

furbo Don Nardo riesce infatti con uno stratagemma a far ricadere la colpa sullo stesso Glicerio. Seguono scene di gelosia, minacce armate, il momentaneo imprigionamento di Don Nardo in un sotterraneo, fino a che la scoperta dei due malvagi in flagranza di reato e l'arrivo da Roma della vera sposa non scioglie ogni equivoco.

La vicenda, alquanto convenzionale, è trattata da Cimarosa con una ricchezza di ispirazione musicale pari solo a quella del *Matrimonio segreto*. Fedele alla propria maniera, il musicista evita la via del realismo e sceglie quella della cantabilità diffusa, in orchestra come nelle voci, nei movimenti veloci non meno che in quelli lenti. Una cantabilità compiaciuta di sé, che sfuma le diversità di carattere tra i vari personaggi e rallenta volutamente il ritmo dell'azione per meglio lasciarsi gustare. Così, salvo qualche raro momento in cui risuonano corde più robuste, casi talvolta anche violenti della commedia vengono risolti in una cifra di composta eleganza, appena velata di malinconia quando si tocca il tema degli amori traditi; sempre e comunque al più alto livello di invenzione. Lo svolgersi dell'azione è punteggiato di affascinanti passi dei fiati e soprattutto da parentesi di commento a più voci che meritano di essere ricordati tra i più incantevoli episodi di polifonia mai ascoltati nell'opera buffa del Settecento. Non a torto l'opera ha beneficiato in tempi moderni dell'attenzione di un interprete 'storico' quale Sesto Bruscantini, che ha cantato la parte di Don Nardo in una registrazione curata dalla Rai di Milano (1969), sotto la direzione di Vittorio Gui. (f.b.)

Traumgöрге, Der (Göрге il sognatore) Opera in due atti e un epilogo di **Alexander Zemlinsky** (1872-1942) su libretto di Leo Feld. *Prima rappresentazione*: Norimberga, Opernhaus, 11 ottobre 1980. *Personaggi*: Göрге (T); Grete, sua sposa (S); Hans, prima fiamma di lei (Bar); Kaspar (B); Gertraud (S).

Destinata in origine all'Opera di Vienna e programmata da Mahler per la stagione del 1908, *Der Traumgöрге* non fu rappresentata per l'opposizione di Weingartner, subentrato a Mahler nella direzione del teatro e ben deciso a ostacolare il più possibile i musicisti favoriti dal suo predecessore. Zemlinsky non tentò di riproporre l'opera ad altri teatri e la lasciò in un cas-

setto, volgendosi ben presto ad altri lavori che gli parvero più maturi di questo, inducendolo ad accantonare ogni progetto di rappresentazione.

■ **ATTO PRIMO.** Nonostante le pressioni di Grete, sua promessa sposa, il giovane Göрге non riesce a vincere il suo temperamento contemplativo e vive immerso nei libri e nei sogni a occhi aperti.

ATTO SECONDO. Deciso a ritrovare un'immagine apparsagli durante le sue fantasticherie, Göрге parte per il vasto mondo, dove incontrerà la dolce Gertraud, ingiustamente accusata di stregoneria.

ERILOGO. La coppia di idealisti torna nel paese natale di Göрге, si sposa e fonda una scuola, mentre Grete, che con Göрге si annoiava un po' troppo, si è riconciliata da tempo con il suo primo amore, Hans. ● L'opera nasce negli anni in cui Zemlinsky recepisce, oltre al magistero brahmiano ormai assimilato, anche influssi mahleriani, che convergono nel giovanile *Traumgöрге* come in un crocevia di sperimentazione. La figura del sognatore buono a nulla palesa affinità con il decadentismo, ma viene riscattata dalle finzze strumentali che irrorano la partitura, sottraendola a un generico epigonismo e mostrando già in fieri l'eleganza e l'originalità che saranno del compositore. (e.f.)

Traviata, La Melodramma in tre atti di **Giuseppe Verdi** (1813-1901) su libretto di Francesco Maria Piave, dal dramma *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio. *Prima rappresentazione*: Venezia, Teatro La Fenice, 6 marzo 1853. *Personaggi*: Violetta Valéry (S); Flora Bervoix, sua amica (Ms); Annina, cameriera di Violetta (S); Alfredo Germont (T); Giorgio Germont, suo padre (Bar); Gastone, visconte di Letorières (T); il barone Douphol, protettore di Violetta (Bar); il marchese D'Oubigny, amico di Flora (B); il dottor Grenvil (B); Giuseppe, servo di Violetta (T); un domestico di Flora (B); un commissionario (B); signore e signori amici di Violetta e Flora, mattadori, piccadori, zingare, servi di Violetta e di Flora, maschere.

Archiviato il lusinghiero debutto del *Rigoletto*, Verdi si trova eccezionalmente ad attendere a due nuove opere, una per Roma (*Il trovatore*), l'altra per Venezia. Se il completamento della prima viene ostacolato dall'improvvisa morte del librettista Cammarano, la seconda si trova arenata

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

dei cantanti? Il tempo giudicherà», commentava il compositore all'indomani del debutto.

Con una precisa risposta in cuor suo, Verdi rifiutò ogni offerta di appello proveniente da questo o quel teatro, fino a quando non ravvisò una compagnia vocale all'altezza. Nemesis della storia, la trovò proprio a Venezia, nel secondario Teatro di San Benedetto: apportate alcune modifiche per adattare la parte ai nuovi cantanti Maria Spezia, Francesco Landi e Filippo Coletti, con un gesto carico di provocazione Verdi riaffrontò il medesimo pubblico il 6 maggio 1854: «Sappiate addunque che la *Traviata* che si eseguisce ora al S. Benedetto è la stessa, stessissima che si eseguì l'anno passato alla Fenice, ad eccezione di alcuni trasporti di tono, e di qualche puntatura che io stesso ho fatto per adattarla meglio a questi cantanti: i quali trasporti e puntature resteranno nello spartito perché io considero l'opera fatta per l'attuale compagnia. Del resto non un pezzo è stato cambiato, non un pezzo è stato aggiunto o levato, non un'idea musicale è stata mutata. Tutto quello che esisteva per la Fenice esiste ora pel S. Benedetto. Allora fece fiasco; ora fa furore. Concludete voi!!».

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

brillanti del
amoroso ripe
gravi). L'asc
per mano in
tempo, sino
mezzo della
primo, con l
assisterà è p
dieuforica al
tà ormai trav
trascorsa è g
che le parole
d'invitati nel
■ ATTO PR
gaudenti ari
gelle si è riu
notte di piac
al diletto». I
fra tanto vo
Alfredo Ge
l'amico Gas
di conoscer
casa, oggett
si fa celia di
matizzare l
collettivo ("
sta proseg
no le danze
accesso di t
che si tratti
dei valzer
gendo da s
zione appa
amoroze de
mi balenast
cuse divert
non può
("Ah, se ci
stade io v
dal turbin
al termine
per il gio
Violetta,
l'effetto so
do: che si
primo ven
amata ama
che l'anim
zo "Follie
sto"). Il c
continuare
dente in
"Sempre
gioia in gi
ATTO SECO
to il sipari
della tela
Parigi, ci

po giudicherà», com-
tore all'indomani del
sta in cuor suo, Ver-
ta di appello prove-
o quel teatro, fino a
na compagnia vocale
della storia, la trovò
nel secondario Teatro
portate alcune modi-
parte ai nuovi cantan-
cesco Landi e Filippo
o carico di provocazio-
il medesimo pubblico
appiate addunque che
eguisce ora al S. Bene-
essissima che si eseguì
Venice, ad eccezione di
ono, e di qualche pun-
ho fatto per adattarla
tanti: i quali trasporti e
o nello spartito perché
era fatta per l'attuale
to non un pezzo è stato
pezzo è stato aggiunto
ta musicale è stata mu-
che esisteva per la Feni-
Benedetto. Allora fece
t. Concludete voi!!».
o, in realtà, più consi-
erdi avesse buon gioco
certo non tali da ribal-
lo stesso pubblico a di-
ordici mesi. In entrambi
e il decorso e soprattut-
ramma di Dumas (con
secondo atto), piuttosto
manzo, le cui tinte a vol-
tiche si erano stempera-
processo di nobilitazio-
condotto a compimento
ta. La quale, dal canto
ecnica narrativa quanto
melodramma dell'epoca,
ata alla sola musica, sen-
arole. In termini moder-
flashback, o ancor me-
a ritroso, condotta attra-
eludio che apre l'opera:
tale della protagonista,
del declino fisico (i diafa-
o tema, che caratterizze-
), mentre la mente corre
pi della tormentata rela-
è il passionale «Amami,
secondo atto) e ai giorni
frivolezze parigine in cui
vampata (ed ecco i guizzi

brillanti dei violini a corteggiare il tema
amoroso ripetuto con calore dagli archi
gravi). L'ascoltatore viene così condotto
per mano in questo viaggio a ritroso nel
tempo, sino a venire catapultato nel bel
mezzo della festa chiassosa che apre l'atto
primo, con la consapevolezza che ciò cui
assisterà è già 'passato': una situazione
dieuforica allegria, che il tempo ha in real-
tà ormai travolto e soffocato. «Dell'invito
trascorsa è già l'ora»: sono quasi profeti-
che le parole con cui esordisce la folla
d'invitati nel salotto parigino di Violetta.

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

ATTO SECONDO. Fra tali propositi era cala-
to il sipario dell'atto primo; ma il riaprirsi
della tela, su una casa di campagna presso
Parigi, ci rivela contro ogni aspettativa un

Alfredo perfettamente inserito in un tran-
quillo *ménage* di coppia con la donna
(cantabile «De' miei bollenti spiriti / il gio-
vanile ardore / ella temprò col placido /
sorriso dell'amore»). La serenità conqui-
stata ha tuttavia vita breve. La servetta An-
nina, testé giunta da Parigi, rivela di esser-
vi stata inviata dalla padrona – privata or-
mai delle munifiche elargizioni di tanti
protettori – per alienare i beni restanti e
finanziare così la nuova esistenza. Alfredo
non ci sta: aperti finalmente gli occhi dopo
tre mesi di estasi beata («Dell'universo im-
memore / io vivo quasi in ciel») corre egli
stesso a Parigi, per cercare una soluzione
adeguata (cabaletta «O mio rimorso, o in-
famia, / io vissi in tale errore»). Ignara di
tutto, rientra Violetta; sorride di un invito
che le giunge dai vecchi amici per la sera
stessa: non è più vita per lei! Ed ecco
piombare inatteso il padre d'Alfredo che,
in un memorabile duetto con Violetta,
chiede alla donna una netta recisione della
convivenza peccaminosa: il futuro genero,
già sul punto di sposare la sorella di Alfre-
do, venuto a conoscenza dell'onta che gra-
va sulla famiglia Germont, minaccia l'ab-
bandono della giovane («Pura siccome un
angelo / Iddio mi die' una figlia»). Violet-
ta, in una disperata requisitoria, oppone
tutto il suo autentico e disinteressato amo-
re per Alfredo a quello ipocrita dei matri-
moni combinati fra l'alta società, ma il vec-
chio Germont è irremovibile nel suo cini-
smo: torni, finché è giovane, alla vita gau-
dente di prima; l'uomo è volubile e, quan-
do la bellezza sarà svanita, anche Alfredo
si rivolgerà altrove. Votata al martirio, la
donna cede («Dite alla giovine – sì bella e
pura / ch'avvi una vittima – della sventu-
ra»). L'accordo è presto fatto. Inutile dire
ad Alfredo che l'amore è finito: non lo cre-
derà; sarà piuttosto Violetta a concertare
la cosa, dietro la promessa che, quando il
dolore avrà sopraffatto la sua ormai cagio-
nevole salute, la verità venga rivelata all'a-
mato (cabaletta «Morrò!... la mia memoria
non fia ch'ei maledica»). Rimasta sola,
Violetta si appresta a scrivere la lettera
mendace per Alfredo; da questi inopinata-
mente sorpresa, scoppia in un'eccitazione
crescente, che culmina nella più straziante
richiesta d'amore della storia dell'opera
 («Amami Alfredo, amami quant'io t'a-
mo»). Violetta fugge verso Parigi; la lettera
viene recapitata all'amato pochi minuti
dopo: questi l'apre, la legge e cade dispe-
rato fra le braccia del padre, rimasto op-

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

ATTO TERZO. Ed eccoci alla conclusione del *flashback*, come ci ricorda il preludio che si apre con le identiche note dell'inizio, ma senza più deviare verso i toni della

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

● Sul piano musicale, *La traviata* è per molti aspetti l'ultima opera prettamente belcantista di Verdi, spartiacque fra il modello primo-ottocento ancora legato a una dimensione vocale 'idealizzata' dell'opera e la nuova via 'realistica', che Verdi stesso percorrerà nella seconda metà del secolo: la parte della protagonista ne è l'immagine, con la sua parabola che, dall'esuberante ornamentazione virtuosistica del primo atto, conduce alle diafane emissioni del terzo, attraverso i momenti di intensa de-

clamazione che centrali dell'opera, tanti, se nominati sulle quali si è italiano da Rossini, via qui la loro esigenze espressive di un ampio tempo. Si pensi al tempo che caratterizza l'attacco (tempo d'attacco): le loro voci si variano nei vari momenti, come segue, come to; ma quanto quante sottodivise e nel cantabile Violetta-Germont, in maniera serena passaggi del dramma modello formalista il cui compito di chiudere con una scena già esauritasi, anticaglia per i vi rinuncia volendo atto e processo pubblico proprio del finale clamoroso sul bel mezzo del al termine del pisce dunque come interpretati mi più incalzando data persino o l'autore, abolendo due nelle arie genere di ripetizione di un dramma realismo drammatico conde strofe di Violetta, per i da un desiderio della struttura della tradizione sonaggi femminili menti di malinconia si anche gli ultimi sione pompier prima produzione la tinta più generale nel coevo *Traviata* un carattere e nonostante le sta che pur la di quel ritmo

frivolezza: il presente è so-
no, oltre che morale e affet-
la tesi ha ormai condotto
to di morte. Al capezzale
ra la fedele Annina e le cu-
medico, già testimone di tut-
eventi. La sofferenza e l'in-
etta contrastano con l'opu-
vale parigino, che fa giun-
i suoi canti festosi. Unica
tanta solitudine è una let-
na ha ricevuto da Giorgio
orma del duello, in cui il ba-
ferito, e della partenza di
Francia; raggiugliato final-
re sulla verità degli eventi,
o rapido ritorno per farsi
amata. Purtroppo è ormai
legge lo scritto per l'enne-
ancor non giunge alcuno,
e la abbandonano giorno
romanza "Addio del passato
ti"). Ma ecco Annina entra
nella stanza: Alfredo è ar-
fra le braccia di Violetta per
duetto. Alla rappacificazio-
(tempo d'attacco "Colpevol
o cara"), seguono i più ot-
tati per il futuro (cantabile
t, noi lasceremo"); Violetta
(tempo di mezzo), correre
ingraziare Iddio della nuova
erze non la reggono più: si
medico, ma se non riesce a
o sospirato ritorno di Alfre-
o lo potrà in terra (cabaletta
morir si giovane"). Anche
ont sopraggiunge per l'ulti-
e voci si uniscono nel con-
avviato dalla protagonista
i, quest'è l'immagine / De'
orni"), cui seguono i soli po-
pparente vigore che soglio-
alati di tisi, prima del crollo
na illusione: Violetta cade

musicale, *La traviata* è per
l'ultima opera prettamente
Verdi, spartiacque fra il mo-
toccato ancora legato a una
ocale 'idealizzata' dell'opera
'realistica', che Verdi stesso
la seconda metà del secolo:
protagonista ne è l'immagi-
parabola che, dall'esuberan-
zione virtuosistica del primo
alle diafane emissioni del
so i momenti di intensa de-

clamazione che caratterizzano i momenti
centrali dell'opera. Anche le strutture por-
tanti, se nominalmente sono le medesime
sulle quali si era fondato il melodramma
italiano da Rossini in poi, mostrano tutta-
via qui la loro inadeguatezza alle nuove
esigenze espressive, nella necessità conti-
nua di un ampliamento o un annullamen-
to. Si pensi alla tipica forma in quattro
tempi che caratterizzava i pezzi d'assieme
(tempo d'attacco, cantabile o largo con-
certato, tempo di mezzo, cabaletta o stret-
ta): le loro coordinate continuano a ritro-
varsi nei vari numeri dell'opera che si sus-
seguono, come di volta in volta si è indica-
to; ma quante deviazioni, ad esempio,
quante sottodivisioni nel tempo d'attacco
e nel cantabile del lunghissimo duetto Vio-
letta-Germont, per aderire musicalmente
in maniera sempre consona ai mutevoli
passaggi del dramma. L'ultima sezione del
modello formale codificato – quella 'stret-
ta' il cui compito era spesso non altro che
di chiudere con l'adeguato clamore musi-
cale una scena di per sé drammaticamente
già esauritasi – diviene poi ingombrante
anticaglia per il Verdi della *Traviata*, che
vi rinuncia volentieri nel finale del seco-
do atto e procura così il dovuto effetto sul
pubblico proprio eludendo l'aspettativa
del finale clamoroso, col far calare la tela
sul bel mezzo del numero musicale, giusto
al termine del Largo concertato. Non stu-
pisce dunque che una consolidata tradizio-
ne interpretativa, tutta protesa verso i ri-
tmi più incalzanti dell'opera verista, sia an-
data persino oltre le intenzioni dello stesso
autore, abolendo anche le cabalette resi-
due nelle arie dei Germont e ogni altro
genere di ripetizione, sentite vetusta all'in-
terno di un dramma con spiccate punte di
realismo drammatico (ad esempio nelle se-
conde strofe dei due momenti solistici di
Violetta, per ironia dettate già esse stesse
da un desiderio innovativo: l'importazione
della struttura a romanza bistrofica, tipica
della tradizione francese, per ritrarre per-
sonaggi femminili sopraffatti o colti in mo-
menti di malinconica solitudine). Persi co-
si anche gli ultimi tratti di certa estrover-
sione pompieristica, che aveva segnato la
prima produzione verdiana – e che sono
la tinta più genuina e affascinante ancora
nel coevo *Trovatore* – *La traviata* assume
un carattere quasi di 'opera da camera',
nonostante le apparenze delle scene di fe-
sta che pur la caratterizzano, e a dispetto
di quel ritmo di valzer che tutta la perva-

de, costituendone la cifra musicale più evi-
dente.

Come prototipo di certa opera intimistica,
destinata a trovare un suo spazio in epoca
successiva, *La traviata* propone anche effi-
caci modelli per quella realizzazione musi-
cale del 'discorso interiore' del personag-
gio che troveranno adeguato sviluppo nei
drammi musicali wagneriani. L'impiego
dell'orchestra quale mezzo di trasparenza
interiore è tangibile, ad esempio, già nel-
l'oboe dolente che, in linea con un *topos*
tradizionale, introduce l'addio del passa-
to, come 'doppio' musicale del personag-
gio affranto. Ben più innovative appaiono
invece soluzioni come quella adottata
mentre Violetta scrive ad Alfredo la lettera
decisiva della separazione, la cui straziante
pregnanza viene emotivamente comunica-
ta dall'orchestra, nello stesso momento in
cui le parole si concretizzano nella mente
del personaggio. E ancora più clamoroso
è l'espedito che conclude il primo atto,
con l'intervento fuori campo della voce te-
norile a ripetere le frasi del duettino amo-
roso: il passo non andrà già letto in senso
realistico, come improbabile serenata di
Alfredo sotto il balcone di Violetta, quan-
to piuttosto – portando a estreme conse-
guenze il comportamento dell'orchestra in
passi analoghi – quale epifania del pensie-
ro interiore della protagonista. (m.b.)

Tre commedie goldoniane Tre
commedie musicali in un atto di **Gian
Francesco Malipiero** (1882-1973) su li-
bretto proprio, da *La bottega da caffè*, *Sior
Todero brontolon*, *Le baruffe chiozzotte* di
Carlo Goldoni. *Prima rappresentazione*:
Darmstadt, Hessisches Landestheater, 24
marzo 1926. *Personaggi*: Don Marzio
(Bar), Eugenio (T), il finto conte Leandro
(Bar), Placida (Ms), Pandolfo (B), Ridolfo
(T), tre garzoni del caffè (T), il barbiere
(T), un cameriere della locanda (Bar), il
capo dei birri (B), due birri (m), Vittoria,
Lisaura, Trappola, camerieri (m) (*La botte-
ga da caffè*); Todero (Bar), Marcolina (S),
Desiderio (Bar), Nicoletto (T), Cecilia (S),
Pellegrin, Zanetta, Meneghetto Rampon-
zoli, Gregorio, invitati (m) (*Sior Todero
brontolon*); padron Toni (B), Donna Pa-
squa (Ms), Lucietta (S), padron Fortunato
(B), Donna Libera (Ms), Checca (S), Or-
setta (S), Titta-Nane (T), Beppe (T), Tof-
folo Marmottina (T), Isidoro (Bar), Ca-
nocchia (S), un venditore di pesce (Bar);
donne (*Le baruffe chiozzotte*).