

Violetta, o la moderna Maddalena

Oreste Bossini

Il 21 gennaio 1852 Giuseppe Verdi scrive una lettera al suocero Antonio Barezzi, a Busseto:

In casa mia vive una Signora libera, indipendente, amante come me, della vita solitaria, con una fortuna che la mette al coperto di ogni bisogno. Né io, né Lei dobbiamo a chichessia conto delle nostre azioni; ma d'altronde chi sa quali rapporti esistano fra noi? Quali gli affari? Quali i legami? quali i diritti che io ho su Lei, ed Ella su di me? Chi sa s'Ella è o non è mia moglie? Ed in questo caso chi sa quali sono i motivi particolari, quali le idee da tacerne la pubblicazione? Chi sa se ciò sia bene o male? Perché non potrebbe anche essere un bene?... E fosse anche un male chi ha diritto scagliarci l'anatema? Bensì io dirò che a Lei, in mia casa, si deve pari anzi maggior rispetto che non si deve a me, e che nissuno è permesso mancarvi sotto qualsiasi titolo, che infine Ella ne ha tutto il diritto, e pel suo contegno, e pel suo spirito, e pei riguardi sociali a cui non manca mai verso gli altri.

I pettegolezzi di Busseto erano arrivati fino a Parigi, dove Verdi si era trasferito dal 1847 con Giuseppina Strepponi, e questa lettera offre uno spaccato eloquente della mentalità dell'autore della *Traviata*. Dopo aver letto queste righe, è evidente da che parte sta, Verdi, raccontando la storia di Violetta Valéry, alias Alphonsine Duplessis, detta Marie, l'incantevole cortigiana parigina che ha ispirato Alexandre Dumas fils per il romanzo *La Dame aux camélias*. Nel libro la sventurata protagonista si chiama Marguerite Gautier, e questa moltiplicazione di nomi, in effetti, rivela il carattere universale del mito della peccatrice di buon cuore. In quest'ennesima variazione sul tema, l'ipocrisia che circonda l'equivoca società delle mantenute mette a nudo anche l'intollerabile condizione femminile nella ricca e civile Europa dell'Ottocento. Verdi, infatti, non ha voluto raccontare una storia melodrammatica e lacrimosa, bensì mettere in luce il tragico conflitto tra il dramma personale di una donna affamata di vita ma condannata a morire e l'inesorabile ingranaggio della vita sociale con i suoi riti, le sue ipocrisie, le sue meschine convinzioni. In questo senso, Alfredo non è meno deprecabile del padre Giorgio, perché il suo eroico amore non gli impedisce di anteporre sempre il proprio onore, le proprie passioni, il proprio ego, in definitiva, al rispetto per Violetta.

Dopo aver letto la lettera a Barezzi, si può facilmente immaginare l'impressione lasciata su Verdi dal dramma che Dumas fils aveva tratto dal romanzo, rappresentato a Parigi nel febbraio del 1852. L'insofferenza per chi «ha il mal vezzo d'intricarsi spesso degli affari altrui, e disapprovare tutto quello che non è conforme alle sue idee», come recita un altro passo della lettera, avrà forse provocato in Verdi il desiderio di proporre all'impresario Marzari, che gestiva il Gran Teatro La Fenice di Venezia, *La Dame aux camélias* come soggetto della nuova opera da scrivere per la stagione di Carnevale del 1853. Verdi sapeva che un soggetto scandaloso come l'amore e la morte di una ragazza di facili costumi sarebbe passato solo in una città di tradizioni tolleranti come Venezia, nonostante le traversie patite per *Rigoletto*, un paio d'anni prima, con la censura austriaca. Verdi, infatti, rimanda fino all'ultimo la scelta del soggetto da comunicare all'impresa, facendo restare sui carboni ardenti il fedele librettista Francesco Maria Piave. «Si rinnova il caso *Ernani* – scrive Piave, dalla tenuta di Verdi a Sant'Agata, al segretario della Fenice Guglielmo Brenna – Il libretto era già bell'è fatto e io sulle mosse del ritorno, quando il maestro s'infiama dell'altro argomento. In cinque giorni dovetti buttar giù lo scenario che termino in questo momento». Era ormai ottobre, e l'impresa cominciava a innervosirsi per il ritardo ma Verdi, probabilmente, cercava di sfruttare la mancanza di tempo per far inghiottire alla censura veneziana un rospo ancor più indigesto di *Rigoletto*. La strategia ebbe successo. La censura, abituata alle impuntature del Maestro, pretese solo il cambiamento del titolo, che avrebbe dovuto essere *Amore e morte*. «A Venezia faccio la *Dame aux camélias* che avrà per titolo, forse, *Traviata* – scrive Verdi all'amico Cesare De Sanctis l'1 gennaio 1853 – Un soggetto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto per i costumi, pei tempi e per altri mille goffi scrupoli... Io lo faccio con tutto il piacere. Tutti gridavano quando io proposi un gobbo da mettere in scena». È difficile trovare un soggetto più attuale di *Traviata*, al tempo di Verdi. Il romanzo di Dumas esce appena un anno dopo la scomparsa di Alphonsine Duplessis, morta di tisi nel febbraio 1847. La storia, che Dumas conosceva bene, per essere stato uno degli amanti di Marie, è raccontata in forma indiretta, fingendo di averla ascoltata da uno sconosciuto incontrato all'asta dei beni della scomparsa. Il successo del romanzo indusse Dumas a ricavarne immediatamente un dramma, che fu rappresentato per l'opposizione della censura solo tre anni dopo, nel 1852. Verdi fu inflessibile sul fatto che l'opera fosse allestita nell'epoca dei fatti, rifiutando i costumi alla Richelieu proposti dall'impresa e anche un Settecento à la *Manon Lescaut*, che peraltro è una

delle fonti esplicitamente citate del romanzo. Il narratore, infatti, acquista all'asta, nella casa che fu di Marguerite Gautier, una copia del romanzo di Prévost che reca la dedica «Manon a Margherita – umiltà». L'importanza per Verdi dell'ambientazione contemporanea, a dispetto non solo delle obiezioni della censura ma anche delle convenzioni dell'ambiente teatrale, mette in luce la determinazione di proseguire la riforma dell'opera italiana avviata ai tempi di *Macbeth* e conclamata apertamente con *Rigoletto*. A contatto con il mondo teatrale parigino, dove accetta la sfida di misurarsi nell'ambiente più competitivo dello spettacolo internazionale, Verdi acquista coscienza del proprio valore e coraggio nel rimanere fedele alle proprie scelte. In questo processo di crescita artistica è fondamentale il confronto con Giuseppina Strepponi, che ha avuto un'influenza decisiva nel convincere Verdi a scegliere Parigi come sede principale della sua attività. Perfettamente consapevole del ruolo della compagna anche nella sua vita professionale, Verdi non poteva tollerare le riserve, i malumori, le maldicenze sulla sua relazione con la Strepponi che circolavano negli ambienti bigotti di Busseto e lambivano lo stesso Barezzi, padre della sua prima moglie, Margherita, scomparsa tragicamente nel fiore degli anni. L'anticlericalismo faceva il resto, come emerge da una lettera a De Santis, che sperava d'interessare il San Carlo di Napoli a riprendere *La Traviata*:

Ah! Vi piace *La Traviata*? Questa povera peccatrice così sfortunata a Venezia! Cercherò bene di metterla all'onore del mondo. A Napoli no, perché i vostri preti ed i vostri frati avrebbero paura di vedere sulle scene quelle certe cose che essi fanno bene all'oscuro.

Sfortunata, perché l'opera fu accolta a Venezia con una certa freddezza alla prima recita, il 6 marzo 1853, e anche alle successive. Non fu un fiasco, come pretendeva Verdi, ma certo nemmeno un trionfo com'era stato *Rigoletto*. Il motivo dell'insuccesso, secondo l'autore, era la scelta sbagliata della compagnia di canto, che Verdi aveva tentato in tutti i modi di cambiare senza successo. La prima donna, in particolare, Fanny Salvini Donatelli, non aveva mai convinto Verdi, che fin dai primi abbozzi aveva in mente un tipo preciso di vocalità per la protagonista, e voleva un'interprete in grado di calzare alla perfezione il ruolo. Illuminante, a questo proposito, è una lettera del baritono Felice Varesi, che cerca di scagionare i cantanti dalla responsabilità del fallimento:

Io non intendo farmi giudice del merito musicale della *Traviata*, ma certo sostengo che Verdi non ha saputo servirsi dei mezzi degli artisti che aveva a disposizione. Alla Salvini non sta propriamente bene che la sola cavatina di tutta la sua parte. A Graziani poco o nulla. A me un adagio d'aria «Di Provenza il mar, il suol» e ciò ha fatto molto senso nel pubblico veneziano, il quale s'aspettava ch'io fossi collocato assai bene, avendo Verdi creato per me le parti colossali di Macbeth e di Rigoletto.

L'analisi di Varesi rispecchia la realtà dell'opera italiana del primo Ottocento, che in linea generale era modellata sulle qualità vocali dei cantanti. La drammaturgia di questi lavori, compresi quelli del primo Verdi, è interamente calata nella gola degli interpreti, che devono trovare nelle pieghe del canto la vita da infondere nei loro personaggi. I maestri scrivevano l'opera sapendo qual era la compagnia di canto ingaggiata da un impresario per la stagione, e cucivano il lavoro a misura degli interpreti che avevano a disposizione. Nelle opere mature di Verdi, invece, il dramma si sviluppa prima di tutto nella situazione e attraverso la «parola scenica», per citare la sua celebre definizione, ossia una parola che acquista un valore molto più ampio del puro canto, e gli interpreti si devono adattare alla forma che l'autore ha dato ai personaggi.

Oggi fa sorridere l'idea che fosse un azzardo mettere in musica una malata di tisi, ma per le condizioni dell'opera italiana ai tempi di Verdi era senza dubbio una scelta molto audace. Il realismo di *Traviata*, dove non si nascondono certi particolari crudi né della malattia né dei costumi di *Violetta*, è in completo contrasto con l'astratto virtuosismo del belcanto, che esprime le passioni in una forma volutamente diversa dall'emozione di una persona in carne e ossa. La cabaletta dell'atto I di *Violetta*, «Sempre libera», che secondo Varesi era l'unica pagina che stava propriamente bene alla Salvini, è un residuo dello stile belcantistico, esattamente come la vita dissoluta del *demi-monde* è ormai un ricordo del passato, una volta sbocciato nel petto l'amore per Alfredo. La bravura astratta delle puntature e dei gorgheggi corrisponde alla falsa allegria di *Violetta*, che in cuor suo ha già detto addio al mondo di prima. La grande scena con Germont, infatti, svela l'autentico volto di *Violetta*, che non è più il luccicante soprano di coloratura del primo atto ma una donna fragile e impaurita, innamorata e piena di rimorsi. Nella scrittura vocale di pagine come «Non sapete quale affetto» e «Dite alla giovane» si giustificano le pressanti richieste di Verdi all'impresario d'ingaggiare «una donna di prima forza», in altre parole un soprano

capace di grande espressione drammatica. Di fronte alla rozza ipocrisia di Germont, Violetta reagisce d'impulso con un soprassalto d'orgoglio che spiazzò il padre di Alfredo. Sono passati solo pochi mesi – siamo a gennaio nel secondo atto, mentre la conoscenza di Alfredo risale ad agosto – ma la trasformazione, umana e vocale, della protagonista è totale. Nell'unico, decisivo incontro con il padre di Alfredo, Violetta mette a nudo interamente il suo cuore, nella speranza di rimandare l'ineluttabile fine del suo sogno amoroso. Il duetto con Germont è il nucleo drammaturgico dell'intera opera, e si sviluppa in una forma del tutto nuova per il melodramma italiano. La scena, infatti, è articolata in otto sezioni, che alternano carattere, tempi, tonalità, stile vocale seguendo la catena di emozioni travolgenti che lega i due personaggi. Emerge in maniera limpida il nuovo stile dell'opera verdiana, che richiede un'immedesimazione dell'interprete sconosciuta al vecchio melodramma. All'amico De Sanctis, che lamentava la lunghezza del duetto, Verdi risponde: «con due artisti convenienti, il duetto che vi sembra lungo forse lo trovereste di un grande effetto, ed eguale di merito a qualunque altro mio duetto per pensiero e superiore per forma e sentimento!».

Due artisti, perché anche Germont, che nel romanzo di Dumas appare solo come un borghese di provincia tutto d'un pezzo e insensibile, nell'opera di Verdi diventa un personaggio duttile e sfaccettato, cosa che rende il dramma di Violetta molto più realistico e tragico. L'iniziale durezza di Germont, esibita con un'ostinata dissonanza pronunciando le prime parole, «Madamigella Valéry?», si stempera durante il colloquio, fino a diventare sincera e profonda compassione nell'ultima parte della scena, quando Violetta accetta eroicamente il suo destino di vittima sacrificale sull'altare del perbenismo borghese. Sono stati spesi fiumi d'inchiostro sulla figura del padre nelle opere di Verdi, e un genitore come Germont, pietoso carnefice della felicità altrui in nome della morale, è l'emblema del fallimento esistenziale. Incapace di parlare al figlio sconvolto, che non ascolta affatto la retorica consolatoria paterna, Germont assiste impotente all'autodistruzione di Alfredo. Divorato dalla gelosia, infatti, Alfredo si reca alla festa di Flora con la precisa intenzione di sfidare a duello il barone Douphol e insultare Violetta, che s'accascia tra le braccia di Flora sfinita dal male e dalla vergogna. Con un filo di voce, Violetta tenta di far capire quanto è puro e profondo il suo amore, mentre Alfredo, come risvegliato dall'enormità del suo gesto, si dispera soltanto per il timore di non esser perdonato. Dopo aver provocato il disastro, facendo leva sui sensi di colpa di Violetta, Germont non è in grado di far altro che rimproverare il figlio di

aver perso il controllo, pur sapendo i retroscena dello scandalo. L'atto III, che si svolge a febbraio, in pieno Carnevale, è il racconto della lunga e patetica agonia di Violetta, descritta con inconsueto realismo persino nei particolari medici, come il soprassalto finale di vitalità prima di spirare. In un melodramma di carattere così intimo, quasi cameristico, è rilevante però la presenza del coro, che procura la cornice sociale indispensabile per lo sviluppo del dramma. Nel primo atto il coro si limita a un brindisi pittoresco, mentre è molto più impegnata l'orchestra nel descrivere la festa nel *salon* di Violetta. Sono le musiche sgargianti delle nuove danze alla moda, la polka, la mazurka, la valse à deux temps, a definire la filosofia epicurea del *demi-monde* di Violetta. Nel grandioso Finale secondo, invece, il coro si accolla un ruolo di primo piano, e soprattutto, ciò che contrasta maggiormente, si distacca dallo stile realistico dell'opera. Nella festa di Flora, infatti, gli interventi del coro assumono un carattere allegorico, moraleggiante, di commento alla vicenda, sulla falsariga dei cori della tragedia antica. Il primo coro delle zingarelle, munite di bacchette e tamburelli, serve a illustrare la morale lassista del *demi-monde*, rivolto esclusivamente a godere l'attimo fuggente, in contrasto con la passione travolgente di Alfredo, incapace di accettare con leggerezza l'inspiegabile voltafaccia di Violetta. Il secondo coro di Mattadori spagnoli, guidati da Gastone mascherato, racconta la storia del gagliardo torero Piquillo, che per conquistare una bella andalusa infilza ben cinque tori in un sol giorno. In maniera allegorica, quindi, il coro stabilisce un'analogia tra il vigore sessuale di Alfredo e la sua travolgente fortuna al gioco, preparando il pubblico alla vera posta in palio nella drammatica sfida a carte con il rivale Douphol. È il coro, inoltre, anziché Flora, Gastone o un altro personaggio secondario, a salutare l'arrivo di Alfredo, come se l'ultima scena del dramma si consumasse davanti a un astratto spettatore che incarna l'intera comunità radunata a teatro. È il coro a condannare la bassezza di Alfredo e a consolare l'infelice Violetta, esprimendo il sentimento non solo della collettività ma anche dello stesso Verdi. All'inizio del terzo atto, infine, il coro ha un altro intervento cruciale per spezzare l'uniforme tinta patetica della situazione e creare un contrasto drammatico con lo stato d'animo della protagonista. Violetta s'è risvegliata al mattino nella camera in penombra. Il Dottore passa a trovarla, cercando invano di portare conforto. Violetta rilegge per l'ennesima volta la lettera di Germont che le annuncia il ritorno del figlio, e intona il suo commovente requiem, «Addio del passato», nella lugubre tonalità di la minore accompagnata da un oboe

obbligato. Fuori, invece, impazza il Carnevale, e sotto le finestre di Violetta passa il dionisiaco corteo del bue grasso, la principale festa della prosperità che proprio nel 1852 il direttore dell'Ippodromo, Louis Arnault, aveva fatto rinascere a Parigi con enorme partecipazione di pubblico. Verdi, dunque, aggiunge persino un tocco di cronaca al realismo del dramma. Il chiassoso re maggiore della sfilata entra in scena dalla finestra aperta, e prepara il precipitoso ingresso di Alfredo con un irruente crescendo dell'orchestra, non meno frenetico di quello che precede l'arrivo di Tristan nel castello d'Isotta. In altre parole, la cornice sociale è indispensabile per definire il dramma di *Traviata*, che si sviluppa esclusivamente all'interno della vita parigina di metà Ottocento. L'intera partitura è costellata di musica da ballo, che avvolge non solo l'equivoca società di Violetta ma anche i pensieri di Alfredo. Il duetto finale, infatti, inizia con dolcezza sul morbido ritmo di un valzer lento in la bemolle maggiore, «Parigi, o cara», come se i pietosi progetti evocati da Alfredo si scontrassero con la realtà di un amore legato indissolubilmente alle forme della vita cittadina. Torna il Dottore, e giunge anche Germont, in tempo per assistere al disastro provocato dal suo insensato perbenismo. Il rimorso è autentico, come dimostrano i fa acuti con cui replica all'amara domanda del figlio, «La vedi, o padre mio?», quasi un grido di dolore. L'ultima ora di Violetta inizia con una cupa marcia funebre in re bemolle minore, tonalità aspra e disperata, di grande effetto perché scandita in pianissimo dall'intera orchestra, con una sonorità straordinariamente moderna. La morte rende sublime Violetta, che benedice l'unione futura di Alfredo con una «pudica vergine», estrema penitenza per i peccati e la corruzione della sua vita. Ormai nel delirio, Violetta ricorda la melodia della canzone di Alfredo, prima di esalare l'ultimo respiro con un improvviso fiotto di vita che le sgorga dal cuore.

Wagner sosteneva che i miti fossero i soggetti migliori per la musica. Verdi, invece, ripescò un antico mito cristiano come quello della Maddalena ma lo rifonda nella vita contemporanea, nel solco di un realismo disincantato e critico che è un carattere peculiare dell'arte italiana.