

La traviata

Osservazioni sulla partitura

DI GIOVANNI BIETTI

Con ogni probabilità, *La traviata* è oggi l'opera più eseguita al mondo; e per comprendere le ragioni di un tale straordinario (e perdurante) successo, basta dare uno sguardo alla partitura. In quest'opera Verdi raggiunge infatti una fusione davvero perfetta, quasi miracolosa, di elementi innovativi e tradizionali. Nuovissima è ad esempio l'ambientazione contemporanea, e anche più rivoluzionaria è la caratterizzazione del personaggio di Violetta, che nel corso dell'opera attraversa una trasformazione fisica e psicologica senza precedenti nella storia del genere.

Ma a ben vedere queste novità si accompagnano a un gran numero di convenzioni teatrali, che hanno naturalmente la funzione di far risaltare, per contrasto, i momenti più audaci dell'opera, ma che al tempo stesso suonano familiari e rassicuranti per il pubblico – sia quello dell'epoca che quello odierno.

Per fare un solo esempio di questa felice commistione, basterà sottolineare che nel secondo atto due episodi assolutamente innovativi (soprattutto dal punto di vista formale) come l'articolatissimo Duetto tra Violetta e Germont e la "Scena" – così, semplicemente, viene indicata sulla partitura; non Aria, né Duetto! – che contiene la grande esplosione drammatica di "Amami, Alfredo" sono incorniciati dalle due Arie di Alfredo e di Germont: brani dal carattere convenzionale, suddivisi nella tipica successione cantabile-cabaletta (una prima parte lirica e riflessiva, seguita da un movimento più deciso che sottolinea un nuovo stato d'animo). E l'atto si conclude con un classico Finale, un "istante contemplativo" prolungato e sospeso ("Alfredo, Alfredo, di questo core") nel quale Verdi realizza un esplicito omaggio ai grandi Finali che troviamo nei punti corrispondenti di opere come *La Sonnambula* di Bellini, o *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.

Non c'è bisogno di soffermarsi sull'ambientazione e sul cosiddetto "realismo" della *Traviata*, visto che il saggio di Bruno Cagli ne parla in modo esauriente. Ma il modo in cui la musica di Verdi dà vita al personaggio di Violetta e alla sua progressiva trasformazione è davvero straordinario, e merita di essere approfondito.

Cominciamo con l'osservare che i tre atti dell'opera, ignorando del

tutto il dogma dell'unità di tempo, si svolgono a diversi mesi di distanza l'uno dall'altro. Verdi e Piave creano nella *Traviata* una drammaturgia articolatissima: non c'è un singolo conflitto, un nodo drammatico principale, ma gli elementi di tensione cambiano di volta in volta, da un atto all'altro, facendosi sempre più intensi. L'opera è scandita da tre conflitti, uno per ogni atto, che vedono il confronto tra l'amore, da una parte, e una forza di volta in volta diversa, e sempre più potente e inesorabile, dall'altra.

Nel primo atto si fronteggiano l'amore, qui incarnato da Alfredo e solo latente in Violetta, e la vita mondana, frivola: il "folleggiar", che infatti ricorre più volte sulle labbra della protagonista ("tutto è follia nel mondo ciò che non è piacer", nel Brindisi; "Si folleggiava", al termine del Duetto con Alfredo; e quindi, prima "Follie! Follie!" e poi "Sempre libera degg'io folleggiare di gioia in gioia" nell'Aria conclusiva).

Nel secondo atto il conflitto si fa più acceso: si contrappongono l'amore, a cui ormai Violetta si è data interamente, e la morale borghese, melliflua e violenta al tempo stesso, di Germont.

Nel terzo atto, infine, lo scontro è fra l'amore e la morte, uno dei *topoi* classici del teatro di ogni tempo: conflitto definitivo, che come tutti sanno si concluderà con la morte di Violetta.

Come riesce Verdi a dar vita con la sua musica a un dramma tanto complesso? Intanto, grazie a una soluzione semplice ma geniale: il compositore infatti utilizza nell'opera alcuni materiali ricorrenti, che però cambiano tono e significato passando da un atto all'altro. L'emblema dell'intero processo è il famoso tema d'amore cantato da Alfredo nel primo Duetto dell'opera, "Di quell'amor ch'è palpito dell'universo intero": nel primo atto la forza del tema è tale che esso tornerà, per ben due volte, nell'Aria di Violetta, a raffigurare l'amore che si insinua, irresistibile, nell'animo della protagonista. Nel terzo atto, invece, il tema è solo una flebile, lontana reminiscenza, affidato non a caso a due violini soli, *pianissimo*, sia durante la lettura della lettera che immediatamente prima della morte di Violetta.

Possiamo osservare lo stesso processo, ma su un piano molto più

ampio, nell'uso che Verdi fa della musica di festa, ossia nella resa musicale del clima festoso e danzante (vale a dire della "società", dalla quale la protagonista si allontana sempre di più). Nel primo atto la festa avvolge e comprende tutto, non è un semplice sfondo – al punto che i pezzi chiusi, Brindisi, Duetto e Aria, sono tutti cantati su un prevalente ritmo di Valzer. Nel secondo atto la festa si limita alla scena conclusiva, ed è continuamente interrotta da inserti patetici ("Che fia? Morir mi sento" di Violetta) e drammatici (il gesto eseguito "con furente sprezzo" da Alfredo, l'intervento di Germont), per dissolversi poi nel grande concertato "Alfredo, Alfredo, di questo core". Nel terzo atto, infine, la festa è solo un fuggevole segnale fuori scena, il Bacchanale, che dà ancora più risalto all'isolamento e all'"Addio del passato" di Violetta.

Ma forse è ancora più notevole il modo in cui la peripezia del dramma viene sottolineata nello stile vocale: non a caso tra gli addetti ai lavori circola, da decenni, la paradossale affermazione che per cantare *La traviata* ci vorrebbero tre soprani diversi, uno per ogni atto. Il percorso vocale della protagonista, in effetti, va dalle colorature e le agilità del Duetto e dell'Aria nel primo atto fino alla tessitura scura e drammatica dell'"Addio del passato" o di "Prendi... quest'è l'immagine" nel terzo. Oltre al fatto che la frivola cortigiana a cui la musica dà vita nel primo atto è diventata, alla fine dell'opera, una donna sensibile e appassionata, bisogna naturalmente considerare che nell'ultimo atto Violetta è malata, "la tisi non le accorda che poche ore"; e quindi non può, evidentemente, cantare con lo stile fiorito e *brillante* (un termine che Verdi utilizza a più riprese per caratterizzare i suoi interventi nel primo atto) con il quale si era presentata in scena all'inizio dell'opera. Il compositore sottolinea la distanza vocale tra primo e terzo atto in modo addirittura lampante: nell'istante in cui Violetta ha ritrovato Alfredo, e vuole recarsi in chiesa con lui ma è costretta ad abbandonarsi sfinita sopra una sedia, cercherà disperatamente di rassicurarlo tentando per un attimo di recuperare lo stile vocale vivace e un po' leggero del primo atto, nei trilli che esegue cantando "Ora son forte... Vedi? Sorrido...". In questo istante la didascalia scenica precisa: "sforzandosi": sforzandosi di alzarsi e di sorridere,

certo; ma anche di ritrovare il tono e lo stile del primo atto. Qualche battuta più tardi Violetta farà un nuovo – e commovente – sforzo vocale, quando canterà la stupenda frase lirica "digli che vivere ancor, che vivere ancor vogl'io...": quasi spinta dalla forza della disperazione, la voce si innalza e poi discende; ma proprio sull'ultima sillaba sentiamo in orchestra il "no!" definitivo, suonato *tutta forza* dall'intera sezione degli ottoni (compresi i tromboni, gli strumenti che simbolicamente rappresentano sempre, nell'opera lirica, la morte e l'aldilà). Mai in precedenza una singola opera aveva richiesto tanta duttilità a un'interprete; e tanto più sorprendente ci appare quindi un'affermazione di Verdi, quando in una lettera degli anni '80 scriverà che non si può giudicare una cantante dalla sola *Traviata*, perché "anche una mediocrità può avere qualità per emergere in quell'opera, ed essere pessima in tutte le altre"!

Ancora una volta, lo spazio non ci permette di affrontare altri aspetti di questa vertiginosa partitura. Ma vale la pena almeno, per concludere, di esaminare in dettaglio i contenuti musicali della scena più famosa dell'opera (e una delle più celebri del teatro di ogni tempo), quell'"Amami, Alfredo" che costituisce uno dei più chiari ed efficaci esempi di ciò che Verdi chiamava la "parola scenica": una singola frase in cui si concentra tutto il peso drammatico di una scena, "la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione", come la definì lo stesso musicista.

La sfida compositiva e drammaturgica che Verdi affronta in questa memorabile scena è quella di descrivere attraverso la musica la lacerazione interiore di Violetta, che ama Alfredo ma deve lasciarlo per sempre, senza dirgli nulla e senza fargli intuire la verità. E Verdi risolve la sfida sfruttando in modo straordinario la ritmica verbale apprestata dal suo librettista: l'agitazione interiore di Violetta si traduce in una serie di frasi spezzate, esitanti e soprattutto ritmicamente deboli (ossia cantate "in levare"). Ma il punto culminante, quando Violetta non riesce più a mentire e lascia prorompere – "con passione e forza", dice la didascalia scenica in partitura – il suo amore per Alfredo, è sottolineato da un improvviso e spettacolare cambiamento della scrittura ritmica: l'accento, per la prima

volta dopo molte battute, è “forte”, il canto di Violetta comincia “in battere” su una nota lunga, tenuta, decisa, e l’effetto è quindi la risoluzione di una tensione che il compositore ha volutamente accumulato fin lì, in modo quasi insostenibile. È possibile esaminare la tecnica verdiana anche solo riportando dal libretto la parte di Violetta in questa scena, ed evidenziando graficamente gli accenti musicali:

Ch’ei qui non mi sorprenda...
Lascia che m’allontani...
Tu lo calma...
Ai piedi suoi
Mi getterò,
divisi ei più
non ne vorrà! !
sarem felici,
perché tu m’ami,
Alfredo,
Non è vero?

E poi, più avanti:

Lo vedi?
Or son tranquilla...
Ti sorrido...
Sarò là,
tra quei fior,
presso a te sempre,
sempre presso a te...

Ed ecco finalmente lo spostamento di accento sulla prima sillaba della frase, proprio nel momento culminante. Violetta comincia in battere, su una nota lunga nella quale scarica tutta la tensione ritmica e drammatica della scena, le esitazioni delle precedenti frasi spezzate e quasi balbettate:

Amami, Alfredo,
amami quant’io t’amo...

In questo istante cruciale l’orchestra interrompe di colpo la nervosa pulsazione uniforme che fino a questo momento aveva sottolineato l’angoscia di Violetta, permettendo così all’ascoltatore di concentrarsi solo sulle parole – le “parole sceniche!” – e sulla linea vocale. Una strategia orchestrale e drammaturgica formidabile, che non a caso Verdi riutilizzerà in opere successive, per rendere altrettanto indimenticabili momenti come “Ebben... sì... t’amo” di Amelia nel *Ballo in maschera*, o “Numi, pietà del mio martir” nell’*Aida*.