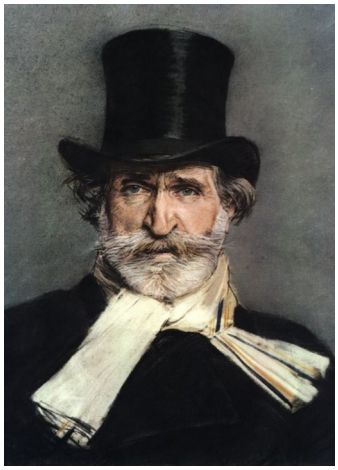
TRAVIATA
LA GABBIA DELLE CONVENZIONI

di Matteo Cassani

La genesi dell'opera



Quando **Giuseppe Verdi** scrive *Traviata*, è nel momento più alto della sua carriera. Prima di questa, egli aveva già scritto 19 opere, ma gli anni '50 sono il momento della grande svolta.
Nel febbraio del 1852, a Parigi, assiste ad una rappresentazione di *Le Dame aux camélias*, di **Alexandre Dumas**, il cui soggetto affascina a tal punto Verdi, che fin da subito si mette ad abbozzare alcuni motivi musicali, ben prima che il Teatro La Fenice di Venezia gli commissionasse un'opera per l'anno successivo, cosa che avviene nell'Aprile di quell'anno. La fortuna volle che il teatro veneziano non impose alcun soggetto, lasciando al compositore la possibilità di sfruttare immediatamente quello spettacolo che tanto lo aveva rapito. Nell'estate 1952 si mette al lavoro con il fedelissimo librettista **Francesco Maria Piave**.

Il problema della censura aveva già interessato il romanzo di Dumas, e puntuale si ripresenta bussando alla porta di villa di sant'Agata, dove il compositore era solito rinchiudersi nell'estro creativo. La trama forniva infatti uno spaccato dell'alta società contemporanea, tra vizi e relazioni fugaci, oltre che fornire, come vedremo, una forte denuncia sociale, elemento particolarmente caro a Dumas stesso. Per rispondere all'incombente scaldalo che avrebbe suscitato, viene quindi imposto a Verdi, così come precedentemente era toccato a Dumas, di retrodatare l'opera, ambientandola nel '700, confinando perciò la sottile tendenza critica ad un'epoca superata. Non è e non sarà l'unica occasione in cui Verdi dovrà scendere a patti con la censura, soprattutto nella sua fase matura; la parentesi sull'argomento sarebbe lunga e ci porterebbe lontano dalla dissertazione in oggetto, ma per soddisfare anche solo in forma di accenno, pensiamo alla difficoltà che **Victor Hugo** ebbe con *Le roi s'amuse* (1832) e che di conseguenza erano diventate di Verdi quando, l'anno precedente a *Traviata*, compose *Rigoletto* (1851). Dovremo aspettare la fine del XIX secolo per poter vedere in scena l'ambientazione originariamente pensata.

Ma la censura non era il solo cruccio di Verdi; infatti nutriva profondi dubbi sulle capacità del cast che La Fenice gli aveva messo a disposizione per l'opera. Più volte chiese, inutilmente, che fosse sostituito. Tant'è che, il 6 Marzo 1853, quando l'opera andò in scena per la prima volta, dopo una risposta mediocre al primo atto, il pubblico non apprezzò in nessun modo il secondo e il terzo. Il fiasco che ne seguì, della cui responsabilità Verdi accusava i cantanti, non certo la sua musica, spinse il compositore a ritirare l'opera. Solo un anno dopo, il 6 Maggio 1854, Verdi torna in scena con Traviata, sul palco un cast completamente nuovo e accuratamente scelto e preparato dal compositore. E, come volevasi dimostrare, l'opera fu un successo.

Il Preludio

Come al solito, riportare a parole l'immensità e la bellezza della musica è un depauperamento doloroso, talvolta necessario, però, perché l'essenza di un lavoro musicale sia se non compreso, almeno accennato.
Nel nostro caso specifico, l'apertura del primo atto è affidata ad uno dei più bei *Preludi* della musica moderna. È un *preludio* descrittivo, che racchiude semanticamente in sé l'intera opera, ed è

specchio della stessa Violetta, protagonista dell'opera. Inizia in *si minore*, leggerissimo e sofferente, portando con sé la flebile presenza dell'ineluttabile elemento tragico, e si spinge poi verso un crescendo, un ponte che ci trascina, come sospesi verso una *risoluzione* che si dissolve improvvisamente, con una scala discendente. Ma ecco che volta improvvisamente pagina, un *mi maggiore* ci introduce al *leitmotiv* portante di tutta l'opera, quel tema che incarna in se l'amore spassionato che coinvolgerà i due protagonisti. E la struttura stessa di questo tema ha un valore comunicativo enorme: è un accenno al *valzer*, seppure strutturato su un 4/4, quello stesso valzer che diventa specchio musicale di Violetta. Qui una precisazione è d'obbligo per capire meglio la forza comunicativa di questo passo. Il valzer infatti è per eccellenza il ballo profano, che imperversa nelle osterie, e finisce culturalmente per essere associato alla frivolezza femminile, alla prostituzione, in quanto era il metodo attraverso il quale le donne cercavano i clienti. Con ogni probabilità ciò che più influenza la nascita di questo mito sociale è la fisicità e il contatto che il valzer impone per i due partner. Ovviamente oggi ci pare straniante ed eccessiva questa considerazione, ma per comprendere appieno dobbiamo guardare con gli occhi dei benpensanti ottocenteschi, che come massima aspirazione del ballo "serio" hanno la *Gavotta* e il *Minuetto*, tipiche danze di corte. Il fatto che il tema di apertura, quello che identifica Violetta, sia proprio un valzer, già dovrebbe dirla lunga sul tipo di personaggio; ma Verdi non è mai così prevedibile, e soprattutto le cose non sono mai bianche o nere. Infatti su questo valzer carico di significato, il tema è spianato, bello, traboccante di sentimento puro, spassionato. Un contrasto netto, che già ci introduce al rapporto dualistico "amore sacro" e "amore profano" che sarà il filo rosso dell'opera. Ad un primo ascolto parrebbe dunque che Verdi si diverta a confonderci le idee, unendo armonicamente concetti musicali opposti; in realtà però non ci sta prendendo in giro. Ci sta descrivendo Violetta nel modo più chiaro e cristallino possibile. L'elemento dell'amore e l'elemento della frivolezza, la felicità del passo in *maggiore* e la tristezza dell'incipit in *minore*… Violetta è tutto questo! Tant'è che il preludio prosegue, lasciando la melodia principale alle viole, che con arcate spianate riprendono il tema dell'amore "sacro", mentre i violini con delle velocissime volatine contrastano portando con loro quel senso di frivolezza e leggerezza che fanno parte del personaggio di Violetta.
Come dicevamo, è un preludio descrittivo; si svolge in genere a sipario chiuso, perché a tutti gli effetti è qualcosa di meta-teatrale, non ha a che fare con la scena successiva, è una lunga parentesi di un compositore onnisciente che con spontaneità ci sta dando tutti gli elementi per comprendere ciò che di lì a poco accadrà sul palco.

Il Primo Atto

Il sipario si apre sulla casa di **Violetta Valèry**, che ha organizzato una festa galante in casa sua, alla presenza dell'alta società parigina. Tra questi, **Alfredo Germont**, un nobile giovanotto originario della Provenza, che subito si innamora della ragazza. Ecco che interviene il compositore, che ci indica da subito il legame che nasce tra i due personaggi, con lo strumento più classico ma più efficace in suo possesso: il *duetto*. Verdi però, a discapito delle critiche molto spesso ingiuste, mosse a quest'opera, è tutt'altro che convenzionale. Infatti dal duetto percepiamo che, seppure nasca un legame tra i due, questi hanno concezioni diametralmente opposte; se infatti Alfredo è innamorato profondamente di colei che vorrebbe ricoprire di quell'amore "sacro" il cui *leitmotive* già conosciamo, lei fa della frivolezza e della leggerezza il suo stile di vita. Se da un lato il primo esalta l'amore sacro in cui crede fermamente (Piave proporrà il testo *"libiam nei dolci fremiti che suscita l'amore, poiché quell'occhio al core onnipossente va"*), Violetta innalza la sua libertà:

"*tra voi saprò dividere il tempo mio giocondo,*
è tutta follia nel mondo ciò che non è piacer!
Godiam, fugace e rapido è il gaudio dell'amore,
un fior che nasce e muore né più si può goder"

Sottolineiamo qui un elemento lessicale fondamentale per l'evoluzione del personaggio: ciò che nel mondo non è piacere, è *follia*. E il tema della follia tornerà presto.

La festa poi si sposta in un'altra sala, ma nell'uscire Violetta ha un malore, sintomo della malattia che giace in lei. Alfredo la soccorre e resta con lei finché non si riprende; è l'occasione quindi per dichiararle apertamente il suo amore. Verdi da vita quindi ad un nuovo duetto: "*un di felice, eterea"*. Torna il tema dell'amore esposto da Alfredo, a cui Piave dona i versi *"di quell'amor che è palpito dell'universo intero, misterioso, altero, croce e delizia al cor"*. Ma i due giovani sono ancora separati da concezioni diametralmente opposte, tanto che Violetta attacca su un tema diverso, ovviamente, dicendo *"ah, se ciò è ver, fuggitemi, solo amistade* (amicizia) *io v'offro: amar non so, né soffro un così eroico amor"*. Molto si nasconde dietro quell'aggettivo *eorico* riferito all'amore, che ci riporta in seno al Romanticismo stesso, ma è una parentesi che dobbiamo in questo contesto soprassedere per maggior praticità. Ciò che maggiormente interessa l'ascoltatore ora, è la breccia, seppure minima, che il cuore di Violetta apre al giovane amante; infatti le da una camelia, dicendole di riportargliela il giorno dopo, quando questa sarà appassita.
Rimane così sola, e la musica ci accompagna magistralmente attraverso l'introspezione psicologica di questo personaggio che è tutt'altro che statico: infatti le parole di Alfredo non l'hanno lasciata indifferente, e risuonano nella sua testa. La turbano.

" è strano!
In core scolpiti ho quegli accenti!
[…]
Null'uomo ancora t'accendeva!"

E poco dopo, ecco tornare quella Violetta nostalgica, gravata dai suoi sentimenti:

"ah fors'è lui che l'anima solinga
ne' tumulti godea sovente pingere
de' suoi colori occulti.."

Le parole di Alfredo hanno aperto una breccia nel suo cuore, la turbano, e la spingono ad aprire il suo cuore a quel sentimento tanto represso: ed ecco che assistiamo ad una trasformazione psicologica: Violetta apre il suo cuore all'amore sacro, lasciandosi andare sul *litemotiv* che Alfredo

aveva esposto, riprendendone addirittura il testo: *“Ah quell’amor che è palpito dell’universo intero[...]”*. Ma Verdi ci sta comunicando anche altro; infatti l’accompagnamento non è spianato, un clarinetto arpeggia, quasi contrastando l’espansione espressiva di Violetta; la musica, l’unica guida sincera dell’anima dei personaggi, ci sta dicendo che Violetta rimane turbata, l’espressione sentimentale è solo temporanea. Infatti poco dopo, come risvegliandosi, rigetta quelle parole:

“Follie!
Delirio vano è questo! [...]”

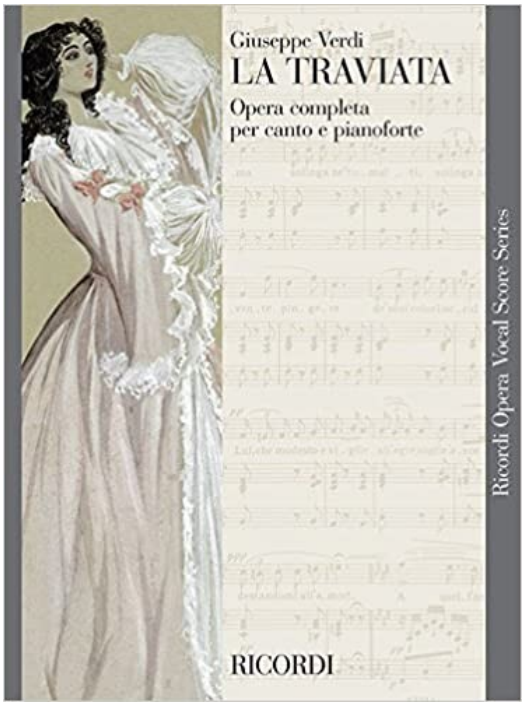
Torna quell’accenno lessicale alla follia; aveva già detto come ogni cosa che non rappresenta gioia sia folle. Ecco l’esempio: l’amore sacro porta con sé, in lei, anche una profonda vena di malinconia, non c’è solo gioia. Perciò in fretta si riprende, e rilega tutto al misero mondo della follia, esaltando invece quel suo stile di vita frivolo che è la sua maschera migliore:

“Gioire! Di voluttà ne’ vortici perir!
[…]
Sempre libera degg’io folleggiare di gioia in gioia,
vo’ che scorra il viver mio pei sentieri del piacer! [...]”

Ecco che torna, a confermare la frivolezza dei pensieri, il valzer.

Ma ecco che torna il tema dell’amore, per voce di Alfredo, che invade i suoi pensieri e fa vacillare il suo stile di vita. Ecco scontrarsi, musicalmente e semanticamente le due concezioni, ognuna accompagnata dal proprio tema musicale.

Violetta è un personaggio complesso, volubile, capace di passare in brevissimo tempo a situazioni psicologiche contrastanti. La linea vocale ne è immagine musicale; continui salti, trilli, acciaccature, volatine, espansioni liriche, ne fanno uno dei personaggi vocalmente più impegnativi dell’opera lirica.



Il Secondo Atto

Sono passati alcuni mesi dalle vicende narrate, periodo in cui Violetta ed Alfredo sono andati a vivere insieme in campagna nella villa di lei. Purtroppo però la ragazza non è in condizioni economiche agiate, e per mantenere la loro dispendiosa vita, è costretta a vendere ogni suo avere, all'insaputa di lui. Quando Alfredo lo scopre, si infuria e corre a Parigi per fermare la vendita delle ultime cose, cercando di salvare la sua reputazione e non finire additato come mantenuto.
Intanto **Giorgio Germont**, padre di Alfredo, fa visita a Violetta. L'uomo le intima di lasciare il figlio, in quanto, essendo lei una prostituta, sta mettendo alla mercè il buon nome della famiglia.
C'è in gioco l'onore e il valore dei rigidi schemi sociali.

"ah dunque sperdasi tal sogno seduttore,
siate di mia famiglia l'angiol consolatore.
Violetta deh, pensateci,
ne siete in tempo ancor"

Violetta si lascia convincere, e per amore di Alfredo, decide di lasciarlo.
Approfitta della sua assenza e gli scrive una lettera d'addio, ma mentre sta per uscire dalla stanza, ecco tornare l'uomo. Vedendola piangere gli chiede spiegazioni, ma lei lo tranquillizza e gli chiede di amarla per sempre, attraverso i celebri versi *"amami Alfredo"*. Il suo sentimento è puro, profondo, la sua vita di piaceri e frivolezze è alle spalle. Il *litemotiv* è spianato, commovente, pieno. Gli da la lettera e poi fugge via. La disperazione si f strada nell'animo di Alfredo, e si materializza con l'ingresso in scena di suo padre.
È uno dei momenti più toccanti dell'Atto, il padre ammonisce il figlio, e gli chiede di tornare a casa. Le parole del padre sono quasi una nenia, un motivetto insulso che Alfredo non ha intenzione di ascoltare; sono delle ramanzine già sentite più e più volte, e Verdi magistralmente le esprime in musica con un tema estremamente ripetitivo e noioso, che gira sempre intorno a se stesso nel brano *"Di Provenza il mar, il suol"*.

La seconda scena del secondo atto si apre in casa di **Flora Bervoix**, dove si vocifera che appunto Violetta ed Alfredo si sono lasciati.
Inizia uno spaccato di vita mondana, nel quale Verdi inserisce due ballabili tra i più belli mai scritti: *"Il coro delle zingarelle e dei mattatori"*.
Entra Alfredo, solo, e si mette a giocare a carte con aria indifferente. Poco dopo gli fanno seguito Violetta a braccetto con il barone **Douphol,** vecchia fiamma della donna.
Inizialmente indifferenti, la lite tra i due si fa strada, finché non si palesa; Alfredo domanda alla donna chi l'ha costretta a lasciarlo e lei, in ottemperanza alla promessa fatta a Giorgio Germont, accusa il suo nuovo compagno. Alfredo allora, di fronte a tutti, paga la donna, denunciando provocatoriamente come se l'intera storia d'amore fosse stata una frivolezza della prostituta. Questo gesto infiamma i presenti, che si scagliano contro di lui, ai quali si unisce il padre con i celebri versi *"Di sprezzo degno se stesso rende chi pur nell'ira la donna offende!"*. È un'aria carica di sdegno sociale per il gesto, ma anche connotata da una profonda vena malinconica:

"dov'è mio figlio?
Io non lo vedo!
In te mio Alfredo, trovarlo nol so!"
La conclusione dell'atto si scioglie in un meraviglioso *concertato*, dove ogni personaggio, parallelamente all'altro, dichiara il proprio animo distrutto.

Il Terzo Atto

Siamo nella camera di Violetta, ormai in fin di vita a causa della tubercolosi. Riceve una lettera dove Giorgio Germont dichiara che lui e Alfredo presto verranno a farle visita.
Violetta si lascia andare ai ricordi della sua vita, distrutti dall'incombenza della morte ("*Addio del passato bei sogni ridenti*).
Arriva Alfredo, e i due iniziano una serie di duetti; ancora come all'inizio, i piani psicologici sono diametralmente opposti: da un lato Violetta sa dell'incombente fine, dall'altro Alfredo la esorta a pensare al futuro, nel quale insieme potranno far fiorire la loro storia d'amore ("*Parigi o cara!"*). Ma Violetta guarda in faccia alla realtà, e riporta Alfredo con i piedi per terra (*"Gran Dio, morir si giovine")*. Regala ad Alfredo una sua immagine, e le sue condizioni sembrano quasi migliorare; ma la musica, sempre e solo filtro dis-illusorio, presenta dei secchi *anapesti*, figurazione musicale della morte. Anche di questa tecnica non apriamo parentesi che ci porterebbero fino a **Johann Simon Mayr** ma che ci farebbero perdere il filo drammatico di un momento come questo.
Al termine del quartetto, Violetta spira, facendo precipitare nel dolore i presenti.