *Traviata* cosa avrà contato di più? Che la protagonista fosse una prostituta o piuttosto una malata?

Sarà stata la fusione di tutti e due gli elementi. Verdi non avrebbe potuto farne in nessun caso a meno. Con quest'opera lui ha scritto una critica alla società del suo tempo. Non dimentichiamo che si tratta anche di una indimenticabile e scomodissima storia d'amore. Era necessario molto coraggio per portare sulla scena del melodramma un soggetto come *Traviata*. È un'opera fondata sulla provocazione. In fondo il suo autore si trovava in una condizione non troppo diversa da quella dei suoi stessi personaggi. Per Verdi la scelta della vicenda era una risposta indiretta all'ambiente in cui viveva, soprattutto dopo essersi ritirato nella campagna di Sant'Agata. Non era sposato alla donna con cui viveva e questo non era ben visto dalla gente. Verdi era stato sedotto dagli amori scandalosi della signora delle camelie. Non è azzardato parlare di autobiografismo.

***La Traviata* è un titolo tanto famoso che tutti presumono di conoscerlo a fondo...**

Abbiamo provato a interrogare quest'opera come se fosse stata scritta ieri, ma senza l'obbligo di immaginare un'attualizzazione che avrebbe rischiato di portare fuori strada. Ci siamo accorti della potenza di questo melodramma quando vent'anni or sono ne abbiamo realizzato un allestimento che ci ha permesso di misurarne tutta la novità. Certo, Verdi quando l'ha scritta aveva chiara l'idea – assolutamente provocatoria – di un'ambientazione ferma al proprio presente. Allora era importante una fedele messa a fuoco del momento storico in cui è stata scritta. A ciò tenevano Verdi ed il suo librettista.

Ma chi sarebbero i contemporanei di Verdi?

Basterebbe fare riferimento alla letteratura del periodo. Per capire *Traviata* possono essere utili i romanzi di Balzac o le opere di Baudelaire. Con loro Verdi condi-



Karl-Ernst e Ursel Hermann, modellino per il secondo atto de *La Traviata*
(Allestimento del Théâtre Royal de la Monnaie e Deutsche Oper am Rhein)

vide l'acuta osservazione della società in cui vive ed il senso dello scandalo.

E per cominciare a mettere in scena *Traviata* da dove vi siete mossi?

Dalle didascalie. Potrà sembrar strano, ma in un dramma di ambientazione borghese contano moltissimo. Nonostante tanti generici richiami alla tradizione, non ci sembra che queste indicazioni siano spesso rispettate. Eppure sono rilevatici. Così ci siamo attenuti alle indicazioni sceniche che figurano nel libretto di Francesco Maria Piave. Intanto si rivela fondamentale l'individuazione delle varie stagioni. Il primo atto di *Traviata* si svolge una sera inoltrata di fine estate, quando la natura ormai è esplosa in tutto il suo fulgore. Il secondo atto invece cade a gennaio e per questo nel primo quadro il giardino della casa di campagna dove abitano Violetta e Alfredo non può essere rigoglioso. Presenta piuttosto alberi nudi e spogli. Il terzo atto ha luogo a febbraio, in pieno carnevale.

Dopo il tempo, l'individuazione dello spazio...

Piave ci soccorre di nuovo, con precisi suggerimenti. La scena del primo atto deve comportare una porta alle nostre spalle, un grande

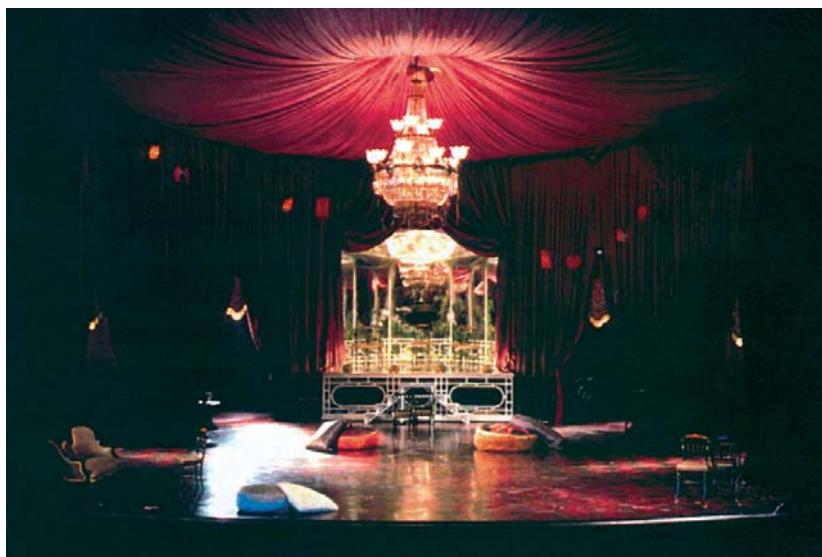
specchio al muro ed una tavola riccamente imbandita in mezzo alla camera. Ed ecco quello che si vede sulla scena. Solo la grande tavola rotonda è davvero imponente, ingombrante, si direbbe. Al punto da obbligare i solisti ed il coro a muoversi costantemente in cerchio. Perché la sala di Violetta deve dare la sensazione di essere sovraffollata, non c'è spazio per i visitatori. La posizione centrale ne fa un simbolo: la ricchezza e la prodigalità dell'ambiente di Violetta saltano all'occhio. Tutte le scene che si svolgono a Parigi avranno la stessa caratteristica forma ovale.

L'idea visuale del primo atto forma dunque il filo conduttore dell'intera opera?

In realtà la scena del secondo atto offre un contrasto flagrante con queste forme arrotondate. Siamo in una casa di campagna e qui domina uno spazio squadrato. Piave prescrive due porte a vetri e da qui abbiamo sviluppato l'idea di una parete sullo sfondo in vetro.

Sembra che le immagini siano la guida della vostra visione registica...

Al regista compete di mettere in dialogo il testo del passato con il presente. Ma il compositore resta sempre il padrone. Il servitore può concedersi, rispettosamente, alcune



Karl-Ernst e Ursel Hermann, modellino per il secondo atto de *La Traviata*
(Allestimento del Théâtre Royal de la Monnaie e Deutsche Oper am Rhein)

riflessioni critiche. Il nostro allestimento di *Traviata* sviluppa la lezione ricevuta dal teatro italiano. Più in particolare contiene un omaggio a Luchino Visconti.

Come rendere il clima di festa che trascorre da un atto all’altro?

Nelle feste della *Traviata* non deve sfuggire la violenza dei ritratti, della psicologia. Si sa, Verdi era obbligato ad aggiungere delle danze nelle sue opere. Era l’usanza dell’epoca. Assistiamo perciò a qualche danza di falso gusto lo-

cale – come se ne vedevano nei locali parigini. Se non si fa molto caso alla musica ed all’argomento ecco uno spettacolo pieno di buon gusto ma anche un po’ noioso. Se si pone caso a Violetta ed al suo ambiente si ha ragione di credere che in quei salotti le cose potevano prendere una piega volgare. Perciò siamo obbligati a guardare questi balletti con un senso della distanza, così che possano assumere un significato più profondo di quanto è dimostrato. È la borghesia che si diverte, una borghesia di cui Violetta in breve tempo sarà la vittima sacrificale.



Villa Verdi a Sant'Agata

Elvio Giudici

Traviata in disco da Toscanini alla Callas

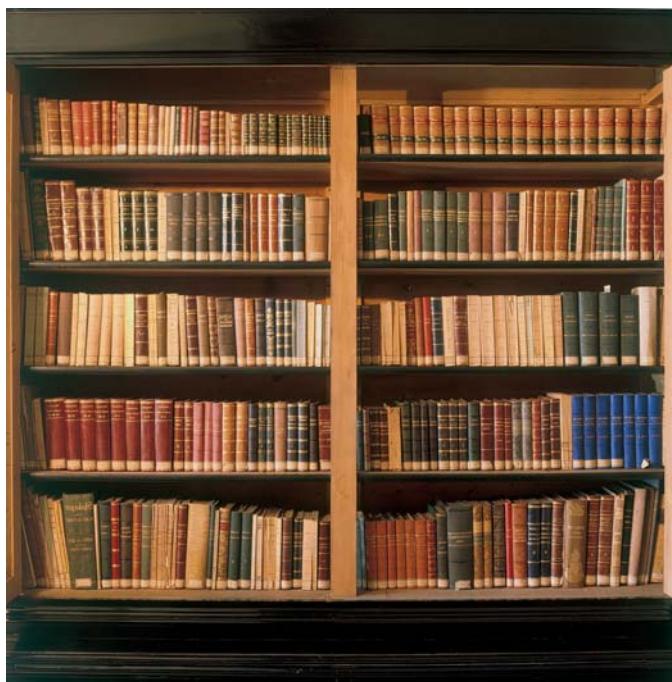
Con Toscanini la discografia di *Traviata* incontra per la prima volta un direttore in grado di far capire come quest'opera non possa ridursi alla sola protagonista (al pari di quasi tutte le verdiane, peraltro, benché spesso ci se ne scordi. Meglio: fa comodo scordarsene). Pure, pochissime altre incisioni hanno ricevuto critiche altrettanto astiose. Ed è curioso, in fondo, giacché caratteristica sua fondamentale è bandire programmaticamente qualsivoglia concessione all'edonismo sonoro e dunque a quanto più esso valorizza, ovvero lirismo, patetismo, melanconia rinunciataria: per portare con prepotenza in primo piano un'ulcerazione drammatica al calor bianco, enfatizzata da tensione narrativa mozzafiato. Altrimenti detto, quanto all'epoca (siamo nel 1946, quando verismo da una parte e dramma musicale dall'altro avevano sospinto il repertorio cosiddetto belcantistico a livelli di gradimento bassissimi) veniva praticato spesso a sproposito, lo si criticava proprio in un'opera che tale ottica toscaniniana quasi nessuno ha mai negato esserci. Il tempo passa, tuttavia, e a riascoltare oggi Toscanini interprete di Verdi, lo si scopre grandissimo. Grandezza fondata sulla creazione di figure umane a tutto tondo, dotate d'una loro psicologia, un loro divenire, una spiccata fisionomia insomma: paradossale, poi, come spesso i maggiori critici di Toscanini, quelli che lo tacciavano d'inattualità, levavano inni alla Callas, il cui ideale interpretativo – creazione d'un personaggio teatralmente il più valido possibile – era in tutto assimilabile. *La traviata* di Toscanini, dunque, è una corsa vertiginosa verso la morte, nero gorgo nel quale la protagonista scivola con disperazione intrisa di rivolta ora dolorosamente impotente ora rabbiosa: ne deriva come logico corollario che taluni tempi siano marcatamente più spediti rispetto alla prassi comune, ma non esageratamente tali stando alla partitura, e comunque, di valore non eccedente l'arbitrio opposto della lentezza, pacificamente accettato in esecuzioni anche famose. Ma quello della speditezza non mi sembra essere un asfissiante partito preso, molti momenti rispettando anzi le prescrizioni verso indugio e ripiegamento interiore. È l'accento, la “dizione” di un'orchestra ovunque nitida e incisiva – cui il canto ovviamente s'adegua – a suggerire, spesso molto

più di quanto faccia il metronomo, un tempo che incalzi e trascorra velocissimo. Come unico esempio, citerei quello in cui Violetta prova a contrastare il “passato che l'accusa” con la splendida frase “Più non esiste. Or amo Alfredo, e Dio lo cancellò col pentimento mio”: in nessun'altra edizione c'è tale intensità dolorosa, tale fiera rivolta intrisa tuttavia di tragica e consapevole inutilità, simultaneo frutto dell'agogica strettissima, dell'accento dell'Albanese, del secco incalzare degli accordi orchestrali. L'effetto è formidabile: e non c'è belluria vocale o soffici, vellutati indugi orchestrali, che valgano simile scabra tragicità.

Tragicità analoga a quella che Maria Callas impresse talmente a fuoco sul personaggio, da conferire a Violetta tratti non più compatibili col soprano leggero, che difatti sparì dai grandi teatri: e la forza dirompente di tale svolta interpretativa la si misura anche dal fatto che le bastò interpretarla in tutto solo sessantatré volte. Lasciamo magari stare i documenti dal Messico (come tutte le “messicanate” della Callas, anche Violetta viene sottoposta a quel *voice building* che tanto seduce quanti vanno a teatro solo per misurare decibel e relativi secondi di durata, ma che col vero teatro – massime, pertanto, con Verdi – c’entrano come l’acqua santa coi canini di Dracula: vedi non solo il mi bemolle conclusivo del prim’atto, tenuto a dismisura, ma addirittura quello sparato a conclusione del secondo, nota forse ancora più bella di per sé, ma autentica ignominia teatrale) nonché l’incisione Cetra subito posteriore. Lasciamole stare ma notiamo di sfuggita come fin da subito i gorgheggi di “Sempre libera” acquistino tutt’altro senso espressi da timbro così fosco; e come la patina di lacerata introspezione interiore stesa su “Addio del passato”, l’accento sappia illuminarla dall’interno, come fiammella accesa dietro un’opaline, intridendo il ricordo d’una dolcezza di tanto più struggente in quanto così fuggevole: in ciò, l’interpretazione della Callas s’accosta a quella – sublime – di Claudia Muzio. La Violetta della Callas, tra le sette incisioni disponibili, l’ascolterei dunque nei documenti di Milano, Lisbona e Londra: le prime due pubblicate adesso dalla Emi, dopo anni e anni passati a rimbalzare da un’etichetta privata all’altra.

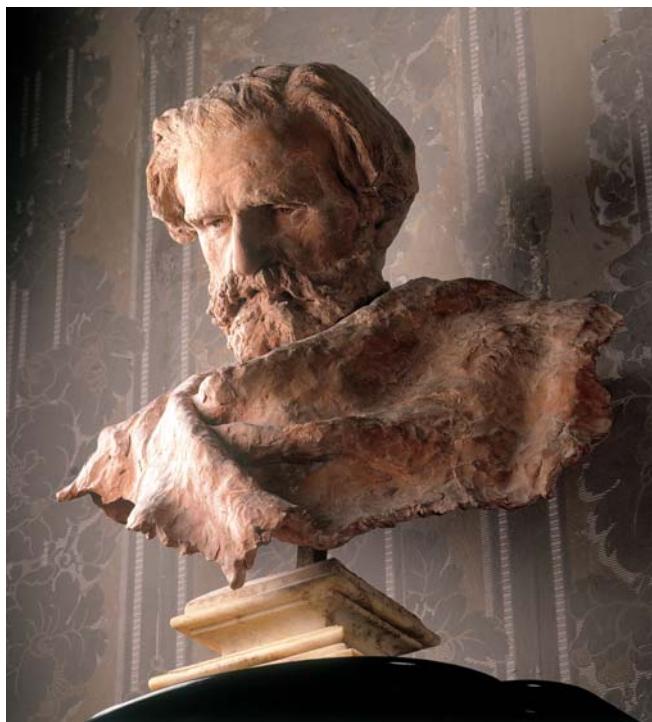
Lo spettacolo di Milano s’articolava attorno alla regia di Luchino Visconti: ma il lavoro svolto con Carlo Maria Giulini è stato sempre indicato – con ragione – quale esempio preclaro di assoluta simbiosi tra scena e orchestra, entrambe strettissimamente allacciate al fraseggio della protagonista. Solo di lei: Visconti e Giulini essendoci pertanto per tutti, l’aver esercitato influenza solo su Violetta indica come tenore e baritono seguissero strade diverse, impermeabili a quanto li circondava in palcoscenico. Cioè a dire, loro erano bloccati all’idea (tutt’altro che

defunta, beninteso: e meno che mai in Italia), d'un teatro musicale dove il termine teatro passa sistematicamente in secondo piano rispetto alla vocalità, da esibire in zoomate insistite peggio che in certi film muti. Di Stefano e Bastianini sfoggiano dunque timbri bellissimi (il secondo più del primo), ma entrambi limitano la dinamica al mezzoforte e forte, l'accento circoscritto all'ottima dizione mentre colori, chiaroscuri, mezzetinte, sfrangiature espressive, reiterano i soliti luoghi comuni in virtù dei quali Alfredo è un isterico bamboccione e Germont cataplasma noiosissimo. Termine di paragone (oltre al giovanissimo ma già bravissimo Kraus dell'edizione portoghese, e al sempreverde Valletti di Londra, a confronto della cui bravura e sottigliezza espressiva il perenne turiddeggiai di Di Stefano sembra ancor più triste), l'infinito ventaglio espressivo della Callas. Il suono è appoggiato e proiettato con controllo assoluto, indipendentemente da questo o quel cedimento: e l'accento nasce appunto esclusivamente da tale dominio tecnico sulla linea vocale, privo di tutti i soliti trucchetti tipo mordere l'attacco delle parole e aprire il suono nel tipico turgore verista buono per tutti gli usi. Visconti celebrava sulla scena, simultaneamente, un nevrotico atto d'accusa sociale e una lancinante elegia funebre. Giulini privilegia quest'ultima, ma la Callas recupera anche l'altro con accenti dove la rivolta trova il suo massimo proprio allorché emerge dall'infinita melancolia di certi ripiegamenti interiori. Se mi si passa la civetteria d'un ricordo personale, ero allora ragazzino, e quella fu la mia prima serata in un teatro d'opera. Quando Violetta si portò al proscenio, torcendosi le mani e mormorando sulla sofficissima orchestra di Giulini "Così alla misera che un dì è caduta", a me come a tutti parve che dovesse crollare esanime: invece, giunta al proscenio, puntò di scatto l'indice sulla platea scandendo un "l'uomo implacabile per lei sarà" che dopo cinquant'anni, a ripensarci mi fa ancora venire la pelle d'oca. E non si ricorda un gesto per cinquant'anni se non era d'esattezza teatrale fulminante. Quella appunto che, scaricandosi per intero sullo struggimento infinito con cui veniva attaccato "Dite alla giovane" che subito seguiva, completava così un unico arco drammatico costruito con tanti mattoni diversi (rivolta, disperazione, impotenza, rinuncia, ricordi tormentosi d'errori trascorsi): questo è teatro, accidenti, altissimo teatro musicale. Per questo Verdi è tanto grande, e per questo lo sono gli interpreti che del suo teatro sanno cogliere e rendere quella "parola scenica" (definizione da Verdi molto usata perché moltissimo ci teneva) che tale teatro sostanzia, unica cartina al tornasole – ogni altra è solo aria fritta – atta a rivelare quell'altrimenti araba fenice che è la voce verdiana. Per l'analitica complessità d'un fraseggio la cui bruciante comunicativa allontana



Villa Verdi a Sant'Agata

tuttavia di diversi anni luce dalla gelida esercitazione intellettuale; per la sovrana perizia tecnica d'un'emissione che conferisce infiniti colori e chiaroscuri a una linea vocale frastagliatissima nell'espressione ma omogenea e salda nel legato complessivo; per le inesauribili intuizioni drammatiche – sue o di Visconti non importa, è pur sempre lei, a essere capace di realizzarle – che letteralmente illuminano dall'interno il personaggio: per un insieme quanto mai complesso e variegato di ragioni, insomma (tutte comunque di significato squisitamente musicale), la Violetta della Callas non è affatto la Violetta meglio cantata che si conosca, per essere invece molto di più, ovvero quella cui due generazioni di cantanti e di ascoltatori hanno guardato con immutata ammirazione. Massimo Mila fece, a proposito del finale, un'osservazione acutissima quando notò che «Violetta muore con una solennità straordinaria per una fragile etèra... i tragici e lenti accordi ribattuti sono, sì, segnati con un estremo pianissimo, ma [...] nella strumentazione hanno larga parte le trombe, quasi morisse un eroe beethoveniano. Violetta muore come un eroe o un martire»: dire che la Callas, una cosa del genere, la facesse avvertire non solo a Milano, dove alle spalle aveva Giulini e Visconti, ma anche con Ghione a Lisbona e persino con Rescigno a Londra, credo basti a definire la sua grandezza d'interprete e a capire perché l'esempio di tale interpretazione fosse di portata tale da imprimere una svolta tanto al modo d'intendere il personaggio, quanto alla sua tipologia vocale.



Villa Verdi a Sant'Agata

Giuseppe Verdi

Cronologia a cura di Gildo Salerno

1813

10 ottobre: Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce alle Roncole, frazione di Busseto, in provincia di Parma; i suoi genitori, Carlo Verdi (1785-1867) e Luigia Uttini (1787-1851), piccoli commercianti, vi gestiscono un'osteria con spaccio di vini e merci di vario genere.

1817

Prime lezioni di musica e cultura generale con Pietro Baistrocchi, organista della locale chiesa di San Michele.

1820

Il padre gli regala una spinetta, che l'accordatore Stefano Cavalletti, l'anno seguente, riparerà gratuitamente, vista la «buona disposizione del giovinetto Giuseppe Verdi d'imparare a suonare questo strumento».

1823

Sollecitato da don Baistrocchi e Antonio Baretti, il padre acconsente che Verdi si trasferisca a Busseto per continuare gli studi. In autunno, benché non abbia ancora undici anni, il giovane è iscritto al ginnasio: il gesuita don Pietro Seletti gli impartisce lezioni di italiano, latino, retorica.

Conosce Antonio Baretti, ricco grossista locale (e fornitore dello spaccio di Carlo Verdi), buon dilettante di musica e presidente-mecenate della Filarmonica di Busseto.

1825

Morto don Baistrocchi, Verdi lo sostituisce come organista, lavorando alle Roncole nei giorni di festa. Gli studi umanistici passano in secondo piano, e il giovane riprende quelli musicali con Ferdinando Provesi (1770-1833), maestro di cappella della collegiata di San Bartolomeo e direttore della scuola di musica, nonché della Società Filarmonica municipale di Busseto.

1828

Più che l'allievo, è ormai l'assistente di Provesi. Primi saggi di composizione: tra l'altro, una sinfonia per *Il barbiere di Siviglia* di Gioachino Rossini, destinata alla banda di Busseto.

1829

Concorre senza successo al posto di organista nella vicina Soragna. In compenso è sempre più attivo nella vita musicale di Busseto come interprete e compositore: suona spesso l'organo della collegiata in sostituzione di Provesi, ammalato, dirige i concerti della Filarmonica, e sempre per la Filarmonica o per concerti privati scrive una gran quantità di marce, sinfonie, concerti, musica vocale sacra e profana; lavori che disconoscerà in età matura, salvando solo uno *Stabat Mater*.

1831

Maggio: Verdi va a vivere in casa Baretti, come professore di canto e pianoforte della figlia maggiore Margherita (1814-40); tra i due giovani nasce presto un'intesa sentimentale. È sempre il Baretti che promuove il trasferimento di Verdi a Milano, per continuare gli studi al conservatorio, e che anticipa la somma necessaria, in attesa che il giovane riceva la borsa di studio quadriennale del Monte di Pietà, disponibile solo dopo un anno di prova.

1832

In giugno, all'esame di ammissione al Conservatorio di Milano, Verdi è respinto per superati limiti di età, per essere cittadino straniero e per l'impostazione pianistica non ortodossa. L'appoggio costante di Baretti gli consente però di restare a Milano e continuare gli studi privatamente con Vincenzo Lavigna (1776-1836), maestro sostituto alla Scala, che gli impone un duro tirocinio contrappuntistico, congiunto all'analisi di partiture vecchie e nuove, nonché la frequentazione assidua dei teatri.

1834

Introdotto dal Lavigna nell'ambiente musicale e aristocratico milanese, segue le attività della Società Filarmonica, diretta da Pietro Massini. Il caso lo fa debuttare, come maestro al cembalo, nell'esecuzione della *Creazione* di Haydn. A Busseto, in seguito alla morte di Provesi (1833), le autorità ecclesiastiche e comunali si disputano la nomina del successore (organista della collegiata e al contempo maestro di musica della Scuola Civica); con un colpo di mano, la Curia nomina senza concorso Giovanni Ferrari. Per non deludere gli amici bussetani che lo sostengono,

Verdi rinuncia a un posto sicuro di organista a Monza e si appella a Maria Luigia Duchessa di Parma per ottenere la nomina a Busseto.

1835

Termina il periodo di studio con Lavigna. Dirige *Cenerentola* di Rossini, per la Filarmonica milanese.

1836

In febbraio Verdi vince il concorso per maestro di musica alla Scuola Civica di Busseto, ma lo stipendio è dimezzato, per la decisione di separare le cariche di maestro e di organista. Verdi assume comunque l'incarico e riprende a comporre e a dirigere per la Filarmonica. Per mantenere il contatto, ben più prezioso, con Milano, su commissione della Società Filarmonica di Pietro Massini compone, in aprile, una cantata in onore dell'Imperatore d'Austria. Lavora altresì alla sua prima opera, indicata variamente come *Lord Hamilton* o *Rocester* (non è ancor chiaro se fosse lo stesso dramma), su libretto del milanese Antonio Piazza. Il 4 maggio sposa Margherita Baretti e si reca in viaggio di nozze a Milano.

1837

Falliti i tentativi di rappresentare l'opera al Teatro Ducale di Parma, Verdi la sottopone a revisione, nella speranza di darla al Teatro alla Scala di Milano, con l'appoggio di Massini (diventerà *Oberto, conte di San Bonifacio*, con libretto riveduto da Temistocle Solera). Il 26 marzo nasce la sua primogenita, Virginia Maria Luigia.

1838

L'11 luglio nasce il secondo figlio, Icilio Romano. Il 12 agosto muore la figlia Virginia. L'editore Giovanni Canti pubblica le sue *Sei romanze* per canto e pianoforte. In ottobre, considerando saldati i debiti di riconoscenza, Verdi rassegna le dimissioni dal posto di maestro di cappella a Busseto, ormai deciso a tentare la carriera di compositore teatrale a Milano.

1839

In febbraio Verdi si trasferisce a Milano con la famiglia. Il 22 ottobre muore anche il figlio Icilio. Il 17 novembre, grazie anche ai buoni uffici di Giuseppina Strepponi, affermato soprano interprete dell'opera, l'*Oberto* viene rappresentato al Teatro alla Scala. Il successo è buono, e l'impresario Bartolomeo Merelli propone a Verdi un contratto per tre nuove opere.



Villa Verdi a Sant'Agata

1840

Il 18 giugno muore, per encefalite, la moglie Margherita. Il 5 settembre, al Teatro alla Scala, va in scena la sua nuova opera, *Un giorno di regno*, su un vecchio libretto comico (1818) di Felice Romani, *Il finto Stanislao*: un fiasco completo.

1841

Periodo di grande sconforto personale e crisi creativa. Inizia tuttavia a comporre *Nabucco*, su libretto di Solera, per rispettare il contratto con Merelli; lenta ma costante rigenerazione stilistica.

1842

Giuseppina Strepponi vince le prudenze di Merelli e fa includere *Nabucco* in cartellone come sua opera di debutto nella nuova stagione. Il 9 marzo l'opera trionfa alla Scala e Verdi si ritrova a essere il compositore del momento. Il successo gli apre le porte dei salotti milanesi, in particolare quello del letterato Andrea Maffei e di sua moglie Clara, che resteranno suoi amici per la vita. A Bologna, dove si reca per ascoltare lo *Stabat Mater* di Gioachino Rossini, vi conosce quest'ultimo e Gaetano Donizetti.

1843

L'11 febbraio, nuovo trionfo scaligero (ma più di pubblico che di critica) per *I Lombardi alla prima crociata*, ancora su libretto del Solera. Viaggio a Vienna per la rappresentazione di *Nabucco* al Teatro di Porta Carinzia. Il conte Mocenigo, presidente del Teatro La Fenice, gli commissiona un'opera per la stagione veneziana 1844. Inizia la collaborazione, e l'amicizia, con Francesco Maria Piave, poeta per La Fenice.

1844

Ernani va in scena alla Fenice di Venezia il 9 marzo, con successo inizialmente moderato (per la cattiva esecuzione dei cantanti). Il 3 novembre, al Teatro Argentina di Roma, debuttano felicemente (ma Verdi lo definirà «un mezzo fiasco») *I due Foscari* (libretto di Piave). È ormai abbastanza agiato da investire parte dei suoi guadagni, acquistando il podere Plugàr, alle Roncole di Busseto.

1845

Per rispettare il contratto con Merelli, trascurato per gli impegni e la cattiva salute, scrive in meno d'un mese (senza la strumentazione e i ritocchi, riservati ai giorni delle prove) *Giovanna d'Arco* (libretto del

Solera), ben accolta alla Scala il 15 febbraio. Proseguendo su questa linea di buon professionismo, debutta a Napoli con un'opera molto tradizionale, *Alzira*, su libretto di Salvadore Cammarano, che conquista la difficile piazza del Teatro San Carlo il 12 agosto, ma cade irreparabilmente alla Scala il 16 gennaio 1847. Insoddisfatto di come vi vengono rappresentate le sue opere, decide di non far più debuttare alla Scala suoi lavori nuovi. Acquista il palazzo Dordoni a Busseto.

1846

Dopo un rapido declino vocale, Giuseppina Strepponi abbandona le scene con un'ultima recita di *Nabucco* a Modena e si trasferisce a Parigi, dove apre una scuola di canto. I coniugi Maffei si separano legalmente e di comune accordo; Verdi, ormai integrato nella buona società di Milano, è testimone per Clara, ma mantiene l'amicizia con entrambi. Gravemente malato, resta a Venezia per strumentare e seguire le prove di *Attila* (libretto di Solera, completato da Piave), che va in scena il 17 marzo alla Fenice con esito contrastato: il successo cresce con le repliche, e con la sempre più decisa associazione della musica di Verdi alle istanze risorgimentali.

Verdi si prende un periodo di riposo, e passa il mese di luglio a Recoaro con Andrea Maffei, a discutere progetti di drammi tratti da Schiller e Shakespeare, che si concreteranno nelle due opere seguenti.

1847

Il 14 marzo, al Teatro della Pergola di Firenze (la “piazza” forse più aperta agli influssi d’oltralpe), va in scena *Macbeth*, su libretto di Piave, dopo un lungo, inusuale periodo di meticolosa preparazione musicale e scenica.

Sconcerto degli intellettuali risorgimentali. Verdi torna invece al professionismo con *I Masnadieri* (libretto del Maffei), che debuttano allo Her Majesty’s Theatre di Londra il 22 luglio, con successo di stima. A Londra conosce Giuseppe Mazzini. Di ritorno fa una lunga tappa a Parigi, dove il 26 novembre all’Opéra va in scena *Jérusalem*, rifacimento francese dei *Lombardi* (libretto riveduto da Royer e Vaëz), con successo mediocre. Rivede Giuseppina Strepponi, alla quale si lega sentimentalmente.

1848

Lunga sosta a Parigi, interrotta in aprile per far ritorno in Italia a permutare il podere di Plugàr con quello di Sant’Agata, presso Villanova d’Arda, nel piacentino, molto più vasto e dotato di residenza. A Parigi segue con entusiasmo i moti rivoluzionari; invia a Mazzini l’inno

patriottico *Suona la tromba*, su testo di Mameli. Durante l'estate inizia la convivenza con la Strepponi. Al Teatro Grande di Trieste va in scena il 25 ottobre, senza la presenza di Verdi, la sua nuova opera *Il corsaro* (libretto di Piave, da Byron), promessa all'editore Lucca.

1849

In gennaio, Verdi torna in Italia, al Teatro Argentina di Roma, per mettere in scena *La battaglia di Legnano* (libretto di Salvadore Cammarano), scritta nel pieno dell'entusiasmo risorgimentale. Alla prima del 27 sono presenti Mazzini e Garibaldi. Torna poi a Parigi, dove invita anche il suocero Barezzi, e vi rimane fino al 29 luglio. Le responsabilità della Francia nella caduta della Repubblica romana spingono Verdi e la Strepponi a lasciare definitivamente Parigi per l'Italia. Dopo varie tappe, la coppia si stabilisce a Busseto, al piano nobile di palazzo Dordoni, dove Verdi termina di comporre *Luisa Miller* (libretto di Cammarano, da Schiller), che va in scena al San Carlo di Napoli l'8 dicembre, con gran successo.

1850

Dopo molte difficoltà e inevitabili compromessi con la censura, ostile al soggetto contemporaneo sui casi di un pastore protestante che perdonava la consorte adultera, il 16 novembre *Stiffelio* (libretto di Piave) debutta al Teatro Grande di Trieste con mediocre successo.

1851

Altre difficoltà con la censura intralciano il lavoro di Verdi e Piave per la nuova opera, *Rigoletto* (da Hugo), che tuttavia trionfa presso il pubblico della Fenice di Venezia l'11 marzo. Il 30 giugno muore la madre, Luigia Uttini. Tra la primavera e l'estate Verdi e la Strepponi si trasferiscono da Busseto alla villa di Sant'Agata, rimessa a nuovo. In dicembre la coppia riparte per Parigi, per sottrarsi ai pettegolezzi e alla curiosità dei bussetani circa la loro unione. Chiarimento affettuoso con Barezzi.

1852

Comincia le trattative con Roqueplan, direttore dell'Opéra, per scrivere un'opera per Parigi, librettista Scribe. Verdi è insignito della Legion d'Onore. Il 17 luglio muore improvvisamente Salvadore Cammarano, lasciando incompiuto il libretto del *Trovatore*, al quale il musicista sta lavorando; il suo collaboratore Leone Emanuele Bardare completa il terzo atto e scrive il quarto.



Villa Verdi a Sant'Agata

1853

Gran successo del *Trovatore* al Teatro Apollo di Roma, il 19 gennaio. Alla Fenice di Venezia cade invece clamorosamente, il 6 marzo, *La traviata* (libretto di Piave, da Dumas figlio). Alla metà di ottobre, dopo la primavera e l'estate a Sant'Agata, Verdi torna a Parigi con la Stropponi, per seguire più da vicino il lavoro di Scribe su *Les vêpres siciliennes* (*I vespri siciliani*).

1854

La traviata, con alcune modifiche, ottiene un grande successo il 6 maggio al Teatro San Benedetto di Venezia.

1855

Alla fine di un lungo e stressante periodo di prove (e di scontri con le maledisposte maestranze dell'Opéra), *Les vêpres siciliennes* vanno finalmente in scena il 13 giugno, con grande successo di pubblico e di critica (più di cinquanta repliche). L'evento è collegato all'Esposizione universale, con cui Napoleone III presenta al mondo la nuova Parigi trasformata dal prefetto Haussmann.

1857

Il 12 gennaio si rappresenta all'Opéra *Le trouvère*, rifacimento francese (con aggiunta di balletto) del *Trovatore*. Verdi si divide tra Parigi (per combattere la pirateria editoriale e difendere i suoi diritti d'autore) e Sant'Agata, dove si impegna nella conduzione dell'azienda agricola. Abbandona il progetto di un'opera su *Re Lear*, per cui aveva chiesto un libretto al poeta Antonio Somma. Alla Fenice di Venezia va in scena il 12 marzo *Simon Boccanegra*, altra sfida al gusto tradizionalista del pubblico, su libretto di Piave: è un fiasco. La ripresa dell'opera a Reggio Emilia, nel maggio, ha invece successo. Il 16 agosto *Aroldo*, improbabile normalizzazione dello scomodo *Stiffelio* (trasformato da Piave da pastore protestante in crociato), viene rappresentato con grande successo al Teatro Nuovo di Rimini. In questa occasione Verdi conosce il direttore d'orchestra Angelo Mariani, che sarà per un certo tempo l'interprete preferito delle sue opere.

1858

Si reca a Napoli per mettere in scena *Una vendetta in domino* (libretto di Antonio Somma), ma tali e tanti sono i rilievi della censura locale che rinuncia a rappresentare l'opera.

1859

Le novità di *Simon Boccanegra* continuano a sconcertare il pubblico, e l'opera cade decisamente alla Scala in gennaio. Dopo alcuni compromessi con le autorità papaline, la *Vendetta in domino*, ribattezzata *Un ballo in maschera*, è accolta con entusiasmo il 17 febbraio al Teatro Apollo di Roma. Il 29 agosto, con cerimonia strettamente privata, Verdi sposa Giuseppina Strepponi a Collonges-sous-Salève, in Savoia. Il 4 settembre è eletto dai bussetani loro rappresentante all'assemblea delle Province Parmensi; il 14 è a Torino con una delegazione, per incontrare Vittorio Emanuele II e presentargli i risultati del plebiscito sull'annessione al Piemonte; il 17 ha un colloquio a Leri con Cavour.

1861

Il 18 gennaio incontra nuovamente Cavour, che ne vince le resistenze ad accettare la candidatura a deputato del nuovo parlamento nazionale. Il 6 febbraio, dopo un ballottaggio, è eletto, e il 19 partecipa alla prima seduta del parlamento. Nel mese di novembre, con Giuseppina, parte per Pietroburgo per seguire l'allestimento della sua nuova opera, *La forza del destino* (libretto di Piave); la rappresentazione viene però rinviata, per la presenza di una compagnia inadeguata. Verdi e la moglie lasciano Pietroburgo e si recano a Parigi, dove si tratterranno per un mese.

1862

A Parigi, in primavera, conosce Arrigo Boito. Per l'Esposizione di Londra compone su testo di Boito l'*Inno delle nazioni*, che viene eseguito il 24 maggio all'Her Majesty's Theatre. Il 10 novembre va in scena al Teatro Imperiale di Pietroburgo *La forza del destino*. Il successo è buono, e lo zar Alessandro premia Verdi con l'Ordine di San Stanislao.

1863

L'11 febbraio, a Madrid, presenzia alla prima esecuzione in Spagna della *Forza del destino*. Visita diverse città spagnole, e l'Escurial, «luogo severo e terribile come il feroce tiranno che l'aveva costruito». L'11 novembre, in un banchetto successivo alla prima dei *Profughi fiamminghi* di Franco Faccio, Arrigo Boito declama una sua ode sulla rigenerazione dell'arte italiana in decadenza. Diffusa sui giornali, l'ode offende profondamente Verdi, sempre più teso tra il proprio continuo rinnovamento stilistico, l'attaccamento alla tradizione e le turbolenze culturali del momento. La ruggine con Boito durerà fino al 1879.

1865

Al Théâtre Lyrique di Parigi si rappresenta il 21 aprile la nuova versione, profondamente riveduta, di *Macbeth*. L'esito – 14 repliche – non soddisfa Verdi, punto per di più dal rimprovero di alcuni critici, di non aver compreso Shakespeare. In agosto rinuncia alla carica di deputato. Tornato a Parigi con Giuseppina, tratta con l'Opéra per una riduzione del *Don Carlos* di Schiller. Il libretto, morto Joseph Méry, sarà ultimato da Camille Du Locle.

1866

La composizione di *Don Carlos* procede con straordinaria rapidità, nonostante la partecipazione emotiva di Verdi alle vicende della Terza guerra di indipendenza italiana. Sollecitato da Giuseppina, accetta di prendere in affitto un appartamento a Genova, in palazzo Sauli (dal 1874 in palazzo Doria), per trascorrervi i mesi invernali, lontano dall'insalubre clima di Sant'Agata e dalle chiacchieire dei bussetani. In settembre comincia le prove di *Don Carlos* a Parigi.

1867

Muore il padre, Carlo Verdi, il 14 gennaio. I coniugi Verdi cominciano a prendersi cura di Filomena (detta Maria), una lontana parente che viveva nella casa paterna; in seguito l'adotteranno, e sarà la loro erede. L'11 marzo viene rappresentato all'Opéra di Parigi, in presenza della coppia imperiale, *Don Carlos*. Verdi è costretto fin dalla prima a praticare dei tagli nell'imponente partitura, per venire incontro alle abitudini del pubblico parigino; ciononostante, l'esito non è soddisfacente. Tra le amarezze, resta pungente l'etichetta di «wagneriana» applicata all'opera dalla critica francese. Clara Maffei e Giuseppina si accordano per fargli incontrare Alessandro Manzoni, per il quale nutre una sconfinata ammirazione. Il 21 luglio muore, tra le braccia di Verdi, Antonio Barezzi. Angelo Mariani affronta la partitura del *Don Carlo*, in versione italiana, e la porta al trionfo, a Bologna, il 27 ottobre. Protagonista femminile è un giovane soprano boemo, Teresa Stolz. In dicembre, Francesco Maria Piave è colpito da apoplessia: Verdi lo aiuterà economicamente per tutti i nove anni che gli restano da vivere.

1868

Il 30 giugno incontra finalmente Alessandro Manzoni. Viene inaugurato a Busseto, il 15 agosto, il Teatro Verdi. Il 13 novembre muore Rossini: Verdi, per commemorare il grande musicista, lancia l'idea di un *Requiem* le cui parti saranno attribuite per sorteggio ad altrettanti musicisti italiani.



Villa Verdi a Sant'Agata

Comincia a comporre il *Libera me Domine*. Il progetto fallisce, e Verdi ne accusa, tra gli altri, Mariani.

1869

Il 27 febbraio il Teatro alla Scala mette in scena la versione riveduta della *Forza del destino*, protagonista femminile Teresa Stolz. È un trionfo, e il compositore riconquista e si riconcilia con la piazza milanese. Cominciano a circolare le voci, alimentate anche da Mariani, di un legame tra Verdi e la Stolz.

1871

Rottura definitiva con Mariani, che il 1° novembre dirige a Bologna il *Lohengrin* wagneriano, prima volta in Italia. All'Opera del Cairo va in scena il 24 dicembre, con gran successo, *Aida* (libretto di Antonio Ghislanzoni), commissionata dal Kedivè d'Egitto, Ismail Pascià, per incrementare il prestigio del teatro, eretto in occasione dei festeggiamenti per l'apertura del Canale di Suez (1869).

1872

L'8 febbraio *Aida* viene rappresentata, in prima esecuzione italiana, alla Scala di Milano, ancora con la Stolz protagonista. Verdi, che ha preparato minuziosamente lo spettacolo, adottando peraltro il "golfo mистico" di Wagner e imponendo la sua volontà in ogni dettaglio, trionfa contro tutti, wagneriani, critica, avanguardia.

1873

Compone il Quartetto per archi in mi minore, che resterà inedito e non eseguito pubblicamente fino al 9 dicembre 1875, al Conservatorio di Milano. Riprende il progetto di una *Messa da Requiem*, stavolta per onorare la memoria di Alessandro Manzoni, morto a Milano il 22 maggio.

Il 13 giugno muore di cancro Angelo Mariani.

1874

Il 22 maggio, in occasione del primo anniversario della morte del Manzoni, dirige personalmente il *Requiem* nella chiesa di San Marco a Milano, con enorme successo. È nominato senatore.

1875

Tour di capitali europee per dirigervi il *Requiem*: Parigi, tra aprile e maggio, Londra il 15 maggio, Vienna l'11 giugno.

1879

Caute manovre di Giulio Ricordi e Clara Maffei per riappacificare Verdi con Boito. Ai primi di luglio, Ricordi avanza la proposta di *Otello*. Nonostante le resistenze di Verdi, Boito si mette al lavoro: il 18 novembre Verdi riceve da Boito il libretto dell'opera.

1880

Vengono eseguite alla Scala, il 18 aprile, due sue nuove composizioni: *Pater noster* e *Ave Maria*, su parafrasi di brani della *Divina Commedia* di Dante.

1881

Al Teatro alla Scala va in scena il 24 marzo, finalmente con grande successo, l'edizione riveduta di *Simon Boccanegra*. È il primo vero banco di prova, pienamente soddisfacente, della collaborazione con Arrigo Boito, il quale modifica in più punti il vecchio libretto di Piave, aggiungendo, per il Finale del primo atto, la Scena del Consiglio.

1884

Il 10 gennaio viene rappresentato alla Scala *Don Carlo* ridotto in quattro atti e con numerose modifiche.

1886

Un'ultima versione di *Don Carlo*, in italiano e nuovamente in cinque atti, va in scena al Teatro Municipale di Modena il 26 dicembre.

1887

Dopo lunga gestazione, *Otello* debutta al Teatro alla Scala, il 5 febbraio, con enorme successo.

1888

Il 6 novembre si inaugura l'ospedale di Villanova d'Arda, fatto costruire e poi mantenuto dal Maestro.

1889

Continua lo studio del contrappunto e della polifonia italiana rinascimentale. Compone le *Laudi alla Vergine Maria*. Durante l'estate, a Montecatini, Boito invia a Verdi una traccia del libretto di *Falstaff*. Il Maestro acquista a Milano il terreno per la costruzione della Casa di riposo per musicisti.

1892

Lavora alla composizione di *Falstaff*: sarà l'ultima delle sue opere.

1893

Il 9 febbraio *Falstaff* va in scena alla Scala, tra l'entusiasmo incredulo e commosso di pubblico e critica.

1894

Otello viene rappresentato a Parigi, con l'aggiunta del balletto.

1895-97

Compone lo *Stabat Mater* e il *Te Deum*. Il 14 novembre 1897 muore a Sant'Agata Giuseppina Strepponi.

1898

All'Opéra di Parigi, prima esecuzione dei *Quattro pezzi sacri* (*Ave Maria*, *Stabat Mater*, *Laudi alla Vergine Maria* e *Te Deum*), senza l'*Ave Maria*.

1900

Viene inaugurata il 16 dicembre a Milano la Casa di riposo per musicisti, realizzata per iniziativa (e con l'impegno economico) del Maestro («l'opera mia più bella»), su progetto di Camillo Boito.

1901

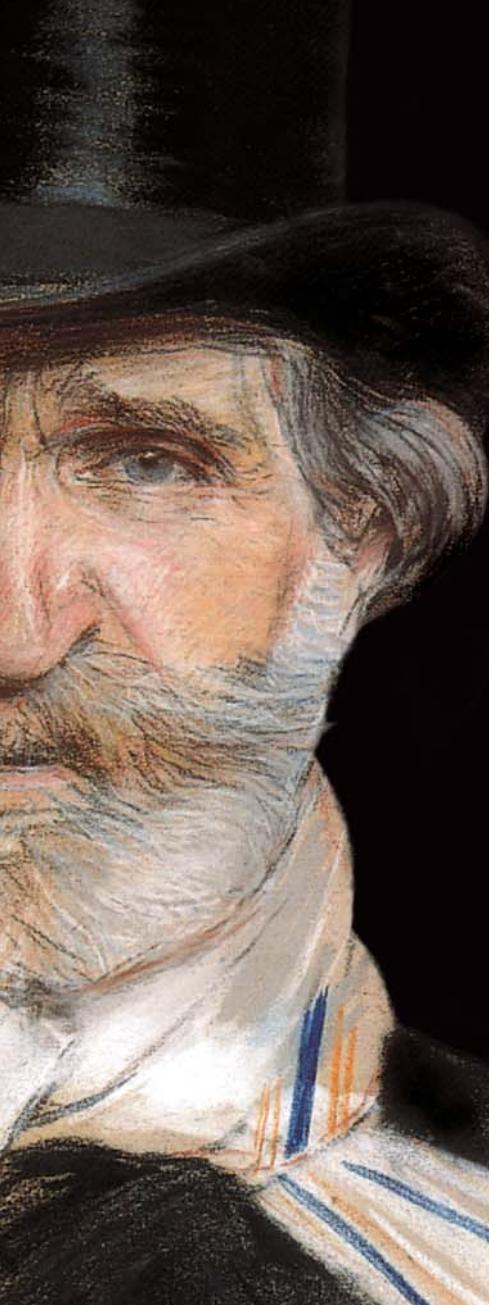
Il 27 gennaio Verdi muore all'Hôtel Milan di Milano, sua residenza invernale già da diversi anni, per una trombosi cerebrale, dopo quasi sei giorni di agonia. I funerali, per sua volontà in forma semplicissima e senza seguito (palese) di alcuno, avvengono il 30 gennaio, per la sepoltura provvisoria al Cimitero Monumentale. Il 26 febbraio seguente, tuttavia, la traslazione delle salme di Verdi e di Giuseppina Strepponi nella cripta della Casa di riposo per musicisti fornisce il pretesto a esequie solenni, con la partecipazione di migliaia di persone e l'esecuzione di «Va', pensiero» da parte del coro della Scala diretto da Arturo Toscanini.

Sommario

<i>La trama dell'opera</i>	7
<i>La Traviata</i> , libretto	11
Fedele d'Amico, <i>Il "coup de foudre" di Verdi</i>	43
Benedetto Croce, <i>La "Dame aux camelias"</i>	59
Gianandrea Gavazzeni, <i>Se si ascoltasse per la prima volta "La Traviata"</i>	65
Diletta Raimondi, <i>Dalla parte della platea: Genesi di un dramma quotidiano</i>	73
<i>La cronologia delle rappresentazioni a Parma</i>	81
Alessandro Taverna, <i>Didascalia e scandalo A colloquio con Ursel e Karl-Ernst Herrmann</i>	95
Elvio Giudici, <i>"Traviata" in disco da Toscanini alla Callas</i>	99
<i>Giuseppe Verdi</i> , Cronologia a cura di Gildo Salerno	107

festival VERDI

Parma e le terre di Verdi
1-28 ottobre 2007



Teatro Regio di Parma,
lunedì 1 ore 20.00 (A), domenica 7 ore 15.30 (fuori abb.), giovedì 11 ore 20.00 (C),
domenica 14 ore 15.30 (D), mercoledì 17 ore 20.00 (fuori abb.),
sabato 20 ore 17.00 (E), lunedì 22 ore 20.00 (B)

Teatro Comunale di Modena, venerdì 26 ore 20.30, domenica 28 ore 15.30

Luisa Miller

Maestro concertatore e direttore DONATO RENZETTI

Regia, Scene e Costumi DENIS KRIEF

Interpreti Giorgio Surian / Mario Luperi, Marcelo Álvarez / Francesco Demuro, Francesca Franci, Rafal Siwek, Leo Nucci, Fiorenza Cedolins / Irina Lungu, Katarina Nikolic, Angelo Villari

Nuovo allestimento in coproduzione con il Teatro Regio di Torino e il Teatro Comunale di Modena

Teatro Verdi di Busseto,

martedì 2 ore 20.30, venerdì 5 ore 20.30, lunedì 8 ore 20.30, martedì 16 ore 20.30, giovedì 18 ore 20.30, martedì 23 ore 20.30, sabato 27 ore 17.00

Oberto, conte di San Bonifacio

Maestro concertatore e direttore ANTONELLO ALLEMANDI

Regia, Scene e Costumi PIER'ALLI

Interpreti Mariana Pentcheva, Giorgia Bertagni, Fabio Sartori, Paolo Battaglia / Giovanni Battista Parodi, Irene Cerboncini / Francesca Sassu
Nuovo allestimento

Teatro Regio di Parma,

giovedì 4 ore 20.00 (A), sabato 6 ore 17.00 (fuori abb.), martedì 9 ore 20.00 (B), sabato 13 ore 17.00 (E), lunedì 15 ore 20.00 (fuori abb.), venerdì 19 ore 20.00 (C), domenica 21 ore 15.30 (D), mercoledì 24 ore 20.00 (fuori abb.)

La Traviata

Maestro concertatore e direttore YURI TEMIRKANOV / DONATO RENZETTI

Regia KARL-ERNST e URSEL HERRMANN

Interpreti Svetla Vassileva / Irina Lungu, Massimo Giordano, Vladimir Stoyanov, Daniela Pini, Antonella Trevisan, Gianluca Floris, Armando Gabba, Filippo Polinelli, Roberto Tagliavini, Iorio Zennaro, Roberto Scandura, Matteo Mazzoli

Allestimento del Théâtre Royal de la Monnaie e Deutsche Oper am Rhein

Teatro Regio di Parma, mercoledì 10 ore 20.00 (A), venerdì 12 ore 20.00 (B)

Messa da Requiem

Direttore RICCARDO MUTI

Interpreti Barbara Frittoli, Luciana D'Intino, Giuseppe Sabbatini, Ildebrando D'Arcangelo

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO REGIO DI PARMA

Maestro del coro Martino Faggiani

Teatro Cavallerizza di Reggio Emilia, giovedì 11 ore 21.00

Il tempo sospeso del volo

Musiche di NICOLA SANI

Libretto e regia FRANCO RIPÀ DI MEANA

Direttore YOICHI SUGIYAMA

Con Nicholas Isherwood, Michele De' Marchi

ICARUS ENSEMBLE

CORO FEMMINILE CLAUDIO MERULO DI REGGIO EMILIA

Prima rappresentazione assoluta in coproduzione con i Teatri di Reggio Emilia - REC Festival e Opera Oggi

Teatro Regio di Parma, mercoledì 3 ore 20.00 (E)

Orchestra del Teatro Regio di Parma

Direttore DONATO RENZETTI

Baritono Leo Nucci

Teatro Regio di Parma, giovedì 25 ore 20.00 (C)

Orchestre National de l'Opéra de Paris

Direttore GEORGES PRÊTRE

Teatro Regio di Parma, giovedì 28 ore 20.00 (D)

Filarmonica della Scala

Direttore DANIELE GATTI

Collana a cura dell’Ufficio stampa del Teatro Regio di Parma

Edizione a cura di Vincenzo Raffaele Segreto e Alessandro Taverna

Progetto grafico Cantadori Design Office - Parma

Fotografia di copertina Roberto Ricci

Per il saggio di Fedele d’Amico, un ringraziamento particolare
al Teatro Comunale di Firenze.

“La Dame aux camélias” è tratto da Benedetto Croce, *Letture di poeti*, Bari 1954.

Si ringrazia per la preziosa collaborazione l’Istituzione Casa della Musica.

Le fotografie di Villa Verdi a Sant’Agata sono di Lucio Rossi - Foto R.C.R.

Fondazione Teatro Regio di Parma
Via Garibaldi 16/A, 43100 Parma
Tel. 0521 039399 - Fax 0521 504224
biglietteria@teatroregioparma.org

Finito di stampare nel mese di settembre 2007
da Grafiche Step - Parma

Grafiche Step editrice s.c.
via F. Barbacini 10/B, 43100 Parma
Tel. 0521 771707 - Fax 0521 270795
info@grafichestep.it

