



La traviata

FONDAZIONE RAVENNA MANIFESTAZIONI
COMUNE DI RAVENNA, REGIONE EMILIA ROMAGNA
MINISTERO PER I BENI E LE ATTIVITÀ CULTURALI
in collaborazione con ARCUS
SOTTO L'ALTO PATRONATO DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA

con il patrocinio di:
SENATO DELLA REPUBBLICA, CAMERA DEI DEPUTATI, PRESIDENZA DEL CONSIGLIO DEI MINISTRI



Fondazione Ravenna Manifestazioni

Assemblea dei Soci

**Comune di Ravenna
Regione Emilia Romagna
Provincia di Ravenna
Camera di Commercio di Ravenna
Fondazione Cassa di Risparmio di Ravenna
Fondazione del Monte di Bologna e Ravenna
Associazione Industriali di Ravenna
Ascom Confcommercio
Confesercenti Ravenna
CNA Ravenna
Confartigianato Ravenna
Archidiocesi di Ravenna e Cervia
Fondazione Arturo Toscanini**

Revisori dei Conti

**Giovanni Nonni
Mario Bacigalupo
Angelo Lo Rizzo**

Ravenna Festival ringrazia

ASSOCIAZIONE AMICI DI RAVENNA FESTIVAL

ASSICURAZIONI GENERALI

AUTORITÀ PORTUALE DI RAVENNA

BANCA POPOLARE DI RAVENNA

**CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ
E DELLA ROMAGNA**

CASSA DI RISPARMIO DI RAVENNA

**CIRCOLO AMICI DEL TEATRO “ROMOLO
VALLI” - RIMINI**

CMC RAVENNA

CONFARTIGIANATO PROVINCIA DI RAVENNA

CONFINDUSTRIA RAVENNA

CONTSHIP ITALIA GROUP

COOP ADRIATICA

COOPERATIVA BAGNINI CERVIA

CREDITO COOPERATIVO RAVENNATE E IMOLESE

EDISON

ENI

**FEDERAZIONE COOPERATIVE PROVINCIA
DI RAVENNA**

FERRETTI YACHTS

FONDAZIONE CASSA DEI RISPARMI DI FORLÌ

**FONDAZIONE CASSA DI RISPARMIO
DI RAVENNA**

**FONDAZIONE DEL MONTE DI BOLOGNA
E RAVENNA**

HAWORTH CASTELLI

HORMOZ VASFI

ITER

LA VENEZIA ASSICURAZIONI

LEGACOOOP

MARINARA

MERCATONE UNO

MERLONI PROGETTI

POSTE ITALIANE

RECLAM

ROMAGNA ACQUE - SOCIETÀ DELLE FONTI

SAPIR

SEDAR CNA SERVIZI RAVENNA

SOTRIS - GRUPPO HERA

THE SOBELL FOUNDATION

THE WEINSTOCK FUND

UNICREDIT BANCA

UNICREDIT GROUP

YOKO NAGAE CESCHINA



Presidente onorario

Marilena Barilla

Presidente

Gian Giacomo Faverio

Vice Presidenti

Roberto Bertazzoni

Lady Netta Weinstock

Comitato Direttivo

Domenico Francesconi

Gioia Marchi

Pietro Marini

Maria Cristina Mazzavillani Muti

Giuseppe Poggiali

Eraldo Scarano

Gerardo Veronesi

Segretario

Pino Ronchi

Maria Antonietta Ancarani, *Ravenna*

Antonio e Gian Luca Bandini, *Ravenna*

Marilena Barilla, *Parma*

Francesca e Silvana Bedei, *Ravenna*

Roberto e Maria Rita Bertazzoni, *Parma*

Maurizio e Irene Berti, *Bagnacavallo*

Mario e Giorgia Boccaccini, *Ravenna*

Paolo e Maria Livia Brusi, *Ravenna*

Giancarla e Guido Camprini, *Ravenna*

Italo e Renata Caporossi, *Ravenna*

Glauco e Roberta Casadio, *Ravenna*

Margherita Cassis Faraone, *Udine*

Glauco e Egle Cavassini, *Ravenna*

Roberto e Augusta Cimatti, *Ravenna*

Manlio e Giancarla Cirilli, *Ravenna*

Ludovica D'Albertis Spalletti, *Ravenna*

Marisa Dalla Valle, *Milano*

Andrea e Antonella Dalmonte, *Ravenna*

Roberto e Barbara De Gaspari, *Ravenna*

Giovanni e Rosetta De Pieri, *Ravenna*

Letizia De Rubertis, *Ravenna*

Stelvio e Natalia De Stefani, *Ravenna*

Fulvio e Maria Elena Dodich, *Ravenna*

Enrico e Ada Elmi, *Milano*

Lucio e Roberta Fabbri, *Ravenna*

Mariapia Fanfani, *Roma*

Gian Giacomo e Liliana Faverio, *Milano*

Paolo e Franca Fignagnani, *Milano*

Domenico e Roberta Francesconi, *Ravenna*

Giovanni Frezzotti, *Jesi*

Adelmo e Dina Gambi, *Ravenna*
Idina Gardini, *Ravenna*
Pier Filippo Giuggioli, *Milano*
Vera Giulini, *Milano*
Roberto e Maria Giulia Graziani, *Ravenna*
Dieter e Ingrid Häussermann, *Bietigheim-Bissingen*
Pierino e Alessandra Isoldi, *Bertinoro*
Michiko Kosakai, *Tokyo*
Valerio e Lina Maioli, *Ravenna*
Silvia Malagola, *Milano*
Franca Manetti, *Ravenna*
Carlo e Gioia Marchi, *Firenze*
Gabriella Mariani Ottobelli, *Milano*
Pietro e Gabriella Marini, *Ravenna*
Paola Martini, *Bologna*
Luigi Mazzavillani e Alceste Errani, *Ravenna*
Maria Rosaria Monticelli Cuggiò e
Sandro Calderano, *Ravenna*
Maura e Alessandra Naponiello, *Milano*
Peppino e Giovanna Naponiello, *Milano*
Giorgio e Riccarda Palazzi Rossi, *Ravenna*
Vincenzo e Annalisa Palmieri, *Lugo*
Gianna Pasini, *Ravenna*
Gian Paolo e Graziella Pasini, *Ravenna*
Desideria Antonietta Pasolini Dall'Onda, *Ravenna*
Fernando Maria e Maria Cristina
Pelliccioni, *Rimini*
Fabrizio Piazza e Caterina Rametta, *Ravenna*
Giuseppe e Paola Poggiali, *Ravenna*
Giorgio e Angela Pulazza, *Ravenna*
Paolo e Aldo Rametta, *Ravenna*
Stelio e Grazia Ronchi, *Ravenna*
Sergio e Antonella Roncucci, *Milano*
Stefano e Luisa Rosetti, *Milano*
Angelo Rovati, *Bologna*
Giovanni e Graziella Salami, *Lavezzola*
Ettore e Alba Sansavini, *Lugo*
Guido e Francesca Sansoni, *Ravenna*
Francesco e Sonia Saviotti, *Milano*

Sandro e Laura Scaioli, *Ravenna*
Eraldo e Clelia Scarano, *Ravenna*
Leonardo e Angela Spadoni, *Ravenna*
Alberto e Anna Spizuoco, *Ravenna*
Gabriele e Luisella Spizuoco, *Ravenna*
Paolino e Nadia Spizuoco, *Ravenna*
Enrico e Cristina Toffano, *Padova*
Ferdinando e Delia Turicchia, *Ravenna*
Maria Luisa Vaccari, *Padova*
Roberto e Piera Valducci,
Savignano sul Rubicone
Silvano e Flavia Verlicchi, *Faenza*
Gerardo Veronesi, *Bologna*
Luca e Lorenza Vitiello, *Ravenna*
Lady Netta Weinstock, *Londra*
Giovanni e Norma Zama, *Ravenna*

Aziende sostenitrici

ACMAR, *Ravenna*
Alma Petroli, *Ravenna*
CMC, *Ravenna*
Credito Cooperativo Ravennate e Imolese
FBS, *Milano*
FINAGRO - I.Pi.Ci. Group, *Milano*
Ghetti Concessionaria Audi, *Ravenna*
ITER, *Ravenna*
Kremslehner Alberghi e Ristoranti, *Vienna*
L.N.T., *Ravenna*
Rosetti Marino, *Ravenna*
SVA Concessionaria Fiat, *Ravenna*
Terme di Cervia e di Brisighella, *Cervia*
Terme di Punta Marina, *Ravenna*
Viglienzzone Adriatica, *Ravenna*

La traviata

melodramma in tre atti di

Francesco Maria Piave

musica di

Giuseppe Verdi



Giuseppe Verdi all'epoca di Traviata, fotografia, Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Il libretto

La traviata

melodramma in tre atti di
Francesco Maria Piave

musica di
Giuseppe Verdi

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 di 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>
Domestico di Flora	<i>basso</i>
Commissionario	<i>basso</i>

*Coro di signori e signore amici di Violetta e Flora –
Mattadori – Piccadori – Zingare.*

Comparse di servi di Violetta e di Flora – Maschere, ecc.

Scena: Parigi e sue vicinanze, 1850 circa.

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



Eugène Goujat, La vie mondaine en 1850, acquaforte da Albert Lynch, Paris, Quantin 1886, raccolta privata.

ATTO PRIMO

Scena prima

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 volâr.

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

Sì, la vita s'addoppia al gioir.

Scena seconda

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

Gastone

(Entrando con Alfredo.)

In Alfredo Germont, o signora,
ecco un altro che molto vi onora;
pochi amici a lui simili sono.

Violetta

(Dà la mano ad Alfredo, che gliela bacia.)

Mio Visconte, mercé di tal dono.

Marchese

(Ad Alfredo.)

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 imbandite le vivande.)

Violetta

Pronto è il tutto?
(Un servo accenna che 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 Mar-

*chese 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

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

Si, egli è ver.

Violetta

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.)

M'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 scuoterlo 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?

(Barone accenna che no.)

Dunque a te...

(Ad Alfredo.)

Tutti

Sì, sì, un brindisi.

Alfredo

L'estro

Non m'arride...

Gastone

E non se' tu maestro?

Alfredo

(A Violetta.)

Vi fia grato?

Violetta

Sì.

Alfredo

Sì?... L'ho già in cor.

(S'alza.)

Marchese

Dunque attenti...

Tutti

Sì, attenti al cantor.

Alfredo

Libiam nei lieti calici
che la bellezza infiora,
e la fuggevol ora
s'inebrii a voluttà.

Libiam ne' dolci fremiti
che suscita l'amore,
poiché quell'occhio al core

(Indicando Violetta.)

onnipotente va.

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 fior che nasce e muore,
né più si può goder.

Tutti

Godiam... c'invita un fervido
accento lusinghier.

Godiam... la tazza e il cantico
le notti abbellà 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 lo ignora.

Alfredo

(A Violetta.)

È il mio destin così...

Tutti

Godiam... la tazza e il cantico
le notti abbellà e il riso,
in questo paradiso

ne scopra il nuovo dì.
(*S'ode musica dall'altra sala.*)

Che è ciò?

Violetta

Non gradireste ora le danze?

Tutti

Oh il gentile pensier!... tutti accettiamo.

Violetta

Usciamo dunque...

(*S'avviano alla porta di mezzo, ma Violetta è còlta da subito pallore.*)

Ohimè!...

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

È un tremito che provo... Or là passate...

(*Indica l'altra stanza.*)

Tra poco anch'io sarò...

Tutti

Come bramate.

(*Tutti passano all'altra sala meno Alfredo che resta indietro.*)

Scena terza

Violetta, Alfredo e Gastone a tempo.

Violetta

(*Guardando 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...

(Ridendo.)

Alfredo

Ridete?... e in voi v'ha un core?...

Violetta

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

Alfredo

Oh 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 l'anima

dell'universo intero

misterioso, altero,

croce e delizia al cor.

Violetta

Ah se ciò è ver, fuggitemi...

Pura amistade io v'offro:

amar non so, né soffro

un così eroico ardor.

Io sono franca, ingenua;

altra cercar dovete;

non arduo troverete

dimenticarmi allor.

Gastone

(Si presenta sulla porta di mezzo.)

Ebben?... che diamin fate?

Violetta

Si folleggiava...

Gastone

Ah! ah!... sta ben... restate.

(Rientra.)

Violetta

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

Allor domani...

Violetta

Ebbene,

domani.

Alfredo

(Prende con trasporto il fiore.)

Io son felice!

Violetta

D'amarmi dite ancora?

Alfredo

Oh quanto v'amo!...

(Per partire.)

Violetta

Partite?

Alfredo

(Torna a lei e le bacia la mano.)

Parto.

Violetta

Addio.

Alfredo

Di più non bramo.

(Esce.)

Scena quarta

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;

mercé 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 sesta

Violetta sola.

È strano!... è strano!... in core

scolpiti ho quegli accenti!

Saria 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 forse è lui che l'anima
solinga pe' 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
questi 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!...

In quai sogni mi perdo!

Povera donna, sola,
abbandonata in questo
popoloso deserto
che appellano Parigi,
che spero or più?... Che far degg'io!... Gioire,
di voluttà nei vortici finire.

Sempre libera degg'io
trasvolar di gioia in gioia,
perché ignoto al viver mio
nulla passi del piacer.

Nasca il giorno, il giorno muoia,
sempre me la stessa trovi:
le dolcezze a me rinnovi,
ma non muti il mio pensier...

(Entra a sinistra.)

ATTO SECONDO

Scena prima

Casa di campagna presso Parigi.

Salotto terreno. Nel fondo, in faccia agli spettatori, è un camino, 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 iscrivere.

Alfredo in costume da caccia.

(Depone 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

ove, agli omaggi avvezza,

vedea schiavo ciascun di sua bellezza...

Ed or contenta in questi ameni luoghi

solo esiste per me. Qui presso a lei

io rinascere 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 dì che disse: vivere

io voglio a te fedel,

dell'universo immemore

io vivo quasi in ciel.

Scena seconda

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 spendìo è grande a viver qui solinghi...

Alfredo

E tacevi?

Annina

Mi fu il silenzio imposto.

Alfredo

Imposto!... e v'abbisogna?...

Annina

Mille luigi.

Alfredo

Or vanne... andrò a Parigi.

Questo colloquio ignori la signora.

Il tutto valgo a riparare ancora.
(*Annina parte.*)

Scena terza
Alfredo solo.

O mio rimorso! O infamia,
e vissi in tale errore?
Ma il turpe sogno a frangere
il ver mi balenò.

Per poco in seno acquétati,
o grido dell'onore;
m'avrai sicuro vindice;
quest'onta laverò.

Scena quarta
Violetta, ch'entra con alcune carte, parlando con Annina, poi Giuseppe a tempo.

Violetta
Alfredo?

Annina
Per Parigi or or partiva.

Violetta
E tornerà?

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

Violetta
È strano!...

Giuseppe
Per voi...
(*Le presenta una lettera.*)

Violetta
(*La prende.*)

Sta bene. In breve
giungerà un uom d'affari, entri all'istante.
(*Annina e Giuseppe escono.*)

Scena quinta
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.*)

Annina
Giunse un signore...

Violetta
Ah! sarà lui che attendo.
(*Accenna a Giuseppe d'introdurlo.*)

Germont
Madamigella Valéry?...

Violetta
Son io.

Germont
D'Alfredo il padre in me vedete!

Violetta
Voi!
(*Sorpresa gli accenna di sedere.*)

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

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.)

D'ogni avere pensate di spogliarvi?

Ah il passato perché, perché v'accusa!

Violetta

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 tai sensi

un sacrificio chieggo...

Violetta

(Alzandosi.)

Ah no, tacete...

Terribil cosa chiedereste certo...

Il prevedi... 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 preghi 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!... offersi assai!

Germont

Pur non basta...

Violetta

Volete che per sempre
a lui rinunzi?...

Germont

È d'uopo!...

Violetta

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 io 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 sì spietato,

che morir preferirò.

Germont

È grave il sacrificio,
ma pur tranquilla udite...
Bella voi siete e giovane...
Col tempo...

Violetta

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

Germont

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

Violetta

Gran Dio!

Germont

Un dì, quando le veneri
il tempo avrà fuggate,
fia presto il tedio a sorgere...
che sarà allor?... pensate...
Per voi non avran balsamo
i più soavi affetti!
Da un genitor non furono
tai nodi benedetti...

Violetta

È vero!

Germont

Ah dunque sperdasi
tal sogno seduttore...
Siate di mia famiglia
l'angiol consolatore...
Violetta, deh pensateci,
ne siete in tempo ancor.
È Dio che ispira, o giovane,
tai detti a un genitor.

Violetta

(Così alla misera – ch'è un dì caduta,
di più risorgere – speranza è muta!
Se pur beneficio – 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 sacrifica – e che morrà!

Germont

Sì, piangi, o misera... – supremo, il veggo,
è il sacrificio – ch'ora io ti chieggo.
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

Or 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.
Conosca il sacrificio
ch'io consumai d'amor...
che sarà suo fin l'ultimo
sospiro del mio cor.

Germont

No, generosa, vivere,
e lieta voi dovrete,
mercé di queste lagrime
dal cielo un giorno avrete;
premiato il sacrificio
sarà del vostro cor...
D'un'opra così nobile
andrete 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

Felice siate... Addio!...

(Germont esce per la porta del giardino.)

Scena sesta

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... va' all'istante.
(Annina parte.)
Ed or si scriva a lui...
Che gli dirò? Chi men darà il coraggio?
(Scrive e poi suggella.)

Alfredo

Violetta, che fai?

Violetta

(Nascondendo la lettera.)

Nulla.

Alfredo

Scrivevi?

Violetta

(Confusa.)

No... sì...

Alfredo

Qual turbamento!... a chi scrivevi?

Violetta

A te...

Alfredo

Dammi quel foglio.

Violetta

No, per ora...

Alfredo

Mi perdona... son io preoccupato.

Violetta

(Alzandosi.)

Che fu?

Alfredo

Giunse mio padre...

Violetta

Lo vedesti?

Alfredo

No, no: severo scritto mi lasciava...
Ma verrà... t'amerà solo in vederti.

Violetta

(Molto agitata.)

Ch'ei qui non mi sorprenda,
lascia che m'allontani... tu lo calma...

Ai piedi suoi mi getterò... divisi

(Mal frenando il pianto.)

ei più non ne vorrà... sarei felici...

Perché tu m'ami, Alfredo, non è vero?

Alfredo

Oh quanto... Perché piangi?

Violetta

Di lagrime avea d'uopo... or son tranquilla...

Lo vedi?... ti sorrido...

(Sforzandosi.)

Sarò là, tra quei fior, presso a te sempre.

Amami, Alfredo, quant'io t'amo... Addio.

(Corre in giardino.)

Scena settima

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?)

Alfredo

Va forse d'ogni avere
ad affrettar la perdita... Ma Annina
lo impedirà.

(Si vede il padre attraversare in lontano 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 ottava

Alfredo, poi Germont ch'entra dal giardino.

Alfredo

Di Violetta! Perché son io commosso!...

A raggiungerla forse ella m'invita...

Io tremo!... Oh ciel!... Coraggio!...

(Apra 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!... tergi, ah tergi il pianto...

Ritorna di tuo padre orgoglio e vanto

Alfredo

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

Germont

Di Provenza il mar, il suol – chi dal cor ti
[cancello?

Al natio fulgente sol – qual destino ti furò?

Oh rammenta pur nel duol – ch’ivi gioia 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 fallì,

se la voce dell’onor – in te appien non
[ammutì...

Dio m’esaudi!

Né rispondi d’un padre all’affetto?
(Abbracciandolo.)

Alfredo

Mille furie divoranmi il petto...

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 gioia non negar.

Un padre ed una suora
t’affretta a consolar.

Alfredo

(Scuotendosi, getta a caso gli occhi sulla tavola, vede la lettera di Flora, e esclama)

Ah!... ell’è alla festa! volisi

l'offesa a vendicar.
(*Fugge precipitoso seguito dal padre.*)

Scena nona

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 scorrendo 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, 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.

Scena decima

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 a 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

Che diamin vi pensate?...
L'accusa è falsità.

Flora

La volpe lascia il pelo,
non abbandona il vizio...
Marchese mio, giudizio...
o vi farò pentir.

Tutti

Su via, si stenda un velo
 sui fatti del passato;
 già quel ch'è stato è stato,
 bad^{ate}
 iamo all'avvenir.

(Flora ed il Marchese si stringono la mano.)

Scena undicesima

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

Gastone, 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, Mattadori

Ascoltate.

È Piquillo un bel gagliardo
 biscaglino mattador:
 forte il braccio, fiero il guardo
 delle giostre egli è il signor.
 D'andalusa giovinetta
 follemente innamorò;
 ma la bella ritrosetta
 così al giovane parlò:
 cinque tori in un sol giorno
 vò vederti ad atterrar;

e, se vinci, al tuo ritorno
 mano e cor ti vo' donar.
 Sì, gli disse, e il mattadore,
 alle giostre mosse il piè;
 cinque tori, vincitore,
 sull'arena egli stendé.

Gli altri

Bravo invero il mattadore,
 ben gagliardo si mostrò,
 se alla giovine l'amore
 in tal guisa egli provò.

Gastone, Mattadori

Poi, tra plausi, ritornato
 alla bella del suo cor,
 colse il premio desiato
 dalla fede, dall'amor.

Gli altri

Con tai prove i mattadori
 san le belle conquistar!

Gastone, Mattadori

Ma qui son più miti i cori;
 a noi basta folleggiar...

Tutti

Sì, sì, allegri... Or pria tentiamo
 della sorte il vario umor;
 la palestra dischiudiamo
 agli audaci giuocator.
(Gli uomini si tolgono la maschera, chi passeggia e chi si accinge a giuocare.)

Scena dodicesima

*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

(Ciel!... egli è vero.) Il vedo.

Barone

(Piano a Violetta.)

Da voi non un sol detto si volga a questo Alfredo.

Violetta

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

Flora

Meco t'assidi; narrami... quai novità vegg'io?

(A Violetta, facendola sedere presso di sé sul divano. Il Dottore si avvicina ad esse, che sommessamente conversano. Il Marchese si trattiene a parte col Barone, Gastone taglia, Alfredo ed altri puntano, altri passeggiano.)

Alfredo

Un quattro!

Gastone

Ancora hai vinto!

Alfredo

Sfortuna nell'amore

Vale fortuna al giuoco!...

(Punta e vince.)

Tutti

È sempre vincitore!...

Alfredo

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

Flora

Solo?

Alfredo

No, no, con tale che vi fu meco ancor,
poi mi sfuggia...

Violetta

(Mio Dio!...)

Gastone

(*Ad Alfredo, indicando Violetta.*)

(Pietà di lei!)

Barone

(*Ad Alfredo con mal frenata ira.*)

Signore!

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.*)

Sì?... la disfida accetto...

Violetta

(Che fia?... morir mi sento!)

Barone

(*Puntando.*)

Cento luigi a destra.

Alfredo

(*Puntando.*)

Ed alla manca cento.

Gastone

(*Ad Alfredo.*)

Un asso... 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 davvero!... 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.

Flora

Andiamo.

Coro

(*Avviandosi.*)

Andiamo.

Alfredo

(*Tra loro a parte.*)

Se continuar v'aggrada...

Barone

Per ora nol possiamo:
più tardi la rivincita.

Alfredo

Al gioco che vorrete.

Barone

Seguiam gli amici; poscia...

Alfredo

Sarò qual mi vorrete.
(*Tutti entrano nella porta di mezzo: la scena
rimane un istante vuota.*)

Scena tredicesima

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 sì vile mi credete?...

Violetta

Ah, no, mai...

Alfredo

Ma che temete?...

Violetta

Tremo sempre del Barone...

Alfredo

È tra noi mortal quistione...
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
i miei passi...

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

E chi potea?...

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 quattordicesima

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...

Qui testimon vi chiamo

che qui pagata io l'ho.

(Getta con furente sprezzo una borsa ai piedi di Violetta ed essa sviene tra le braccia di Flora e del Dottore. In tal momento entra il padre.)

Scena quindicesima

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

Tutti

Oh, infamia orribile

tu commettesti!...

Un cor sensibile

così uccidesti!...

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

(Ah sì... che feci!... ne sento orrore.
Gelosa smania, deluso amore
mi strazian l'alma... più non ragiono.
Da lei perdono – più non avrò.
Volea fuggirla... non ho potuto!...
Dall'ira spinto son qui venuto!
Or che lo sdegno ho disfogato,
me sciagurato! – rimorso io 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 orgoglio – 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.

ATTO TERZO

Scena prima

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 canapè; 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 addormita.

Violetta

(Destandosi.)

Annina?

Annina

(Svegliandosi confusa.)

Comandate?

Violetta

Dormivi, poveretta?

Annina

Sì, perdonate...

Violetta

Dammi d'acqua un sorso.

(Annina eseguisce.)

Osserva, è pieno giorno?

Annina

Son sett'ore.

Violetta

Da' 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'aita...

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

Scena seconda

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'anima.

Mi confortò iersera 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

a' 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 poch'ore.

Scena terza

Violetta e Annina.

Annina

Or fate cor.

Violetta

Giorno di festa è questo?

Annina

Tutta Parigi impazza... è carnevale...

Violetta

Oh nel comun tripudio, sallo il cielo...
quanti infelici gemon!... Quale somma
v'ha in quello stipo?

(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;

(Sospirando.)

cerca poscia mie lettere.

Annina

Ma voi?...

Violetta

Nulla occorrà... sollecita, se puoi...

(Annina esce.)

Scena quarta

Violetta che trae dal seno una lettera.

Violetta

“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.” – È tardi!

(Desolata.)

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 dal volto già sono pallenti;

l'amore d'Alfredo pur esso mi manca,

conforto, sostegno dell'anima stanca...

Ah della Traviata sorridi al desio,

a lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio.

Or tutto finì.

Le gioie, i dolori tra poco avran fine,
la tomba ai mortali di tutto è confine!
Non lacrima o fiore avrà la mia fossa,
non croce col nome che copra quest'ossa!
Ah della Traviata sorridi al desio,
a lei, deh perdona, tu accoglila, o Dio.
Or tutto finì!

(Siede.)

Coro di maschere

(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.

Scena quinta

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 gioia improvvisa...

Violetta

Una gioia!... dicesti?...

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 sesta

Violetta, Alfredo e Annina.

Violetta

(Andando verso l'uscio.)

Alfredo!

Alfredo

(Comparisce pallido per la commozione, ed ambedue, gettandosi le braccia al collo, esclama.)

Violetta

Amato Alfredo!

Alfredo

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

Ma 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...
Null'uomo o demone, angelo mio,
mai più staccarti potrà da me.

A due

Parigi, o car^o_a, noi lasceremo,
la vita uniti trascorreremo:
de' corsi affanni compenso avrai,

la mia salute rifiorirà.
la tua

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 impallidisci...

Violetta

È nulla, sai!
Gioia 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

È il mio malore...
Fu debolezza! ora son forte...
Vedi?... sorrido...
(Sforzandosi.)

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 impeditane dalla debolezza esclama*)

Violetta
Gran Dio! non posso!
(*Getta con dispetto la veste e ricade sulla sedia.*)

Alfredo
(Cielo!... che vedo!...)
(*Ad Annina.*)
Va' pel dottore...

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.

Scena settima
Violetta e Alfredo.

Violetta
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...
Or più che mai nostr'anime
han d'uopo di costanza.
Ah! tutto alla speranza
non chiudere il tuo cor.
Violetta mia, deh calmati,
m'uccide il tuo dolor.
(*Violetta s'abbandona sul canapè.*)

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

Germont
(*Entrando.*)
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

Ohimè, tardi giungete!

Pure, grata vi sono...

(Lo abbraccia.)

Grenvil, vedete? tra le braccia io spiro
di quanti ho cari al mondo...

Germont

Che mai dite!

(La osserva.)

(Oh cielo... è ver!)

Alfredo

La vedi, padre mio?

Germont

Di più non lacerarmi...

Troppo rimorso l'alma mi divora...

Quasi fulmin m'atterra ogni suo detto...

Oh malcauto vegliardo!

Ah, tutto il mal ch'io feci ora sol vedo!

Violetta

(Frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio della toilette, e toltone un medaglione dice.)

Prendi; quest'è l'immagine

de' miei passati giorni;

a rammentar ti torni

colei che sì t'amò.

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

No, non morrai, non dirmelo...

dèi viver, amor mio...

A strazio così orribile

qui non mi trasse Iddio...

Sì presto, ah no, dividerti

Morte non può da me.

Ah vivi, o un solo feretro

m'accoglierà con te.

Germont

Cara, sublime vittima

d'un disperato amore,

perdonami lo strazio

recato al tuo bel core.

Germont, Dottore e Annina

Finché avrà il ciglio lacrime

io piangerò per te.

Vola a' 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 gio...ia!

(Ricade sul canapè.)

Tutti

O cielo!... muor!

Alfredo

Violetta!...

Tutti

Oh Dio, soccorrasi...

Dottore

(Dopo averle toccato il polso.)

E spenta!

Tutti

Oh ^{rio}_{mio} dolor!

Il soggetto

di Emilio Sala



Francesco Maria Piave, librettista di Traviata, incisione, Milano, Archivio Storico Ricordi.

Atto primo

Salotto in casa di Violetta a Parigi. Nella casa di Violetta Valéry, bella e famosa mondana parigina, nonché protetta del barone Douphol, è in corso un fastoso ricevimento (introduzione: “Dell’invito trascorsa è già l’ora...”). Tra gli invitati arriva Gastone de Letorières che presenta a Violetta un suo tanto silenzioso quanto appassionato ammiratore: Alfredo Germont. Irritato dalla conversazione, il barone Douphol si rifiuta di pronunciare il brindisi che viene così intonato da Alfredo (brindisi: “Libiamo ne’ lieti calici”). Si aprono le danze ma Violetta, presa da una crisi di tosse, non riesce a raggiungere gli altri nel salone: deve fermarsi. Rimasta sola, mentre osserva il suo pallore allo specchio, Violetta si accorge della presenza di Alfredo che le confessa che è innamorato di lei da un anno (duettino: “Un dì felice, eterea”). La donna dapprima lo respinge, poi gli porge una camelia, il suo fiore preferito, invitandolo a ripresentarsi quando il fiore sarà appassito: l’indomani. Alfredo, felice, abbandona la festa. Violetta raggiunge gli altri. Il ricevimento ha termine e gli ospiti salutano l’arrivo del nuovo giorno (stretta dell’introduzione: (“Si ridesta in ciel l’aurora”).

Rimasta sola, Violetta si sorprende a sognare la possibilità di vivere questo amore (cantabile: “Ah fors’è lui che l’anima”), ma subito dopo allontana tali fantasie: per lei non c’è altro destino che quello della voluttà e dei piaceri mondani (cabaletta: “Sempre libera degg’io”).

Atto secondo

Quadro primo. Casa di Violetta in campagna, presso Parigi. Violetta ha rinunciato alla sua lussuosa vita parigina e vive ritirata in campagna con Alfredo. Quest’ultimo dichiara la sua felicità (cantabile: “De’ miei bollenti spiriti”), ma scopre dalla cameriera Annina che Violetta ha dovuto vendere i suoi gioielli per far fronte alle loro spese. Ferito nell’orgoglio, decide di recarsi a Parigi per procurarsi il denaro necessario (cabaletta: “Oh mio rimorso! oh infamia!”).

Entra Violetta: ha appena ricevuto l’invito a una festa dall’amica Flora, invito che non pensa di accettare, quando le viene

annunciato un visitatore. È il padre di Alfredo, Giorgio Germont, che minaccia Violetta chiedendole di troncare la relazione che rischia di portare il figlio alla rovina. Violetta si difende con dignità, dimostrandogli di aver venduto i suoi gioielli pur di non chiedere denaro ad Alfredo. Germont cambia allora tono, passando dalla minaccia alla supplica: egli prega Violetta di rompere con Alfredo per non rovinare la felicità di un'altra sua figlia, il cui fidanzamento rischia di essere compromesso a causa del loro scandaloso legame (duetto: "Pura siccome un angelo"). Violetta, pur dicendo che le costerà caro, accetta di allontanarsi da Alfredo per qualche tempo, ma Germont vuole di più: Violetta dovrà abbandonare Alfredo per sempre. Disperata, la donna accetta di sacrificare la propria felicità per quella dei Germont (cantabile del duetto: "Dite alla giovine sì bella e pura"); chiede soltanto che dopo la sua morte Germont riveli al figlio il suo sacrificio (cabaletta del duetto: "Morrò!... la mia memoria"). Dopo l'uscita di Germont, Violetta decide di accettare l'invito di Flora e di scrivere una lettera d'addio ad Alfredo. Quest'ultimo arriva da Parigi assai inquieto: sa che è giunto il padre, e teme quello che sta per succedere. Violetta, agitatissima, gli rivolge un'appassionata e tragica richiesta d'amore, e fugge (scena: "Amami, Alfredo").

Alfredo, ricevuta poco dopo la lettera d'addio di Violetta, cade sconvolto tra le braccia del padre appena sopraggiunto. Germont cerca invano di consolarlo (cantabile: "Di Provenza il mar, il suol"): Alfredo vede sul tavolo l'invito di Flora e, furente di gelosia, decide di correre a Parigi a cercare Violetta per vendicarsi.

Quadro secondo. Salotto in casa di Flora a Parigi. La scena è ora in casa di Flora: è in corso una festa mascherata, e fanno il loro chiassoso ingresso un gruppo di signore travestite da zingarelle (coro: "Noi siamo zingarelle"), seguite da un gruppo di uomini travestiti da toreri (coro: "Di Madride noi siam mattadori"). Arriva Alfredo proprio mentre gli ospiti stanno per incominciare a giocare a carte. Entra anche Violetta, accompagnata dal barone Douphol (scena del finale secondo: "Qui desiata giungi..."). Quest'ultimo, dopo aver intimato a Violetta di non parlare con Alfredo, si siede al tavolo da gioco. Alfredo continua a vincere e provoca il barone con continue allusioni; poi viene annunciata la cena e tutti escono dalla sala. Violetta ritorna precipitosamente: ha appena fatto chiamare Alfredo per potergli parlare in privato. Entrato Alfredo, Violetta lo scongiura di andarsene, ma egli risponde che se ne andrà solo con lei. Violetta allora è costretta a rivelargli che ha giurato di non rivederlo mai più; e, poiché Alfredo insiste per sapere se lo ha giurato al barone, ella mente e – disperata – gli risponde di sì. Alfredo, furioso, perde il controllo. Richiama tutti gli invitati e getta con disprezzo in faccia a Violetta i soldi vinti al gioco. Violetta sviene e, tra i presenti inorriditi, entra Germont che rimprovera aspramente il figlio (senza tuttavia rivelargli neanche in questo momento il sacrificio di Violetta), il quale subito si dimostra pentito (largo concertato del finale secondo: "Di sprezzo degno sé stesso rende"). La donna rinviene e piange ("Alfredo, Alfredo, di questo core"), Alfredo abbandona la sala col padre, mentre il barone Douphol lo sfida a duello.

Atto terzo

Camera da letto di Violetta. Circa un mese dopo, Violetta è ormai costretta a letto dalla tisi. Il dottor Grenvil, venuto per visitarla, non nasconde ad Annina che la fine è ormai vicina. Di nuovo sola, Violetta legge una lettera di Giorgio Germont che le rivela di aver raccontato tutta la verità al figlio, il quale sta facendo ritorno a Parigi per rivederla; la donna è stremata e sfiduciata (romanza: “Addio del passato”).

Fuori, frattanto, impazza il carnevale (baccanale [coro]: “Largo al quadrupede”).

All’arrivo di Alfredo i due si abbracciano e sognano di lasciare insieme la città (cantabile del duetto: “Parigi, o cara, noi lasceremo”), ma ben presto Violetta si rende conto che è troppo tardi (cabaletta: “Gran Dio!... morir sì giovane”).

Giunge anche il vecchio Germont che adesso considera Violetta come una figlia. Manca ormai poco: Violetta dona ad Alfredo il suo ritratto e lo esorta a ritenersi, con la sua morte, libero da ogni vincolo; dopo un ultimo, effimero segno di vita, muore fra la costernazione di tutti i presenti.



Marie Duplessis in una miniatura ottocentesca.

Act one

A drawing-room at Violetta's mansion in Paris. At the house of Violetta Valéry, a beautiful and famous Parisian courtesan protected by Baron Douphol, a sumptuous party is in progress (introduction: “Dell’invito trascorsa e già l’ora...”). Among the guests enters Gastone de Letorières, who introduces Violetta to a silent but passionate admirer of hers: Alfredo Germont. Baron Douphol is irritated by their conversation and refuses to announce the toast, which Alfredo now proposes instead (toast: “Libiamo ne’ lieti calici”). The dancing begins but Violetta, seized by a fit of coughing, is unable to join the others in the salon and sits down, alone, to regain her strength. As she observes her pale face in the mirror, she notices the presence of Alfredo, who confesses that he has been in love with her for a year (short duet: “Un dì felice, eterea”). At first she rejects his declaration, but then hands him a camellia, her favourite flower, suggesting that he come back to see her when the flower has withered: the next day. Overcome with joy, Alfredo abandons the festivity, while Violetta goes back to join the others. The party ends with the guests seeing in the first light of dawn (stretta in the introduction: “Si ridesta in ciel l’aurora”). Alone now, Violetta catches herself dreaming of possible genuine love at last (cantabile: “Ah fors’è lui che l’anima”). But she quickly dismisses these fantasies: for her there can be no other destiny but luxury and the pleasures of society life (cabaletta: “Sempre libera degg’io”).

Act two

Scene one. Violetta's country house, outside Paris. Violetta has forfeited her luxurious Parisian demi-monde and is living quietly in the country with Alfredo, who sings of his happiness (cantabile: “De’ miei bollenti spiriti”). But he gets to know from the maid Annina that Violetta has had to sell her jewels to meet the expenses of their new life together. His pride hurt, he decides to go to Paris to procure the necessary money to repay her (cabaletta: “Oh, mio rimorso! oh infamia!”).

Violetta enters. She has just received an invitation to a social

gathering from her friend Flora, which she has no intention of accepting, when a visitor is announced. He is Alfredo's father, Giorgio Germont, who contemptuously asks Violetta to break off her relationship which could otherwise bring his son to ruin. Violetta defends herself with dignity, showing him that she has sold her jewels rather than ask Alfredo for money. At this, Germont changes his tone, passing from threats to supplication. He begs Violetta to stop seeing Alfredo, so as not to ruin the happiness, this time of his daughter, whose engagement risks being jeopardised by her brother's scandalous liaison (duet: "Pura siccome un angelo"). Violetta tells him that it will cost her dear, but eventually agrees to separate from Alfredo for a while. Germont however requests more: that Violetta abandon Alfredo forever. In despair she agrees to give up her happiness for the sake of the Germonts (cantabile duet: "Dite alla giovine sì bella e pura"). She asks only that after her death Germont reveal to his son the sacrifice she has made (cabaletta in the duet: "Morro!... la mia memoria").

After Germont's exit, Violetta decides to accept Flora's invitation and to write a farewell letter to Alfredo. The latter arrives from Paris feeling uneasy, knowing that his father has also called. He is apprehensive about what may happen next. Before leaving, Violetta, who is in a state of agitation, addresses a passionate and tragic appeal to him for love (scena: "Amami, Alfredo").

Shortly afterwards, Alfredo, who has received Violetta's letter of farewell, collapses into the arms of his father who has just reappeared.

Germont tries in vain to console him (cantabile: "Di Provenza il mar, il suol"). Alfredo catches sight of Flora's invitation on the table. In a jealous fury, he decides to hasten straight back to Paris to look for Violetta and to avenge himself.

Scene two. Drawing-room at Flora's house in Paris. The scene is now set in Flora's house, where a masked ball is being held. A group of ladies dressed as gypsies loudly make their entry (chorus: "Noi siamo zingarelle"), followed by men wearing bullfighters' costumes (chorus: "Di Madride noi siam mattadori"). Alfredo arrives as the guests are about to move to the card tables. Violetta also now enters, on the arm of Baron Douphol (scena, second finale: "Qui desiata giungi..."). The baron, after telling Violetta not to speak to Alfredo, takes his seat at the gaming tables. Alfredo continues to win money there, and taunts the baron with continuous allusions. Then supper is announced and they all leave the room. Violetta re-enters looking extremely anxious, having just sent for Alfredo so that she can have a word with him in private. When he appears, she implores him to leave, but he replies that he will do so only in her company. Violetta is then forced to reveal that she has sworn never to see him again, and since Alfredo demands to know whether it is to the baron that she has made this promise, she lies and, in despair, answers in the affirmative. In a rage, Alfredo takes leave of his senses. Calling all the guests into the room, in contempt he flings at Violetta's feet the money he has won at cards. Violetta faints and, among the appalled guests, Germont enters and harshly reproaches his son

(without yet, though, even now telling him of the sacrifice made by Violetta). His son immediately shows repentance (largo concertato, second finale: “Di sprezzo degno sé stesso rende”). Violetta recovers and bursts into tears (“Alfredo, Alfredo, di questo core”). Alfredo goes out with his father, while Baron Douphol challenges him to a duel.

Act three

Violetta’s bedroom. About one month later. Violetta is by now confined to her bed with consumption. Doctor Grenvil, who has called to examine her, does not hide the truth from Annina that the end is near. Alone again, Violetta reads a letter from Giorgio Germont informing her that he has revealed everything to his son, who is now on his way back to Paris to see her. She is exhausted and disheartened (romanza: “Addio del passato”).

Outside meanwhile the carnival is in full swing (sounds of revelry [chorus]: “Largo al quadrupede”).

When Alfredo arrives, the couple embrace and allow themselves to dream of leaving the city together (cantabile duet: “Parigi, o cara, noi lasceremo”). But Violetta soon realises that it is too late by now (cabaletta: “Gran Dio!... morir sì giovane”).

The elder Germont also returns, treating Violetta by now as a daughter. There is little time left. Violetta gives Alfredo a portrait of herself and exhorts him not feel in any way tied, after her death. With one last fleeting sign of life, she dies, to the consternation of all present.

(Trauizione di Rodney Stringer)



Fanny Salvini Donatelli, *prima interprete di Violetta nel 1853, Venezia, Archivio storico del Teatro La Fenice.*

Premier acte

Dans le salon parisien de Violetta. Une réception fastueuse bat son plein dans le salon de Violetta Valéry, une femme du demi-monde belle et célèbre que protège le baron Douphol (entrée: “Dell’invito trascorsa è già l’ora...”). Gastone de Letorières arrive accompagné d’Alfredo Germont, un admirateur, passionné mais discret, de Violetta, qu’il lui présente. Irrité par leur conversation, le baron Douphol refuse de se joindre au toast, qu’entonne alors Alfredo (toast: “Libiamo ne’ lieti calici”). Les danses commencent mais Violetta, en proie à une quinte de toux, ne peut pas suivre les autres dans le salon. Elle doit s’arrêter. Restée seule, et tandis qu’elle observe la pâleur de son visage dans un miroir, elle s’aperçoit de la présence d’Alfredo. Celui-ci lui avoue qu’il est amoureux d’elle depuis un an (duo: “Un dì felice, eterea”). Violetta le repousse d’abord, puis elle lui tend un camélia, sa fleur préférée, et l’invite à revenir la voir le lendemain, lorsque la fleur sera fanée. Alfredo, heureux, quitte la fête. Violetta rejoint ses invités. La réception se termine et tous saluent l’aube du nouveau jour (strette de l’entrée: “Si ridesta in ciel l’aurora”).

A nouveau seule, Violetta se surprend à rêver à la possibilité de vivre cet amour (cantabile: “Ah fors’è lui che l’anima”), mais elle écarte tout de suite ce rêve: pour elle il n’existe d’autre destin que celui de la volupté et des plaisirs mondains (cabalette: “Sempre libera degg’io”).

Deuxième acte

Premier tableau. Dans la maison de campagne de Violetta, près de Paris. Violetta a renoncé à sa vie luxueuse de Paris et vit retirée à la campagne avec Alfredo. Celui-ci chante son bonheur (cantabile: “De’ miei bollenti spiriti”), mais la femme de chambre Annina lui révèle que Violetta a dû vendre ses bijoux pour faire face à leurs dépenses. Blessé dans son orgueil, il décide alors de se rendre à Paris pour se procurer l’argent nécessaire (cabalette: “Oh mio rimorso! oh infamia!”).

Violetta entre: elle vient de recevoir une invitation à une fête organisée par son amie Flora, invitation qu’elle est sur le point

de refuser lorsqu'on lui annonce un visiteur. Il s'agit du père d'Alfredo, Giorgio Germont, qui menace Violetta et l'enjoint de rompre sa relation avec son fils pour empêcher qu'il ne se ruine pour elle. Violetta se défend avec dignité et lui prouve qu'elle a vendu ses bijoux pour ne pas demander de l'argent à Alfredo. Germont change alors de ton, passant de la menace à la prière: il la supplie de rompre avec Alfredo pour ne pas gâcher le bonheur d'une autre fille, dont les fiançailles risquent d'être compromises à cause de ce lien scandaleux entre elle et son fils (duo: "Pura siccome un angelo"). Violetta, bien qu'il lui en coûte, accepte de s'éloigner d'Alfredo pendant quelque temps, mais Germont exige davantage: Violetta devra abandonner Alfredo pour toujours. Désespérée, elle accepte de sacrifier son propre bonheur à celui des Germont (cantabile du duo: "Dite alla giovine sì bella e pura"). Elle demande seulement qu'après sa mort Germont révèle à son fils son sacrifice (cabalette du duo: "Morrò!... la mia memoria").

Après le départ de Germont Violetta décide d'écrire une lettre d'adieu à Alfredo et d'accepter l'invitation de Flora. Alfredo arrive de Paris, très inquiet: il est au courant de la visite de son père et craint la décision de Violetta. Celle-ci, très agitée et dans un élan passionné et tragique, le supplie de l'aimer (scène: "Amami, Alfredo"), puis elle s'enfuit.

Alfredo, à qui on remet la lettre d'adieu de Violetta, tombe, désespéré, dans les bras de son père qui vient d'arriver. Germont essaie en vain de le consoler (cantabile: "Di Provenza il mar, il suol"). Découvrant sur la table l'invitation de Flora, Alfredo, en proie à la jalousie,

décide de se rendre à Paris pour retrouver Violetta et se venger d'elle.

Deuxième tableau. Salon, chez Flora, à Paris.

Un bal masqué a lieu chez Flora. Des jeunes femmes habillées en bohémiennes font une entrée bruyante dans le salon (choeur: "Noi siamo zingarelle"), suivies d'un groupe d'hommes habillés en toreros (choeur: "Di Madride noi siam mattadori"). Alfredo arrive au moment où les invités s'installent pour jouer aux cartes. Violetta entre à son tour, accompagnée du baron Douphol (scène du premier finale: "Qui desiata giungi..."). Ce dernier, après avoir enjoint Violetta de ne pas parler avec Alfredo, s'assied à une table de jeu. Alfredo continue à gagner et à faire des allusions visant à provoquer le baron. A l'annonce que le dîner est servi, tous sortent de la salle. Violetta revient précipitamment sur ses pas: elle a fait appeler Alfredo pour pouvoir lui parler en privé. Alfredo entre et Violetta le supplie de s'en aller, mais il lui répond qu'il ne partira qu'avec elle. Violetta se sent alors obligée de lui révéler qu'elle a juré de ne plus jamais le revoir. Comme Alfredo insiste pour savoir si elle a fait ce jurement au baron, elle ment et, désespérée, lui répond que oui. Alfredo, furieux, perd tout contrôle. Il appelle les invités et, avec mépris, jette à la figure de Violetta l'argent qu'il vient de gagner au jeu. Violetta s'évanouit tandis que Germont avance au milieu des invités horrifiés. Il fait d'âpres reproches à son fils (sans toutefois lui révéler le sacrifice de Violetta), lequel est aussitôt envahi de remords (largo concertato du deuxième finale: "Di sprezzo degno sé stesso rende"). Violetta revient à elle, et pleure ("Alfredo,

Alfredo, di questo core”) tandis qu’Alfredo s’éloigne avec son père et que le baron Douphol le défie en duel.

Troisième acte

Chambre à coucher de Violetta.

Environ un mois plus tard, Violetta, atteinte d’une maladie de poitrine, est obligée de garder le lit. Le docteur Grenvil, qui est venu l’ausculter, ne cache pas à Annina que sa fin est proche. A nouveau seule, Violetta lit une lettre de Giorgio Germont. Celui-ci lui révèle qu’il a raconté la vérité à son fils, lequel est déjà en route pour Paris pour la revoir. Violetta est à bout de forces et sans espoir (romance: “Addio del passato”).

Dehors, le carnaval bat son plein (bacchanale [choeur]: “Largo al quadrupede”).

Lorsqu’Alfredo arrive, les deux amants s’embrassent et rêvent de quitter ensemble la ville (cantabile du duo: “Parigi, o cara, noi lasceremo”), mais Violetta se rend vite compte qu’il est trop tard (cabalette: “Gran Dio!... morir sì giovane”).

Le vieux Germont, qui considère maintenant Violetta comme sa fille, arrive à son tour. La fin approche: Violetta donne son portrait à Alfredo, le prie de se sentir libre de tout lien et, après un dernier et passager sursaut de vie, elle meurt parmi le désarroi des personnes qui l’entourent.

(Traduzione di G. Viscardi)



*Napoleon Sarony, ritratto fotografico di Sarah Bernhardt nella parte di Marguerite Gauthier
al Théâtre de la Renaissance di Parigi, 1896.*

Erster Akt

Salon in Violettas Haus in Paris. Im Haus von Violetta Valery, der schönen und berühmten Pariser Lebedame, Schützling des Barons Douphol, findet ein festlicher Empfang statt (Introduktion: “Dell’invito trascorsa è già l’ora...”). Zusammen mit anderen Gästen erscheint Gastone de Letorières, der Violetta einen schweigsamen, aber leidenschaftlichen Bewunderer vorstellt: Alfredo Germont. Dem Baron Douphol gefällt die Unterhaltung nicht, und er weigert sich, das Trinklied anzustimmen. Alfredo tut es an seiner Stelle (Trinklied: “Libiamo ne’ lieti calici”). Der Ball ist eröffnet, aber Violetta wird von einem Hustenanfall geschüttelt und kann den anderen nicht in den Salon folgen. Sie bleibt allein und betrachtet ihr bleiches Gesicht im Spiegel. So bemerkt sie Alfredo, der ihr seine Liebe gesteht; seit mehr als einem Jahr sucht er ihre Gegenwart (Duetto: “Un dì felice, eterea”). Zuerst weist Violetta ihn zurück, dann schenkt sie ihm eine Kamelle, ihre Lieblingsblume. Er soll wiederkommen, sobald die Blume verwelkt sei: morgen. Glücklicherweise verlässt Alfredo den Empfang. Die anderen Gäste verabschieden sich erst mit dem neuen Tag (Stretta der Introduktion: “Si ridesta in ciel l’aurora”). Allein geblieben, ertappt sich Violetta bei dem Traum, dieser Liebe nachzugehen, ihr von nun an das Leben zu widmen (Cantabile: “Ah fors’è lui che l’anima”), aber sofort weist sie diese Phantasien von sich: es ist ihr Schicksal, in der Welt der Wollust und des Vergnügens zu leben (Kabaletta: “Sempre libera degg’io”).

Zweiter Akt

Erstes Bild. Das Landhaus Violettas in der Nähe von Paris. Violetta hat ihr luxuriöses Pariser Leben aufgegeben und lebt zurückgezogen auf dem Land mit Alfredo. Alfredo ist überglücklich (Cantabile: “De’ miei bollenti spiriti”), aber er muss entdecken (durch die Zofe Annina), dass Violetta ihren Schmuck verkauft hat, um für die gemeinsame Lebenshaltung aufkommen zu können. Sein Stolz ist verletzt. Er beschliesst, nach Paris zu fahren und das notwendige Geld zu besorgen (Kabaletta: “Oh mio rimorso! oh infamia!”).

Violetta erscheint: sie hat soeben von ihrer Freundin Flora eine Einladung zu einem Fest erhalten. Sie möchte diese Einladung eigentlich ablehnen, als ihr ein Besucher gemeldet wird. Es ist Alfredos Vater, Giorgio Germont. Er bedroht Violetta: sie soll die Beziehung abbrechen, die seinen Sohn in den Ruin treiben wird. Violetta bewahrt grosse Würde und zeigt Germont, dass sie ihre Juwelen verkauft hat, um von Alfredo kein Geld annehmen zu müssen. Daraufhin ändert Germont den Ton und verlegt sich auf das Bitten: Violetta muss mit Alfredo brechen im Interesse von Germonts Tochter, deren Verlobung in die Brüche zu gehen droht, wegen der skandalösen Bindung des Bruders (Duett: “Pura siccome un angelo”). Violetta weiss, was sie ihre Entscheidung kosten wird, aber sie stimmt zu, sich für einige Zeit von Alfredo zu entfernen. Aber Germont fordert mehr: sie muss Alfredo verlassen, für immer. Violetta ist verzweifelt, aber sie ist bereit, ihr eigenes Glück dem der Germonts zu opfern (Cantabile des Duetts: “Dite alla giovine sì bella e pura”). Ihre einzige Bedingung ist, dass Alfredo nach ihrem Tod die Wahrheit über ihr Opfer erfahren soll (Kabaletta des Duetts: “Morrò!... la mia memoria”).

Nachdem Germont gegangen ist, beschliesst Violetta die Einladung Floras anzunehmen und schreibt einen Abschiedsbrief für Alfredo. Dieser kehrt sehr unruhig aus Paris zurück: er weiss, dass sein Vater angekommen ist, und ahnt, welche Entwicklung sich anbahnt. Violetta ist in höchstens Mass erregt; nach einer letzten leidenschaftlichen und tragischen Bitte sie zu lieben, entflieht sie nach Paris (Szene: “Amami, Alfredo”).

Kurz danach erhält Alfredo Violettas Abschiedsbrief und fällt verzweifelt in die Arme des Vaters, der gerade zurückgekommen ist. Umsonst sucht Germont nach Worten des Trostes (Cantabile: “Di Provenza il mar, il suol”); da entdeckt Alfredo die Einladung Floras. Rasend vor Eifersucht fährt er nach Paris um sich in Violetta zu rächen.

Zweites Bild. Salon im Haus Floras in Paris.

Die Szene spielt nun im Hause Floras: es findet ein Maskenball statt; heiter und geräuschvoll erscheint eine Gruppe von Damen, die als Zigeunerinnen verkleidet sind (Chor: “Noi siamo zingarelle”), gefolgt von Herren in der Verkleidung des Toreros (Chor: “Di Madride noi siam mattadori”). Alfredo kommt gerade in dem Augenblick, als die Gäste mit dem Kartenspiel beginnen. Auch Violetta erscheint, begleitet von Baron Douphol (Szene des zweiten Finale: “Qui desiata giungi...”). Der Baron verbietet Violetta mit Alfredo zu sprechen und setzt sich an den Spieltisch. Alfredo gewinnt verschiedene Male und fordert den Baron mit dauernden Anspielungen heraus; dann wird zum Essen gebeten, und die Gäste verlassen den Raum. Violetta kehrt eilig zurück: sie hat Alfredo rufen lassen, um mit ihm unter vier Augen sprechen zu können. Als er kommt, beschwört sie ihn das Fest zu verlassen. Aber er antwortet, er verlasse es nur mit ihr gemeinsam. So muss sie ihm klarmachen, dass sie geschworen hat, ihn nie wiederzusehen; und da Alfredo darauf besteht zu wissen, ob der Baron diesen Schwur verlangte, lügt sie und bejaht in ihrer Verzweiflung. Nun verliert Alfredo jede Beherrschung. Er ruft die Gäste zusammen und wirft Violetta das eben gewonnene Geld

mit Verachtung ins Gesicht. Violetta verliert die Besinnung, die anderen Gäste sind starr vor Schrecken, und Germont macht seinem Sohn harte Vorwürfe (ohne Jedoch das Opfer Violettas zu enthüllen). Dieser fühlt sofort Reue (Grosses Ensemble des zweiten Finales: “Di sprezzo degno sé stesso rende”). Violetta kommt wieder zu sich und weint (“Alfredo, Alfredo, di questo core”). Bevor Alfredo zusammen mit dem Vater die Szene verlässt, fordert ihn der Baron Douphol zum Duell.

Dritter Akt

Violettas Schlafzimmer. Ungefähr einen Monat später. Die Krankheit Violettas ist so weit fortgeschritten, dass sie das Bett nicht mehr verlassen kann. Ihr Arzt, Doktor Grenvil, hat sie untersucht und verhehlt Annina nicht, dass das Ende naht. Allein geblieben liest Violetta einen Brief Giorgio Germonts, in dem er ihr mitteilt, dass sein Sohn nun die Wahrheit erfahren hat und dass er nach Paris zurückkehrt um sie zu sehen. Violetta ist erschöpft und hat die Hoffnung verloren (Arie: “Addio del passato”).

Vor ihrem Haus ist der Karneval in vollem Gang (Bacchanal [Chor]: “Largo al quadrupede”).

Aber Alfredo kommt, beide umarmen sich und träumen davon, die Stadt zu verlassen (Cantabile des Duetts: “Parigi, o cara, noi lasceremo”). Bald jedoch wird klar, dass Violettas Zeit abgelaufen ist (Kabaletta: “Grazie Dio!... morir sì giovane”).

Wieder erscheint der Vater Germont, der Violetta nun wie eine Tochter behandelt. Diese hat noch einige Augenblicke: sie schenkt Alfredo ihr Porträt, aber sie gibt ihn frei von allen Bindungen. Nach einem letzten kurzen Aufblitzen des Lebens stirbt Violetta. Die anderen bleiben angesichts dieser Tragödie in Reue und Verzweiflung zurück.

(Traduzione di Lieselotte Stein)

Preludio

di Emilio Sala



Manifesto di Alphonse Mucha per La dame aux camélias.

Ècco una frase di Barilli – giustissima – che ci ripaga della (fin troppo) famosa “enorme zanzariera” in cui tanti verdiani vollero (vorrebbero?) rinchiudere il teatro del “contadino eroe”, nato apposta “per mettere in fuga la musicologia ragionante”.² L’incipit barilliano (“In quella enorme zanzariera che è la valle del Po tra Parma e Mantova doveva nascere il genio di Giuseppe Verdi, e Parma diventare la roccaforte dei verdiani”)³ riecheggia tra l’altro nel notissimo articolo di Moravia *La “volgarità” di Giuseppe Verdi*: “Chiunque conosca la valle padana intorno a Parma troverà facilmente nei monumenti, nel popolo, nel paesaggio l’aura verdiana. [...] Verdi è dunque il nostro Shakespeare folkloristico plebeo, contadino, ossia ‘volgare’”.⁴ E lo stesso vale per il recente scritto di Edoardo Sanguineti sul *Realismo di Verdi*, che incomincia proprio citando il passo di Barilli per affrontare poi il ruolo storico di un teatro “ruspante”, quello di Verdi, “nato per melodrammatizzare gli italiani”.⁵ Un teatro, per tornare a Barilli, che tutto “s’identifica con il suo paese d’origine”:⁶ Parma e dintorni. Un teatro il cui alito “ha un sano odor di cipolla”.⁷ Ohibò: per essere stata innescata dallo stesso Verdi, non è questa una leggenda meno depistante. Se prendiamo *La traviata* – “l’opera più italiana che ci sia”⁸ – non vi troviamo né zanzare né cipolle, mi pare. Anzi, volendo studiarne da musicologi ragionanti l’organizzazione tematica e l’immaginario sonoro, dovremo inevitabilmente porci sotto il segno di Parigi, non di Parma. Sotto il segno del moderno, non dell’arcaico pre-borghese o del “folkloristico plebeo”. Parafrasando Gabriele Scaramuzza, che ha utilmente fatto riferimento all’*Estetica del brutto* di Karl Rosenkranz (1853), la cosiddetta “volgarità” di Verdi va riletta all’interno di quel progetto di emancipazione del “brutto” dalla sua negatività che negli anni del *Rigoletto* e della *Traviata* assume una rilevanza europea.⁹ Verdi “paesano delle Roncole” (come egli stesso amò definirsi)?¹⁰ Qui si preferisce vederlo, con Giovanni Morelli e Marzio Pieri, come il corrispet-

tivo artistico di un audace imprenditore ottocentesco.¹¹ Secondo lo storico Marco Gervasoni, è anche la frequentazione parigina che spinge Verdi a imporre il proprio ruolo come quello di un “professionista borghese”.¹² D'altra parte non è lo stesso Barilli a dire (della Parma verdiana) che “questa città logora e illustre rassomigliava molto a un quartiere del vecchio [al maschile, come in francese] Parigi”? Fatale dunque che l'autore del *Paese del melodramma* diventasse anche – negli stessi anni di Benjamin – il mitografo di una Parigi “città di sogno” (per dirla con l'autore del *Passagenwerk*),¹³ in cui è alquanto disagiata distinguere tra realtà e immaginazione, e che incominciassero il suo saggio sulla capitale francese associando Parigi alla tisi:¹⁴ quale altro luogo avrebbe potuto partorire la signora delle camelie? Sgombrare il campo dall'*idolum* del Verdi contadino (o “naïf” o “volgare”)¹⁵ è una precondizione fondamentale per il nostro discorso. E corrisponde a un'esigenza antica. Ricordo il mio primo convegno, nel 1985. Si parlava dell'organo e della preghiera corale alla fine dello *Stiffelio*. Un effetto ricalcato sul modello del dramma (o *mélodrame*) da cui è tratto il libretto dell'opera – dramma che era, tra l'altro, in cartellone al teatro della Porte Saint-Martin nel 1849 mentre Verdi era a Parigi: *Le pasteur ou l'évangile et le foyer* (ne parleremo tra non molto). Un effetto – quello dell'organo in scena – che in campo operistico risaliva – a Parigi – almeno a *Robert le diable* di Meyerbeer (1831).¹⁶ Orbene, ci fu chi preferì tirare in ballo il “bacino di coltura, produzione e utenza musicale locale attorno al giovane Verdi, nel parmense” e in particolare i “programmi eccle-

siastici” che “presiedono alla prima formazione di Verdi”.¹⁷ D'altronde, non c'era stato anche chi, a proposito del pariginissimo Bacca-nale del bue grasso (*La traviata*, ultimo atto), aveva giurato trattarsi di un carnevale con la banda paesana udito da un Verdi in pantaloni corti a Busseto o alle Roncole? Insomma, non si dovrebbe mai dimenticare la messa in guardia di Pierluigi Petrobelli, che già nel 1971 rilevava come “il modo in cui Verdi stesso volle che si considerassero la sua persona e la sua opera” ha fin troppo “determinato l'indirizzo ed il tipo di ricerca sulla sua produzione e sulla sua figura umana”; detto altrimenti, l'“immagine stereotipata” che il compositore “volle che i posteri avessero di lui ha guidato, in forma inconscia ed in maniera forse ancor più decisiva di quanto gli studiosi stessi si siano potuti render conto, l'indirizzo ed il tipo di ricerca sull'opera e sulla personalità di questo musicista”.¹⁸

Il reale e l'immaginario

Tornando alla signora delle camelie, va detto che questo mito parigino e verdiano sarà per noi un oggetto sfuggente, un campo tematico aperto e frastagliato da affrontare in chiave archeologico-indiziaria. Una sorta di sistema di rappresentazione (anche musicale), o di “ipersistema espressivo”,¹⁹ il cui senso latente andrà restituito per approssimazione. E decifrato facendo ricorso alla traccia e all'aura (“La traccia è l'apparizione di una vicinanza, per quanto possa essere lontano ciò che essa ha lasciato dietro di sé. L'aura è l'apparizione di una lontananza, per quanto possa essere vicino ciò che essa suscita. Nella traccia noi facciamo nostra la cosa; nell'aura essa si impadronisce

di noi”).²⁰ Ciò cui mirerà la nostra ricerca è dunque la ricostruzione di un orizzonte di senso che trascende i limiti della *Traviata* verdiana, della sua genesi, della sua fortuna: la testualità allargata cui faremo appello non va però confusa con un semplice lavoro di contestualizzazione o di ricerca delle fonti. Il carattere aperto e dinamico dell’oggetto ermeneutico che andremo ricostruendo non vuol dire annullare (Dio ne scampi) il testo nelle fonti da cui deriva o nel contesto socioculturale di cui sarebbe espressione. Per quanto instabile ed eterogeneo, l’insieme di elementi che costituirà il nostro frastagliatissimo oggetto di riferimento (“un mito è composto dall’insieme delle sue varianti”, diceva Lévi-Strauss)²¹ ambisce comunque a un grado di autonomia e di coerenza interna che lo rende una sorta di insieme intertestuale o di mito, appunto, la cui ricostruzione interpretazione non sarà senza contraccolpi per la comprensione dell’opera di Verdi. Affrontare la *Traviata* attraverso lo studio del sistema di rappresentazione (musicale e non) di cui fa parte: potrebbe essere questo un modo di sunteggiare l’obiettivo critico delle pagine che seguono. Ciò implicherà l’utilizzo di alcuni dati oggettivi come se fossero elementi di finzione, ma senza rinunciare alla spiegazione storica. Alphonsine Plessis/Marie Duplessis non è più “vera” di Marguerite Gautier o di Violetta Valery (senza l’accento, come in Verdi e Piave). Non bisogna confondere l’oggetto interno di un sistema di rappresentazione o di una “formazione discorsiva” (per citare l’*Archeologia del sapere*) con il referente esterno o prediscorsivo – d’accordo (con Foucault). Ma questo riconoscimento di (relativa) autonomia delle rappresentazioni dell’immaginario dal contesto (economico, sociale, politico, ecc.) non significa per noi separatezza dalla storia – tutt’altro. Prendere troppo sul serio – come fanno certi decostruzionisti d’oggi – l’affermazione di Foucault secondo la quale i discorsi sarebbero delle “pratiche che formano sistematicamente gli oggetti di cui parlano”²² vuol dire abbandonare l’idea stessa di verità storica (o di verità *tout court*). Tanto il contesto storico quanto la realtà della vita vissuta non costituiscono un aldilà totalmente separato rispetto ai modi delle loro rappresentazioni. Il mito della signora delle



Sopra, e a pag. 67, bozzetti di Alessandro Lai per i costumi della *Traviata*.

camelie non incomincia con Marguerite Gautier e Violetta Valery ma già con Alphonsine Plessis/Marie Duplessis (la cui vita reale è già in un certo senso un'esistenza mitica). Anche il dato biografico – non il dato biografico in sé ma la sua rappresentazione – può essere rilevante nel processo di formazione del nostro campo tematico (e sonoro). Così partiremo da un luogo – reale e immaginario – frequentato da Alphonsine Plessis/Marie Duplessis, secondo la testimonianza di Jules Janin che riferisce di aver conosciuto la futura signora delle camelie “dans un abominable [ma se era tanto abominevole che cosa ci erano andati a fare lui e Liszt?] foyer d'un théâtre de boulevard, mal éclairé et tout rempli de cette foule bourdonnante qui juge d'ordinaire les mélodrames à grand spectacle”²³ [“nell'abominevole foyer di un teatro di *boulevard*, male illuminato e pieno di quella folla ronzante che è solita apprezzare i *mélodrames à grand spectacle*”]. Secondo uno dei più recenti biografi (o forse dovrei dire agiografi) di Alphonsine Plessis, l'incontro tra la signora delle camelie e Liszt sarebbe avvenuto al teatro dell'Ambigu-Comique.²⁴ In un'altra monografia di questo tipo si dà per scontato trattarsi invece del Théâtre du Gymnase.²⁵ Ciò a causa, probabilmente, di una errata lettura della frase seguente di Janin:

Il y avait là plus de blouses que d'habits, plus de bonnets ronds que de chapeaux à plumes; [...] on causait de tout, de l'art dramatique et de pommes de terre frites; des pièces du Gymnase et de la galette du Gymnase.²⁶

[Vi erano più bluse operaie che abiti, più berretti che cappelli piumati; [...] si chiacchierava di tutto, di arte drammatica e di patatine fritte; degli spettacoli

del Gymnase e della *galette* del Gymnase.]

Ma siamo nel *foyer* di un teatro di *boulevard*, tra un atto e l'altro di un terribile *mélodrame* (poco dopo, Janin parla dell'incontro come di un “entracte galant à un si terrible mélodrame”) e al Gymnase non si davano *mélodrames* di questo tipo. Il riferimento alla “galette du Gymnase” è onnipresente nei testi di quegli anni che descrivono il comportamento di *grisettes* e *lorettes* – in ispecie la loro proverbiale golosità: d'inverno queste signorine sono golose di castagne arrosto; d'estate della *galette* che si vende davanti al teatro del Gymnase, sul boulevard Bonne-Nouvelle;²⁷ in ogni stagione dei *mélodrames à grand spectacle* del boulevard du Temple (soprannominato boulevard du Crime).

Ecco: cominciare dal regno dei teatri di *boulevard* e dal suo despota incontrastato – il *mélodrame* – significa dare spazio a una popolarità metropolitana che non ha più molto a che vedere con quella contadina (veterofolklorica). Una popolarità *pop* che interessò Verdi almeno quanto attirò quel Balzac (altro “volgare”, secondo Moravia)²⁸ dal quale l'archeologia del moderno ha preso in gran parte le mosse.²⁹ Sia il nome del teatro che quello del *mélo* sono taciuti da Janin ma, visto che siamo verso il 1845 e che Alphonsine era (*et pour cause!*) una lettrice dei *Mystères de Paris*,³⁰ possiamo a buon diritto immaginare trattarsi della Porte Saint-Martin già citata, dove a partire dal 13 febbraio 1844 venne inscenata una versione teatrale del *roman-feuilleton* (1842-43) di Eugène Sue, con le musiche di scena di Pilati.³¹ Ho già spiegato altrove l'importanza e la rile-

vanza drammaturgica di questo tipo di musiche, che sono evaporate lasciando pochissime tracce, ma senza la cui aura non si possono capire né il *mélodrame* né il mito della signora delle camelie.³² Nel capitolo iniziale cercheremo dunque di descrivere il paesaggio sonoro dei teatri di *boulevard* all'epoca del primo viaggio di Verdi a Parigi. Poi passeremo a esaminare il sistema di rappresentazione (musicale e non) della signora delle camelie, soffermandoci in particolare sulla funzione che in esso svolgono il valzer e la polka. Infine ci concentreremo sulle musiche di scena che Édouard Montaubry compose per la *pièce* di Dumas fils: *La dame aux camélias*, rappresentata al teatro del Vaudeville a partire dal 2 febbraio 1852 (Verdi era a Parigi). Il recupero della dimensione sonora (auratica) del campo tematico che ci interessa, oltre a esorcizzare il pericolo di un approccio troppo contenutistico, arricchirà la nostra lettura/ascolto di nuove ipotesi interpretative. Da Benjamin a Karlheinz Stierle, ogni mitografo di Parigi ha posto al centro del suo discorso il problema della “leggibilità” (*Lesbarkeit*): “Paris ist Welt und Buch zugleich” [“Parigi è a un tempo mondo e libro”], per dirla con Stierle.³³ Ma allo stesso modo, accogliendo anche alcune istanze della più recente antropologia e storia sensoriale,³⁴ si pone per noi la questione dell’“udibilità” (*Hörbarkeit*, se si vuole), così spesso relegata in una dimensione meramente fisico-percettiva. In questo libro non sarà perciò solo questione di occhio, ma anche di orecchio archeologico o sintomatologico. I suoni non sono forse anch’essi “culturalizzati”? Le loro tracce, benché sfuggenti, non sono forse altrettanto “parlanti” delle immagini? Non si può forse “ascoltare” la storia? In un suo libro dedicato al significato storico delle immagini, Peter Burke, che tanto ha fatto per promuovere l’approccio visivo alla storia, si sofferma a lungo su una xilografia popolar-rivoluzionaria che racconta il “mito” della presa della Bastiglia. Non un cenno dedica invece ai *couplets* della canzone, che pure incornicia a mo’ di “colonna sonora” tutta la scena.³⁵ Obliterando quella fonte musicale non si rischia forse di perdere parte del significato anche dell’immagine – di darne un’interpretazione “sorda”? Non sarebbe tempo di promuovere anche un approccio sonoro alla storia? Ha ragio-



ne Tonino Guerra: “Le grandi avventure storiche hanno lasciato un patrimonio musicale che continua a vivere come continuano a vivere le tante pietre che ci testimoniano quei tempi”.³⁶ Se la musica si disperde facilmente, non è certo perché sia culturalmente meno pregnante di altri mezzi espressivi: la musica ci dice più di quanto siamo abituati a chiederle: ogni pensiero suona.³⁷

Una ventina di anni fa mi capitò di trovare, in un fondo musicale quasi interamente costituito da consunti materiali d’orchestra provenienti dai misteriosi leggi dei teatri di *boulevard* e conservato nella polverosa soffitta dell’Opéra Garnier (allora si chiamava Opéra *tout court*, non esistendo ancora l’Opéra Bastille), mi capitò di trovare – dicevo – una parte staccata, quella dell’oboe, chiaramente utilizzata nel 1852 al Théâtre du Vaudeville per eseguire le musiche di scena già citate della *Dame aux camélias*. Si trattava di una traccia tanto preziosa quanto lacunosa di una partitura che mi parve subito interessante e di cui speravo di poter reperire qualche altro strumento più utile alla sua ricostruzione (magari il “violon conducteur” o il “basso”). Ciò non avvenne, anche perché l’oggetto principale delle mie ricerche era allora il *mélodrame* degli anni 1800-30, e inoltre ben presto mutarono (in peggio) le condizioni del mio lavoro. Il conservatore alla cui gentilezza dovevo la scoperta di quel fondo affascinante, Nicole Wild, se ne andò dalla Bibliothèque de l’Opéra e il fondo stesso, catalogato solo in parte, venne dislocato altrove. Dopo una serie di peregrinazioni, approdò al Département de la musique della Bibliothèque

Nationale de France, dove ora si trova; ma è solo il materiale catalogato a essere consultabile: della *Dame aux camélias* risulta dunque a tutt’oggi esistente sempre e soltanto la parte dell’oboe. Quando sarà catalogato il resto dei materiali? Quando sarà reso fruibile al pubblico? D’altronde, tornando all’unica traccia che ci resta (per ora) di quelle musiche, cioè alla parte dell’oboe, ho capito in che senso Benjamin avesse usato il termine “aura” (che qui si carica di una dominante sonora): la ricerca non è fatta solo di lenta “approssimazione” ma anche (talvolta) di improvvisa “rivelazione”. In breve, di colpo, mi apparve chiaro il luogo di intervento e il significato drammatico del motivo di reminiscenza presente nella partitura di Montaubry – motivo di reminiscenza che lo stesso Dumas aveva lodato (lo vedremo nel terzo capitolo) e che in prima istanza aveva attirato la mia attenzione. Ho così deciso di fare a meno delle (eventuali) altre parti superstiti e di stendere finalmente questo saggio il cui piano generale risale (appunto) a una ventina d’anni or sono. Anche se dei primi due capitoli ho già pubblicato una sorta di versione preliminare, per altro assai diversa da quella che ora riprendo in forma definitiva, il discorso è stato da me condotto nel modo più organico e unitario possibile. Il lettore perdonerà un certo indugiare su repertori corrivi e musicchette usa-e-getta, ma esso apparirà forse meno gratuito tenendo presente che il lavoro di Verdi con cui dobbiamo fare i conti si è nutrito più di altri degli *Zeittlaute* della vita che passa. Nel frattempo è prematuramente scomparso un amico, grande conoscitore del sottobosco parigino ottocentesco, della cui competenza e sollecitudine queste

pagine si sono non poco giovate. Loïc Chotard, alla cui memoria dedico la mia ricerca, è stato un grande cultore dell'effimero – tanto da incarnarlo. Ora è sepolto, come Marie Duplessis, nel cimitero di Montmartre. Nel suo ultimo romanzo (*La querelle des bouffons*), rimasto inedito, trovo un passo che riporto qui di seguito a mo' di cadenza del Preludio:

Hereusement il y a aussi les morts, nos chers morts, sans le quels nous ne pourrions rien connaître. Quoi que deviennent ceux qui disparaissent, et même s'ils ne vont nulle part, ils s'offrent à nous, pour qu'enfin nous les rencontrions.

[Per fortuna ci sono anche i morti, i nostri cari morti, senza i quali non potremmo sapere nulla. Qualunque cosa divengano coloro che scompaiono, e anche se non vanno da nessuna parte, essi si offrono a noi perché, infine, noi li si possa incontrare.]

Forse ciò che vuole dire Loïc è che la verità (almeno quella storica) è sempre postuma, implica un processo di ricostruzione: ecco perché (forse) i morti “danno senso” ai vivi.

Ma prima che si apra il sipario, restano ancora due debiti preventivi da saldare. Il primo con le spericolate e coraggiose inchieste indiziarie condotte negli anni Ottanta a Venezia, dove appunto allora abitavo, dal giudice Carlo Mastelloni, con il quale ho avuto il privilegio di discutere vari problemi connessi all'attività istruttoria, dall'acquisizione delle fonti alla valutazione degli indizi. Alla sua amicizia devo,

tra l'altro, una importante presa di coscienza quella dell'analogia che intercorre tra l'indagine giudiziaria e la ricerca storica. “Noi [storici] diceva Marc Bloch siamo dei giudici istruttori incaricati d'una vasta inchiesta sul passato. Come i nostri confratelli del Palazzo di Giustizia, raccogliamo testimonianze con l'aiuto delle quali cerchiamo di ricostruire la realtà”.³⁸ Carlo mi ha parlato una volta dell'indizio come “profezia all'indietro”³⁹ e io mi accorgo di avere spesso utilizzato alcuni elementi del formulario del valzer (e della polka) proprio come degli indizi e di avere seguito, specialmente nei primi due capitoli, dei percorsi di tipo investigativo. Il secondo debito che non posso tacere riguarda Cesare Questa, con il quale ho lavorato nei primi anni Novanta a un progetto intitolato *Violetta e le sue antenate*, che presentammo in un paio di sedi accademiche (Padova e Torino) e che non ebbe poi alcun esito editoriale. Tra le tante cose che ho imparato in quella occasione, e di cui sono particolarmente grato a Cesare, ce n'è una che mi pare gustoso riprendere ora. Si tratta di una possibile fonte del nome dell'eroina verdiana. Nel dodicesimo dei ben noti *Dialoghi delle cortigiane* di Luciano di Samòsata (II secolo d.C.), infatti, una delle etère si chiama appunto *Ióessa* – letteralmente, Violetta.⁴⁰

Tratto da E. Sala, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella “Traviata”*, Torino, EDT 2008.

¹ Bruno Barilli, *Parigi* (1938), in Id., *Il paese del melodramma* [silloge comprendente, oltre al celebre *Paese del melodramma* del 1930, che dà il titolo all'intero volume, anche i meno noti *Parigi* del 1938 e *Verdi* del 1946], a cura di L. Viola e L. Avellini, Torino, Einaudi 1985, p. 118.

² B. Barilli, *Il paese del melodramma*, in Id., *Il paese del melodramma* cit., pp. 13 e 27.

³ *Ivi*, p. 13.

⁴ Alberto Moravia, *La "volgarità" di Giuseppe Verdi* (1963), in Id., *Opere 1948-1968*, a cura di E. Siciliano, Milano, Bompiani/Classici 1989, pp. 1345-1351: 1349, 1350.

⁵ Edoardo Sanguineti, *Il realismo di Verdi*, in Id., *Verdi in technicolor*, Genova, Il melangolo 2001, pp. 7-51: 19, 46; ora anche in *Verdi 2001*, atti del convegno internazionale (Parma, New York, New Haven, 24 gennaio-1° febbraio 2001), a cura di F. Della Seta *et al.*, 2 voll., Firenze, Olschki 2003, I, pp. 3-21: 19.

⁶ B. Barilli, *Il paese del melodramma* in Id., *Il paese del melodramma* cit., p. 15.

⁷ *Ivi*, p. 27.

⁸ B. Barilli, *Verdi* in Id., *Il paese del melodramma* cit., p. 95.

⁹ Gabriele Scaramuzza, *Il tema del "brutto" nell'universo culturale verdiano*, in *Verdi 2001* cit., I, pp. 229-240.

¹⁰ "Sono stato, sono e sarò sempre un paesano delle Roncole" (lettera del 25 maggio 1863), in *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, raccolto e annotato da A. Alberti, con prefazione di A. Luzio, Milano, Mondadori 1931, p. 26.

¹¹ "Verdi sembra imporsi un tributo preliminare di sfida e di prova, pagando in anticipo una percentuale assicurativa sugli scotti del rischio necessario al progredire della propria carriera artistica, così come esso rischio in epoca veramente moderna è necessario ad ogni impresa rispettabile. Nelle forme dell'audacia cara ai nuovi imprenditori talentosi. Quelli che sanno investire con rischio per battere la concorrenza e per inventare occasioni originali di reddito o per scommettere sul tempo" (Giovanni Morelli, "Le situazioni riescono quasi tutte

d'un colore, mancan di varietà". Cinque glosse ad una lettera di Felice Varesi, in Musica e immagine. Tra iconografia e mondo dell'opera. Studi in onore di Massimo Bogianckino, a cura di B. Brumana e G. Ciliberti, Firenze, Olschki 1993, pp. 209-219: 211). "Con la sua passione per l'"unità", che avrebbe favorito gli affari, [...] – Verdi va visto non come un contadino, secondo l'antica e inane formula retorica, [...] – Verdi va visto come un grande imprenditore ottocentesco" (Marzio Pieri, *Impopolarità di Verdi*, in Id., *Mangiati dalla musica*, Trento, La Finestra 2001, pp. 121-150: 123-124).

¹² Marco Gervasoni, *Verdi politico. Il musicista come "bourgeois" e "citoyen"*, «Gli argomenti umani: sinistra e innovazione», I, 12, 2000, pp. 77-96: 88. Poco oltre (p. 90), l'autore parla anche in modo molto prezioso per noi della "dinamica del rischio" presente "nel Verdi *imprenditore di sé*".

¹³ V. Walter Benjamin, *Das Passagenwerk*, Frankfurt am Main, Suhrkamp 1982; trad. it. *I "passages" di Parigi*, a cura di R. Tiedemann ed E. Ganni, 2 voll., Torino, Einaudi 2002, I, p. 432 sgg.

¹⁴ "Parigi, superficie lucente ammantata di schiuma e di bave di sanguigne [...]. Parigi, umida nebbia, atmosfera di tisi" (B. Barilli, *Parigi*, in Id., *Il paese del melodramma* cit., p. 111).

¹⁵ V. Isaiah Berlin, *The Naiveté of Verdi*, in *Atti del I congresso internazionale di studi verdiani* (Venezia, 31 luglio-2 agosto 1966), Parma, Istituto nazionale di studi verdiani 1969, pp. 27-35 e A. Moravia, *La "volgarità" di Verdi* cit. (nota 4).

¹⁶ Sulla questione, v. Michele Girardi, *Un aspetto del realismo nella drammaturgia di "Stiffelio": la musica da fuori scena*, in *Tornando a Stiffelio*, atti del convegno internazionale (Venezia, 17-20 dicembre 1985), a cura di G. Morelli, Firenze, Olschki 1987, pp. 223-241: 230-1.

¹⁷ Claudio Gallico, *Struttura e funzione dei pezzi sacri nell'opera e radici del linguaggio verdiano*, in *Tornando a Stiffelio* cit., pp. 265-71, ora anche in Id., *Verdi e altri scritti*, Firenze, Olschki 2000, pp. 81-87: 85-86.

¹⁸ Pierluigi Petrobelli, *Osservazioni sul processo compositivo in Verdi*, «Acta musicologica», XLIII, 1971, pp. 125-142; ora in Id., *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT 1998, pp. 49-78: 49.

¹⁹ La definizione si trova in Fabrizio Della Seta, *Italia e Francia nell'Ottocento*, in *Storia della Musica*, a cura della Società Italiana di Musicologia, IX, Torino, EDT 1993, p. 11.

²⁰ W. Benjamin, *I "passages" di Parigi* cit., I, pp. 499-500.

²¹ Claude Lévi-Strauss, *La structure des mythes*, in *Antropologie strutturale*, Paris, Plon 1958; trad. it. *La struttura dei miti*, in *Antropologia strutturale*, Milano, Il Saggiatore 1966, pp. 231-259: 243.

²² Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard 1969; trad. it. *Archeologia del sapere*, Milano, Rizzoli/BUR 1999, p. 67.

²³ Jules Janin, *Mademoiselle Marie Duplessis*, prefazione alla seconda edizione del romanzo di Alexandre Dumas fils, *La dame aux camélias*, Paris, A. Cadot 1851, ora in Alexandre Dumas fils, *La dame aux camélias. Le roman, le drame, "La traviata"* a cura di H.-J. Neuschäfer et al., Paris, Flammarion/GF 1981, pp. 481-494. Sarà questa la nostra edizione di riferimento per il romanzo *La dame aux camélias* (romanzo) il dramma *La dame aux camélias* (dramma).

²⁴ V. Micheline Boudet, *La fleur du mal. La véritable histoire de la dame aux camélias*, Paris, France Loisirs 1993, pp. 194-198.

²⁵ Christiane Issartel, *Les dames aux camélias: de l'histoire à la légende*, Paris, Hachette 1981, p. 14.

²⁶ J. Janin, *Mademoiselle Marie Duplessis* cit., p. 481.

²⁷ "En mangeant cette pâte excessivement ferme, elles [le *grisettes*] se livrent à des réflexions de haute gastronomie sur le mérite de la galette du Gymnase et de la galette de la Porte Saint-Denis; – c'est un véritable cours de *galettes comparées*": Louis Huart, *Physiologie de la grisette*, illustrata da Gavarni, Paris, Aubert s.d. [1842 circa], rist. anast. Genève, Slatkine Reprints 1979 (con una presentazione di Ephraïm Harpaz), p. 37.

²⁸ V. *infra*, nota 6 del primo capitolo.

²⁹ V. Jeannine Guichardet, *Balzac "archéologue de Paris"* (1986), rist. anast. Genève, Slatkine reprints 1999. Ho usato il termine "moderno" nel senso di Baudelaire, naturalmente: "la modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent...".

³⁰ V. Romain Vienne, *La vérité sur la dame aux camélias (Marie Duplessis)*, Paris, Pau Ollendorff 1888, p. 85. Ricordo che Fleur-de-Marie, la celebre *vierge souillée* dei *Mystères de Paris*, aveva secondo Rodolphe (il suo liberatore che scopriremo essere suo padre) "la poitrine faible", ossia era malata di tisi (Eugène Sue, *Les mystères de Paris* [1842-43], a cura di A. Lanoux et al., Paris, Robert Laffont/Bouquins 1989, p. 119).

³¹ Auguste-Aimé Pilat, detto Pilati. Anche Balzac fece del suo personaggio romanzesco più famoso il protagonista di un dramma per il *boulevard*: *Vautrin*, rappresentato sempre alla Porte Saint-Martin nel 1840.

³² Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio 1995.

³³ Karlheinz Stierle, *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*, München, Carl Hanser Verlag 1993; II ed. Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, p. 14.

³⁴ V. almeno *The Variety of Sensory Experience*, a cura di D. Howes, Toronto, Toronto University Press 1991 e, per quanto riguarda l'"histoire des sensibilités", Alain Corbin, *Les cloches de la terre. Paysage sonore et culture sensible dans les campagnes au XIXe siècle*, Paris, Flammarion/Champs 2000 (I ed. Paris, Albin Michel 1994).

³⁵ V. Peter Burke, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, London, Reaktion Books 2001; trad. it. *Testimoni oculari. Il significato storico delle immagini*, Roma, Carocci 2002, p. 170.

³⁶ Tonino Guerra, *Dizionario fantastico*, Rimini, P. Capitani 2002, p. 37 (voce *Canto*).

³⁷ Se mi si passa questa variazione alla celebre epigrafe del giardino di Bomarzo: "ogni pensiero vola".

³⁸ Marc Bloch, *Critique historique et critique du témoignage* (1914), in Id., *Histoire et historiens*, Paris, Colin 1995; trad. it. *Storici e storia*, Torino, Einaudi 1997, pp. 11-20: 11. Sull'importanza del "modello giudiziario" in ambito storiografico si è soffermato recentemente anche Carlo Ginzburg: v. il suo libro *Il giudice e lo storico. Considerazioni in margine al processo Sofri*, Milano, Feltrinelli/Universale economica 2006 (I ed. Torino, Einaudi 1991).

³⁹ Mi viene anche in mente un passo di Paul Veyne: “Gli storici non sono altro che profeti a ritroso ed essi arricchiscono e rianimano a colpi di immaginazione le loro predizioni *post eventum*; questa si chiama retrodizione storica o “sintesi”, ed a questa facoltà immaginativa si devono i tre quarti di una intera pagina di storia, mentre l’ultimo quarto proviene dai documenti” (Paul

Veyne, *Les Grecs ont-ils cru à leurs mythes?*, Paris, Éd. du Seuil 1983; trad. it. *I greci hanno creduto ai loro miti?*, Bologna, Il Mulino 2005², p. 175).

⁴⁰ Un ultimo ringraziamento ai miei allievi Bianca De Mario e Federico Lazzaro, che hanno letto in anteprima il manoscritto del *Valzer delle camelie*, contribuendo a renderlo più corretto e scorrevole.

Traviata: la follia del sacrificio

di Susanna Venturi



Marie Duplessis, Marguerite Gautier, Violetta Valéry: dalla vita al romanzo, poi al dramma infine all'opera. Tre nomi diversi che segnano e riassumono il passaggio dal fatto di cronaca alla sua trasfigurazione in fatto artistico; tre nomi diversi che racchiudono la straordinaria trasformazione di una donna in *personaggio*, e la nobilitazione di una vicenda tutta personale, argomento buono al più per un fugace pettegolezzo salottiero, al rango di simbolo, di parabola morale.

E il tutto accade in un arco di tempo che, per la sua brevità, da un lato può stupirci, ma dall'altro può aiutarci a capire come proprio nel dato di attualità di un evento siano insite le potenzialità di un riconoscimento e di una identificazione collettiva, quindi di quelle condizioni necessarie alla creazione dell'opera d'arte come atto di comunicazione immediata, in una parola: popolare. Perché *Traviata* di tutte le opere di Verdi, e non solo sue ma dell'intero repertorio melodrammatico, è appunto quella più popolare, la più conosciuta e amata dal pubblico. Un dato questo che forse non meraviglierebbe il grande compositore, il quale pochi anni dopo il successo di tale opera ebbe a rispondere a chi gli chiedeva quale dei suoi lavori considerasse il migliore: "Se fossi un maestro preferirei il *Rigoletto*, se fossi un dilettante amerei soprattutto *La traviata*".

Quando Verdi nell'autunno del 1852, per l'opera che il Teatro La Fenice già da alcuni mesi gli ha commissionato, sceglie di mettere in musica la tragica storia di Violetta Valéry, Marie Duplessis è morta, stroncata dalla tisi appena ventitreenne, da soli cinque anni. Ma andiamo con ordine: il modello a cui Verdi si rifà non è direttamente la Duplessis ma l'altrettanto sfortunata Marguerite Gautier, la protagonista, a lei ispirata, del romanzo di Alexandre Dumas figlio *La Dame aux camélias*, o piuttosto del dramma teatrale (uno dei primi esempi di *commedia di costume*) che lo stesso Dumas, cercando di sfruttarne appieno l'inatteso successo, ne aveva tratto. Anche se nel 1848 all'uscita del romanzo i lettori, da subito conquistati dal tono patetico e insieme crudamente realistico della prosa, avevano potuto

A fianco e alle pagine seguenti, alcuni momenti dalle prove di Traviata.

sospettare che dietro l'artificio della voce narrante si nascondesse uno sdoppiamento del protagonista maschile Armand Duval (quello che poi diventerà Alfredo) e quindi dello stesso autore, è solo con la lunga prefazione apposta all'edizione del '51 che viene loro svelata tutta la verità biografica e anagrafica che si nascondeva sotto la fragile finzione narrativa: è allora che compare il nome della Duplessis, una mantenuta tra le più celebri nella Parigi di quegli anni. Nata in campagna, figlia di un mercante di tessuti, era arrivata in città poco più che adolescente e da commessa di negozio aveva ben presto saputo conquistare gli ambienti più elevati, ed equivoci, della società. Secondo la descrizione di Dumas: "Era alta, esilissima, i capelli scuri e la carnagione rosea e bianca. Aveva la testa piccola e gli occhi lunghi e obliqui come quelli di una giapponese, ma vivaci e attenti. Sembrava una statua di Saxe". Insomma, aveva fascino e distinzione naturali tanto da meritare l'amicizia, o almeno l'interesse, di uomini come Théophile Gautier, Jules Janin e Franz Liszt, e quel tanto di incosciente e giovanile passionalità da lasciarsi andare ad amori turbolenti e infelici come nel caso di quello vissuto proprio con Dumas. Lo scrittore l'aveva conosciuta nel '44 in una situazione del tutto simile a quella poi narrata nel romanzo: durante una cena con amici nel suo appartamento Marie si sentì male e incominciò a tossire sangue, Dumas preoccupato la seguì fin nella stanza da letto e lei, colpita dal suo sincero interesse, lo prese come amante. E trascorsero veramente un breve periodo insieme nella campagna parigina, fino a quando la loro relazione non si interruppe, per i motivi che possiamo

scorgere nella lettera d'addio che Dumas le scrisse: "Mia cara Marie, non sono abbastanza ricco per amarvi come vorrei, né abbastanza povero per essere amato come vorreste voi. Dimentichiamo, allora – voi un nome che dovrebbe esservi quasi indifferente, io una felicità che è diventata impossibile per me. Non è necessario che io vi dica quanto io sia triste, perché già sapete quanto vi ami. Addio, dunque. Avete troppo cuore per non comprendere perché vi scriva questa lettera e troppa intelligenza per non potermela perdonare". Lei, ripresa la vita di sempre e il peregrinare da una stazione termale all'altra per cercare rimedio al proprio male, morì nel febbraio del '47: Dumas, all'estero, non poté seguirne il funerale. Dunque non intervenne nessun padre ad ostacolare l'amore dei due giovani, fu piuttosto una questione economica a segnare l'impossibilità del loro amore: lui non poteva assicurarle quella ricchezza che le avrebbe consentito di rinunciare agli altri amanti, e al tempo stesso non poteva sopportare l'idea di godere insieme a lei quegli agi che le venivano da altre relazioni, di vivere a sua volta come un "mantenuto". Ma, nella trasposizione letteraria della vicenda vissuta, i personaggi dovevano essere nobilitati e l'amore doveva diventare un sentimento assoluto, una passione a cui sacrificare la vita stessa, e a giustificare la rottura di un simile legame certo non potevano bastare goffe questioni di orgoglio o banali brame di ricchezza. Così, nell'intreccio del romanzo e poi del libretto operistico elaborato da Francesco Maria Piave, questo dato, l'impedimento economico, pur rimanendo fondamentale viene relegato in secondo piano dall'apparizione della figura paterna, cieco mano-

vratore dei giovani destini e incarnazione delle rigide e implacabili convenzioni della società borghese. Un giovane di buona famiglia non può rimanere impigliato nelle reti amorose di una meretrice, per quanto questa sia disposta a rinnegare il passato e per amore a cambiare vita: un tale legame getta discredito sull'intera famiglia, ne macchia l'onore e, soprattutto, preclude a tutti i suoi componenti (per esempio all'innocente sorella destinata in sposa a quello che si potrebbe definire un buon partito) ogni possibilità di miglioramento, ogni opportunità di salire i duri gradini della scala sociale. Ché la morale piccolo borghese, grattata via l'austera patina di superficie, si riduce a questo: in fin dei conti se il giovane Alexandre-Armand-Alfredo fosse stato nobile e veramente ricco, forse tutti quegli impedimenti al coronamento del suo amore per Marie-Marguerite-Violetta si sarebbero potuti superare, per quella libertà che solo posseggono i potenti o i veri diseredati, ma che è preclusa a coloro che abitano quella zona mediana, sempre pronti a spiccare il salto, sempre angustiati dalla paura di cadere.

Quando *La Dame aux camélias* debuttò come *pièce mêlée des chants* al Théâtre du Vaudeville il 2 febbraio del 1852, Verdi si trovava a Parigi, e sono in molti a sostenere che ebbe modo di assistere ad una delle prime rappresentazioni: in realtà si tratta di una circostanza non provata. E se sembra improbabile che lo scalpore che il romanzo e la relativa commedia suscitarono non arrivasse al suo orecchio (tra l'altro il testo di Dumas venne ben presto tradotto in italiano e circolò con successo nel nostro paese), è pur vero che egli tentennò a lungo prima di sceglierlo come soggetto. Anche questo sembra essere uno dei nodi irrisolti nella minuziosa ricostruzione del tracciato biografico e artistico del compositore. Perché se, in una sua lettera del 1851 a Cammarano, Verdi parla di “un altro soggetto semplice e affettuoso, che si può dire quasi fatto” proposto in sostituzione di quello del *Trovatore* e che si è soliti identificare con la trama di Dumas, stupisce poi scoprire che in realtà, l'anno successivo, le ricerche di un soggetto adatto alla nuova opera per il teatro veneziano si protraggono a lungo: “Piave non m'ha presentato ancora nissuno di quei soggetti originali e piccanti, dalla scelta dei quali dipende in



buona parte l'esito. Bisogna quindi cercare, e cercare ancora", così si giustifica il compositore con la Presidenza del teatro chiedendo una proroga per la presentazione del soggetto. Ma poi, quando il librettista sembra aver già pronto il lavoro (quale non è dato sapere), "Verdi s'infiamma d'altro argomento", racconta Piave, e la nuova *selva* viene predisposta nel giro di pochissimi giorni: è questo repentino infiammarsi che può far sospettare che egli non conoscesse ancora il dramma francese.

Non è però la prima volta che Verdi ha l'opportunità di portare sulle scene una prostituta; nel '44 aveva rifiutato di musicare *Marion Delorme* di Hugo, ma ora i tempi sono cambiati: intanto la sua posizione nei confronti del pubblico è più solida, tanto da permettergli scelte più audaci; inoltre egli, sempre sensibile alle mutazioni dell'epoca, capisce bene che l'età del melodramma patriottico è finita, una consapevolezza che già trapelava nell'incipiente interesse per lo scavo psicologico dell'animo femminile in *Luisa Miller* e poi in *Stiffelio*.

In ogni caso, di fronte a *La Dame aux camélias* cade ogni freno: "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. Ebbene: io ero felice di scrivere il *Rigoletto*". Così confida Verdi al De Sanctis all'inizio del '53, appena due mesi prima del debutto, e nel sottolinearne i *costumi* e i *tempi* svela quella che è la vera novità dell'opera, l'ostacolo che egli non teme di affrontare: la contemporaneità del soggetto.

Secondo le più radicate convenzioni melodrammatiche non si poteva tollerare la messa in

scena di personaggi che, cantando, vivevano e agivano e morivano vestiti degli stessi abiti che il pubblico indossava. L'irrealtà sostanziale dell'opera in musica era incompatibile con l'ambiente contemporaneo e, fatta eccezione per le scene buffe, anche l'identificazione più immediata degli spettatori con le passioni rappresentate andava almeno sfumata nelle apparenze esteriori del passato. Un accorgimento, del resto, che aveva segnato il genere operistico fin dai suoi esordi seicenteschi: nel 1630 l'anonimo estensore del *Corago*, esemplare trattato di messa in scena teatrale, ratificando una pratica consolidata e mai smentita, raccomanda di mettere in musica le vicende di personaggi mitici o comunque lontani per collocazione storica, al fine di rispettare le leggi della *verosimiglianza*, perché solo a questa condizione può esser fatta salva la credibilità del *recitar cantando*.

E anche Verdi, più di due secoli dopo, dovrà ricorrere a tale accorgimento, che al tempo stesso è uno dei modi più efficaci per eludere le strette maglie della Censura. Ma non si arrende ad essa tanto facilmente: Piave, presentando la prima *selva* (lo schema drammaturgico dell'opera) dal titolo *Amore e morte*, con una sorta di censura preventiva aveva spontaneamente retrodatato la vicenda "all'epoca di Richelieu", ma Verdi durante la composizione dell'opera, che porta avanti contemporaneamente alle prove del *Trovatore* (che debutterà a Roma il 19 gennaio del '53, meno di due mesi prima di *Traviata*), chiede alla Presidenza del teatro di poter realizzare l'opera con costumi "dei tempi moderni" e si dichiara pronto ad assumersene tutta la responsabilità presso il pubblico fornendo una spiegazione attraverso un articolo

sui giornali e una dichiarazione da stamparsi sul libretto. Per il compositore rinunciare all'ambientazione contemporanea significa tradire l'opera stessa: e a ragione, poiché tutto l'intreccio e i meccanismi emotivi della *Dame aux camélias* presupponevano l'ambiente e la mentalità della borghesia ottocentesca. Alla fine si giungerà a un compromesso: Verdi, secondo le parole del librettista, "acconsente a suo gran malincuore che l'epoca ne sia portata indietro, ma non ammette parrucche" e la scena viene così definitivamente fissata, come risulta dall'edizione a stampa della partitura, a "Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa".

"La *Traviata* ha fatto un fiasco, e peggio hanno riso. Eppure, che vuoi? Non ne sono turbato. Ho torto io, o hanno torto loro? Per me credo che l'ultima parola sulla *Traviata* non sia quella d'ier sera. La rivedranno... e vedremo!" Così, all'indomani della prima del 6 marzo 1853, Verdi scrive al direttore d'orchestra Angelo Mariani. Un fiasco che il compositore aveva in più occasioni presagito temendo sia la retrodatazione della vicenda e, soprattutto, ritenendo inadeguata al ruolo principale il soprano scritturato, Fanny Salvini Donatelli, di cui aveva inutilmente richiesto la sostituzione.

Pur trovando riscontro in molte delle cronache comparse sulle riviste dell'epoca, l'iniziale insuccesso andrebbe un poco ridimensionato.

È vero che i cantanti, abituati a tutt'altro genere di azione, non riuscirono ad assecondare le indicazioni del maestro e ad entrare nella dimensione intima di quest'opera che Basevi ebbe a definire come "musica da camera": in particolare il primo baritono Felice Varesi, mentre, a dispetto delle previsioni, l'unica ad ottenere l'approvazione del pubblico fu proprio la Salvini Donatelli (e nessun fondamento sembra avere la leggenda secondo cui parte dell'insuccesso sarebbe da attribuire alle forme opulente del soprano, inadatto perciò al ruolo di malata). Non va però dimenticato che non mancò chi da subito, pur segnalando i difetti dell'interpretazione, seppe apprezzare la musica di Verdi, come Tommaso Locatelli che, sulle pagine della «Gazzetta Ufficiale di Venezia», scrisse dopo la prima: "E nel vero un maestro ha un bello inventare, se non ha chi sappia e possa eseguire ciò



che egli crea”; e dopo la terza rappresentazione registrò: “il favore dell’opera è cresciuto; tanto che mercoledì il maestro fu domandato, non solo al primo atto, ma e al termine del secondo e del terzo. Per la verità, l’esecuzione non è delle più finite [...] E tuttavia l’opera non pure resiste, ma monta: la minoranza si mutò forse in maggioranza: né giurerei che non avesse a ripetersi il caso della *Semiramide*, in cui il primo giudizio ben fu un pregiudizio”. Il suo sospetto si sarebbe rivelato giusto.

Verdi, dopo il “fiasco”, nonostante le numerose richieste rifiutò di riprendere l’opera in altri teatri: non a Genova, dove sarebbe stata affidata alla stessa compagnia di canto del debutto; non a Roma e a Napoli dove temeva un pesante intervento della censura. Fino a quando, l’anno successivo, non accettò la proposta del Teatro San Benedetto, di nuovo a Venezia, presso il quale oltre ad essergli garantito il rispetto del libretto, riuscì a trovare un accordo per la scelta di cantanti adeguati. Con qualche modifica alla partitura (“alcuni trasporti di tono” e “qualche puntatura che io stesso ho fatto per adattarla meglio a questi cantanti”) il 6 maggio del 1854 *La Traviata* torna in scena, ed è un trionfo. Verdi può scrivere al De Sanctis: “Sappiate addunque che la *Traviata* che si eseguisce ora al S. Benedetto è la stessa stessissima che si eseguì l’anno passato alla Fenice [...] Tutto quello che esisteva per la Fenice esiste ora pel S. Benedetto. Allora fece *fiasco*: ora fa *furore*. Concludete voi!!!”. Poi, ottenuto l’unanime riconoscimento della qualità dell’opera, il compositore non ne seguirà più le sorti e *La Traviata* nel giro di un anno verrà rappresentata nei teatri di tutta Italia, spesso colpita

dalla censura con il titolo trasformato in *Violetta* e con il libretto sottoposto a correzioni, tagli e rifacimenti di varia estensione.

Come si è detto, Verdi iniziò a comporre *La Traviata* mentre ancora era immerso nelle cupe atmosfere del *Trovatore* e in un tempo brevissimo, sei sole settimane, diede vita a un’opera che, per tinta e carattere, era l’opposto. In uno di quegli “eventi creativi straordinari che a volte accadono nella vita dei grandi artisti” come fa notare Julian Budden, che in tale dualità riscontra un’analogia con la Settima e l’Ottava Sinfonia di Beethoven. “Entrambe le opere – scrive – parlano lo stesso linguaggio melodico, ma ciò che è virile e ampio nell’una è femminile e raccolto nell’altra”. E il gesto raccolto, la dimensione intima delle linee melodiche, l’utilizzo strategico di una trama orchestrale ridotta (per archi *divisi*), la formulazione di frasi brevi mosse su intervalli ravvicinati, vengono a costituire il colorito, la vera sostanza dell’opera.

In un tessuto musicale che, prima ancora del testo intonato, ci svela il senso del dramma: il cui nodo centrale è costituito proprio dai confini angusti della famiglia borghese e dal piccolo mondo convenzionale che vi ruota attorno.

Le qualità di Verdi come drammaturgo sono indiscutibili: in particolare la sua capacità di accendere la tensione drammatica e avvincere lo spettatore in un gioco di attese e risoluzioni, obbligandolo a identificarsi con la vicenda umana rappresentata in scena. L’estro inventivo verdiano si rivela con più vigore a contatto con la carica emotiva che gli viene da una situazione drammatica, ma come egli stesso ebbe a dire, la sua musica “non è un vestito senza forma che va bene pressa poco a tutti e a tutto”: essa non *tra-*

duce la vicenda in scena, ma è la vicenda stessa: e si capisce che nel costruire l'ordito dell'opera Verdi concepisce gli eventi drammatici già in musica e, appunto, non riveste le situazioni date con l'abito dei suoni, ma le realizza *attraverso* i suoni, dunque secondo le leggi della costruzione e dello sviluppo puramente musicali. Come dimostra l'abbozzo del I Atto, una delle rare testimonianze documentarie del processo creativo di Verdi: due pagine in cui si intrecciano dialoghi, indicazioni sceniche e note, un disordinato reticolo che però, nelle sue linee essenziali, ci appare già come definitivo.

Il Preludio iniziale si può leggere come un ritratto della protagonista, Violetta. La sua intima aspirazione ad un amore vero ma anche l'attrazione verso l'effimera mondanità che se non la rende felice può almeno difenderla dalle sofferenze di una delusione, eppoi il suo inesorabile destino segnato dalla tisi: tutto è già espresso in questa breve pagina, nella diafana trama orchestrale delle prime battute, nell'eloquenza della melodia simbolo dell'amore sacrificato ("Amami Alfredo"), nella frivolezza dell'ornamentazione. Su Violetta, Verdi concentra la propria ispirazione ed è attraverso lei che la vicenda si carica di significato, è nel confronto con lei che i personaggi maschili acquistano rilievo e personalità. Con l'acume che gli è proprio, Massimo Mila arriva ad osservare che, nel rapportarsi con Violetta, i Germont, figlio e padre, "acquistano calore e passione, mentre per conto loro quasi si può dire che non aprono bocca senza dire, musicalmente, qualche scempiaggine; quando poi fanno un duetto loro due, allora è una vera accademia di luoghi comuni melodrammatici, di esibizionismo gigionesco di tenore e baritono".

Certo è che sia nei dialoghi, sempre sostenuti da un tessuto orchestrale che nell'autonomia strutturale riesce a conferire realistica pieghevolezza alle inflessioni vocali, che nei duetti chiave dell'evoluzione drammatica in cui la linea del canto prende il sopravvento, Verdi riesce a creare un quadro unitario di straordinaria perfezione e di sorprendente impatto emotivo. Nel brindisi, prima schermaglia amorosa di Violetta e Alfredo, oppure quando rimasti soli lei cede alla tentazione d'amore sul magnifico slancio di un altro dei temi cardine di *Traviata* ("Di quell'amor"). Poi nel II Atto, nel lunghissimo duetto che è il nucleo dell'opera, quello tra soprano e baritono, che attraverso una catena di brevi movimenti contrastanti segna la svolta decisiva del dramma: dalla reciproca freddezza iniziale all'abbraccio e all'intesa del congedo. E ancora nello straordinario finale del II Atto, culminante nella partita a carte, con la tensione che si sviluppa nel contrasto tra l'ostinato orchestrale e la desolata frase di Violetta. Infine, nel III Atto, nella passione inebriante e illusoria dell'ultimo duetto ("Parigi, o cara"), estremo bagliore di speranza prima della morte.

La morte, appunto, quel "gioioso martirio" che nel romanzo Marguerite invoca nelle ultime pagine del suo diario, può redimere la peccatrice, può lavare le sue colpe e restituirle la dignità e l'innocenza che la società mai le aveva riconosciuto. "Follia" canta Violetta: follia era la vacuità delle alcove e dei salotti che ella frequentava, follia era credere di poterseli lasciare alle spalle grazie all'amore. Follia, forse, è anche cercare redenzione e riscatto nel sacrificio, abbracciando quella stessa moralità arida e miope che la condanna.



Cristina Muti durante le prove dell'opera.

Un'anima bianca, disincarnata, da sempre esistita e
che sempre esisterà,
Un'ombra eterea che si stende sul futuro e si spec-
chia in anime bianche, simili a lei.

Una danza degli spettri, un labirinto di specchi.

Una lanterna magica in cui si dibatte una farfalla bianca: giudi-
cata, usata, violentata e mai capita.

Una storia che si perpetua all'infinito.

Che per sempre vive attraverso i temi verdiani, sensuali e maca-
bri insieme.

Che per sempre vive attraverso l'uso coraggioso del valzer, sco-
perto e amato insieme a Giuseppina Strepponi negli anni del
grande amore di Parigi.

Il valzer: incedere misterioso e avvincente.

Una danza leggera come ali di farfalla eppure capace di inquietu-
dini e di dolore, che tinge di sé e si insinua in tutta l'opera.

“È strano” ripete Violetta. E in quell’“è strano” c'è la malinconia,
la consapevolezza di un'attesa.

L'attesa della morte.

E di come l'amore, anche attraverso il valzer, possa toccare le
più profonde pieghe della spiritualità e dell'erotismo.

Possa tracciare i percorsi erranti dell'anima.

Possa ribellarsi alle grigie regole sociali, fino a rasentare l'eretismo
della dissacrazione.

Non si può scambiare la purezza con le regole.

Alphonsine-Marguerite-Violetta è l'incarnazione stessa del valzer –
quello più sensuale, quello “a due passi”.

Quel valzer che ha fatto innamorare Verdi e che ci stringe il
cuore, ci commuove.

Mondano e romantico, il valzer: struggente ricordo, felicità
velata, dolore lieve, insanabile.

Eterno.

Cristina Mazzavillani Muti

Angoscia e tragedia del vuoto

di Patrick Fournillier



Cristina Muti e Patrick Fournillier.

Una ragazzina un po' troppo carina e già perversa, offerta ad un vecchio pervertito da un padre senza scrupoli, e che a undici anni scopre i retroscena più sordidi della vita. Questa piccola contadina dal viso angelico e dalla grazia innata mette ben presto ai suoi piedi la Parigi agitata ed irrequieta sul finire dell'età romantica. In mezzo a questa orda di adoratori, un giovane scrittore timido, tormentato e ambiguo s'innamora di lei e le dedica il suo unico capolavoro, ma ecco che un musicista geniale, stregato anche lui, innalza a mito questo fiore appassito precocemente. Così si potrebbe riassumere la breve storia della Traviata.

Ma cosa nasconde questo fantasma evanescente ed enigmatico, divenuto simbolo per antonomasia del sacrificio d'amore? Una nuova immagine di peccatrice sublimata? La vittima esemplare di una borghesia meschina? Uno dei più begli emblemi di amore leggendario? In realtà, questa donna viene da noi percepita secondo quattro diverse figure, quattro visi: Marie Duplessis (1824-1847), la "vera", l'essere in carne e ossa, cortigiana tubercolosa e romantica, complessa e affascinante. Marguerite Gautier, l'eroina del romanzo di Dumas figlio, che più assomiglia al modello, volonterosa e dolce, principesca e luminosa, prima di essere travolta dal vero amore. Marguerite Gautier (ancora lei), quella dell'opera dello stesso Dumas figlio, questa volta in veste di drammaturgo, più teatrale, meno misteriosa ma più patetica e solenne. Infine, Violetta Valéry, quella dell'opera, la "traviata" come recita un titolo deliberatamente moralista, più mondana, sdolcinata e scolorita, priva di mistero e di poesia vera. Ma lei canta, la musica colpisce al cuore, ed ecco che nasce il mito.

In questa creatura esile e raffinata, in questa donna ambigua, spogliata dalla propria natura ed intrisa di buoni sentimenti da una schiera di autori, c'era soltanto un povero cuoricino da offrire in sacrificio sull'altare della vanità maschile? Possibile che la verità sia un'altra? Dietro tutti questi sentimenti inventati e attribuiti gratuitamente, dietro questo stesso amore e questa redenzione, come in un sogno, o forse un incubo, in realtà Marie-Marguerite-Violetta ci offre soltanto l'ebbrezza dolorosa

di una solitudine ossessiva. Intrecciato alla fatalità della malattia, un vuoto vertiginoso impossibile da dimenticare. L'oblio, lo cercherà nel riso, nell'alcool, nei capricci, nelle feste, le orge, l'amore, il delirio, ma lo troverà soltanto nella morte.

Niente poteva salvarla dalla morte, neanche questo amore impossibile... e falso, inventato da un autore che confessa, in questo capolavoro scritto in giovane età, una duplice verità. Di fronte alla donna amata e inafferrabile, Alexandre Dumas figlio si confessa sotto due aspetti. Quello del giovane innamorato, focoso, possessivo, goffo e incosciente, e quello del padre (che diventerà) orgoglioso, ottuso e meschino. Più tardi, nell'autore, il padre moralista prenderà il sopravvento sull'uomo giovane e tenero. Rimuoverà gli slanci irruenti della propria giovinezza romantica per osannare una morale borghese dilagante. E di fatto, parla già di proprietà, di orgoglio, di disonore, di offesa e di vendetta, invoca Dio per salvare e giustificare tutto. Il librettista e il compositore seguiranno pedissequamente il duplice autore in questa sua affannosa ricerca della virtù, e dimenticheranno sempre più la verità originale. Solo la musica farà dimenticare le infelici parole di condanna.

E quindi che importanza ha se Armand, ormai Alfredo, manifesta questo suo amore egoistico e offre alla sua vittima la sola prospettiva di diventare una *sua* proprietà: "Oh se *mia* foste [...] La *mia* Violetta agì *per me* lasciò [...] Tutto scorda *per me*. Qui presso a lei *Io* rinascere *mi sento* [...] Dell'universo immemore *io* vivo quasi in ciel." Questa sua immensa felicità gli fa dimenticare la felicità di lei. Per fortuna,

lei è felice, ma se ne parla poco e quando lei ne parla, lo fa al passato: "era felice troppo", mentre il padre, cappello in testa, declama l'insopportabile ed inverosimile appello al sacrificio.

Che importa quindi di questo groviglio di ipocrisie, poiché lei, Marie-Marguerite-Violetta si consumerà in un lirismo sensuale e doloroso che varcherà la soglia del secolo. Dall'ebbrezza brillante e disperata del "Sempre libera [...]" (atto I) alla triste rassegnazione del "Dite alla giovine" (atto II). Dall'exasperato ed appassionato "Amami Alfredo, amami quant'io t'amo [...]" (atto II) al fatidico "Addio del passato [...]" (atto III). All'ora della morte, l'emozione raggiungerà il culmine, neanche macchiata dal "o *mio* dolor" dei vivi che, come al solito, pensano solo a loro stessi (degnà replica, è vero, del "Morta, o mio Dio, che ne sarà di me?" dell'Armand Duval di Dumas figlio). Non importa, questa donna e solo lei ci commuove. Liberata dal denaro, incatenata dall'amore e dall'amore per l'amore, era malata e triste, o troppo allegra, di un'allegria più triste della pena, donna complessa che niente e nessuno libererà dalla propria angoscia solitaria. Lasciamola concludere:

Così alla misera – ch'è un dì caduta,
di più risorgere – speranza è muta!
Se pur beneficio – le indulga Iddio,
l'uomo implacabile – per lei sarà.

Resta un inimitabile poema musicale sulle nozze fatali dell'amore e della morte e sul cinismo della società borghese parigina della metà dell'Ottocento. La direzione musicale cercherà di rendere questa meditazione lugubre sulla malinconia, la solitudine e il nulla.

Il salotto di Violetta

***di* Claudio Veneri**



Le musiche pianistiche eseguite durante la rappresentazione di *Traviata* sono tratte dalla *Piano-Revue: les Chefs-d'Œuvre du Piano*, di cui, dal 1878, si conserva una copia nella biblioteca del Conservatorio di Musica di Perugia, gentilmente messa a disposizione dal Direttore M. Giuliano Silveri e dalla Prof. Floriana Cagianelli, responsabile della Biblioteca.

I brani *La Traviata* di Perny e *Le Jardin d'Hiver* di Musard sono stati gentilmente forniti dal Prof. Emilio Sala, autore del libro *Il valzer delle camelie* pubblicato dalla EDT di Torino.

I “pezzi da salotto” scelti per l'occasione tracciano un quadro multiforme della musica per pianoforte destinata al divertimento, al ballo, al puro ascolto... Secondo la tipica eleganza del mondo francese di metà Ottocento, i brani si snodano fra rievocazioni dell'Oriente e dell'Italia, espressioni di grazia ‘voluttuosa’ o del valzer più sfrenato, disegnando una scena emotiva solo apparentemente lontana...

P. Perny, *La traviata* - polka

Musard, *Le jardin d'hiver* - valse

O. Métra, *Estelle et Nemorin* - suite de valse

R. Planquette. *Héloïse et Abélard* - valse

I. Bourdeau, *Le tic tac* - polka

J.-L. Battmann, *Les fusées* - mazurka de salon

H. Wolfart, *Risette* - fantaisie mignonne sur la chanson celebre de Couder

Ch. Lenepveu, *Barcarolle*

P. Frémaux, *Valse lente*

P. Magnus, *Souvenir du clocher* – Andante religioso

R. Barthélemy, *Sérénade coquette*

L. Dequin, *Valse voluptueuse*

Fr. Behr, *Bergerie*

P. Wachs, *Le pas de l'autruche* - marche orientale

C. Magner: *Chanson Napolitaine* (originale)

Due pianoforti per *La traviata*

***di* Claudio Veneri**



Quando Muzio Clementi lasciò Roma, giovanissimo, approdò in Inghilterra, in quella Londra che lo avrebbe poi consacrato come “Il padre del pianoforte”. A Londra già esisteva la “Longman & Broderip”, una società di editori che proprio Clementi riorganizzò col nuovo nome di “Clementi & Co. - London”. La società s’interessava di editoria – pubblicava composizioni di Mozart, Beethoven, dello stesso Clementi e di molti altri compositori – e si dedicava alla produzione di pianoforti: strumenti che insieme ai pianoforti Broadwood incarnavano le conquiste organologiche dell’Ottocento, proprio nella terra che, al contrario della iperconservatrice Vienna, amava la sperimentazione e l’innovazione tecnologica.

Lo *Square Piano* “Clementi & Co.” è uno dei pianoforti prodotti nel 1813, riportato alle condizioni originali attraverso un prezioso restauro. Clementi, all’epoca, era già assai affermato anche come costruttore, tanto che questi strumenti venivano chiamati addirittura “Clementi da salotto”. Bellissimi quando sono chiusi, somiglianti ad un raffinato mobile con cassetti, i Clementi diventano ‘magici’ – ed inequivocabilmente ‘pianoforti’ – quando sono aperti: custodi dei tanti piccoli e grandi segreti, musicali e non, che venivano protetti nei salotti ottocenteschi: luoghi tradizionalmente allietati dalla tenera voce di questi – oggi – rari strumenti.

Square Piano
“Muzio Clementi & Co.”,
London 1813

**Pianoforte
“Julius Blüthner”,
Leipzig 1861**

È un “coda da concerto” che si presenta con le imponenti fattezze della tipica scuola tedesca, secondo la quale il pianoforte deve assolvere al compito di ‘riempire’ con disinvoltura gli spazi delle grandi sale ottocentesche. Rifinito in quella “piuma di mogano” che ne rende ancora oggi particolarmente ricercato il colore e la consistenza, questo pianoforte è il perfetto esponente del suono morbido, pastoso eppure possente che contraddistingue, ancora oggi, la produzione dell’importante marchio: lo stesso che insieme a Steinway, Bechstein e Bösendorfer è uno dei nomi immortali nella storia del pianoforte.



Gli artisti

Patrick Fournillier

Un brillante percorso artistico scandito da importanti riconoscimenti internazionali ha visto Patrick Fournillier ospite delle principali istituzioni musicali francesi ed estere, impegnato a dirigere opere del repertorio lirico e sinfonico.

È direttore musicale dell'Esplanade-Opéra di Saint-Etienne e direttore musicale del Festival Massenet di Saint-Etienne, dove ha diretto e registrato opere di rara esecuzione come *Amadis e Grisélidis*, aggiudicandosi per due volte il premio Orphée d'Or. Tra i numerosi titoli di Massenet proposti in questi anni ricordiamo *Esclarmonde*, *Cléopâtre*, *Roma*, *Hérodiade*, il balletto *La cigale* e l'oratorio *La Vierge*. All'Opéra di Saint-Etienne dirige opere del grande repertorio italiano e francese come *Un ballo in maschera*, *Otello*, *Rigoletto*, *La Traviata*, *Il barbiere di Siviglia*, *Norma*, *Carmen*, *Les dialogues des carmélites*. In Italia ha debuttato al Ravenna Festival con *La muette de Portici* di Auber per poi essere invitato alla Fenice di Venezia per *Tosca*, al Festival di Martina Franca per *Medea*, all'Opera di Roma per *La sonnambula* e *La bohème*. Al Teatro alla Scala ha diretto una nuova produzione di *Faust* e *Undine* di Henze. Nelle ultime stagioni si è esibito con successo al Teatro Regio di Torino (*Don Quichotte*), all'Opéra des Flandres (*Werther*), alla Deutsche Oper di Berlino (*Lucia di Lammermoor*, *Semiramide*), al



Ravenna Festival (*Faust*), a Oslo (*Les dialogues des carmélites*, *Carmen*), a Seattle (*Pagliacci*, *Cavalleria rusticana*). Nel corso del 2006 ha diretto *Il trovatore* ad Ancona, *Carmen* a Torino, *Aida* ad Amsterdam e Mannheim, *La sonnambula* al Teatro Filarmonico in Verona. Nel 2007 si distinguono *Cyrano* di Alfano a Valencia, *La sonnambula* a Trieste, *Manon* alla Staatsoper di Berlino, *Faust* all'Opernhaus di Zurigo, *Carmen* alla Deutsche Oper di

Berlino. Di recente ha diretto *Cyrano* di Alfano al Teatro alla Scala di Milano, *Manon* all'Opera de Nice, *Werther* alla Bayerische Staatsoper di Monaco

Dopo Ravenna, dirigerà *Traviata* anche a Parma con la Fondazione Arturo Toscanini; al Théâtre du Châtelet a Parigi dirigerà *Cyrano* di Alfano e al Metropolitan di New York *I Racconti di Hoffmann*, *La Damnation de Faust* alla Semperoper di Dresda, e *Faust* al Palau de les Arts di Valencia.

Patrick Fournillier collabora abitualmente con l'Orchestre de la Suisse Romande, l'Orchestre de Chambre d'Europe, la Filarmonica Ceca, l'Orchestra del Gran Teatre de Liceu di Barcellona, l'Orchestre Philharmonique de Radio-France, l'Orchestre National de Bordeaux-Aquitaine, la Filarmonica di Varsavia, l'Orchestre National de l'Opéra de Paris e quella dell'Opéra de Lyon, l'Orchestre Symphonique de Montecarlo, l'Orchestra

Sinfonica di Praga, l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, l'Orchestra Filarmonica della Scala, la BBC Symphony Orchestra e l'Orchestra della Welsh National Opera.

Dopo esser stato Direttore Musicale e Direttore d'Orchestra stabile della Sinfonietta de Picardie, è stato nominato Direttore Artistico e Direttore Musicale dell'Orchestra Sinfonica "Arturo Toscanini" di Parma, prendendo parte nel 2001 a molte manifestazioni musicali legate alle Celebrazioni verdiane sia in ambito

operistico sia sinfonico, compreso un concerto di musiche sacre verdiane inedite.

Tra le sue incisioni vanno segnalate *Sapho* di Massenet, *Lakmé* di Delibes, *Manon Lescaut* di Auber, lavori mozartiani con l'English Chamber Orchestra e una raccolta di arie operistiche francesi con Natalie Dessay e l'Orchestra Filarmonica di Montecarlo (con cui si è aggiudicato un Grand Prix du Disque). Per BMG ha inciso una antologia di arie belcantistiche con l'Orchestra Sinfonica di Milano "Giuseppe Verdi".

Cristina Mazzavillani Muti

È facile incontrarla mentre attraversa la città in bicicletta. Non è un vizzo, ma la dimostrazione della “sintonia” che ha con i propri concittadini. Maria Cristina Mazzavillani Muti, presidente e “anima” di Ravenna Festival, è nata infatti all’ombra di San Vitale ed è orgogliosa di essere romagnola. Dopo gli studi liceali si diploma in pianoforte didattico e canto artistico con il massimo dei voti al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Milano. La carriera di cantante inizia all’insegna del successo: vince infatti i concorsi indetti dalla Radio Televisione Italiana e dall’AsLiCo, oltre a quello di canto liederistico di Bardolino. Ed è proprio al Lied che si dedica con passione, esibendosi nelle principali stagioni concertistiche italiane, accompagnata al pianoforte da Riccardo Muti, Antonino Votto e Carlo Bruno.

Nel 1967 debutta poi nell’opera lirica come protagonista dell’*Osteria di Marechiaro* di Paisiello al Teatro dell’Arte di Milano, diretta da Riccardo Muti.

Nel 1969 sposa Riccardo Muti.

Alla fine degli anni Ottanta il senatore ravennate Benigno Zaccagnini le propone di mettere a frutto la propria esperienza culturale nell’organizzazione di un evento di respiro internazionale. Nel 1990 nasce così il Ravenna Festival, di cui diviene Presidente, presiedendone insieme il comitato artistico. Nell’ambito del Festival si fa promotrice del progetto “Le vie dell’amici-



zia” che dal 1997 vedono la città e il suo Festival ripercorrere idealmente le antiche rotte di Bisanzio, crocevia di popoli e culture, gettando “ponti” di amicizia verso città simbolo come Sarajevo, Beirut, Gerusalemme, Mosca, Erevan, Istanbul, New York Ground Zero, Il Cairo, Damasco, El Djem e Meknès, riaffermando e rinnovando il ruolo dell’antica città dei mosaici da sempre rivolta all’Oriente del mondo.

Il suo sogno è però di potersi dedicare anche alla regia. Ma la decisione è preceduta da passaggi intermedi di grande significato: diviene infatti ispiratrice di veri e propri laboratori dedicati ai giovani, a partire da quello sull’*Orfeo* di Monteverdi (Teatro Alighieri 1995), dove promettenti cantanti, registi, scenografi e musicisti hanno potuto interagire creativamente, affrontando il linguaggio dell’opera con un approccio fresco ed innovativo. Molti di questi giovani artisti hanno potuto fare il loro ingresso da protagonisti nei palcoscenici nazionali ed internazionali.

Nel 2001, sempre nell’ambito di Ravenna Festival cura la messa in scena dell’opera *I Capuleti e i Montecchi* di Vincenzo Bellini, che ottiene un ampio consenso segnalandosi per l’uso strutturale e intensivo di tecnologie multimediali particolarmente innovative. Si tratta probabilmente del primo, riuscito esempio di applicazione dell’immagine virtuale e della spazializzazione sonora all’opera.

Nel 2003 Cristina Muti firma una nuova regia d'opera *Il trovatore* di Giuseppe Verdi, nel quale approfondisce ulteriormente e con esiti sorprendenti l'utilizzo delle scenografie virtuali, che divengono, sempre insieme alla spazializzazione sonora, l'elemento peculiare di una sua personalissima poetica, che coniuga hi-tech e antiche quanto affascinanti forme narrative di matrice popolare. La passione per l'immagine e la sua terra trovano un punto d'incontro nel progetto cinematografico *Che fai tu luna*, che la vedono firmare regia e sceneggiatura. Nel mese di aprile 2005 il Presidente della Repubblica Italiana le ha conferito l'onorificenza di Grand'Ufficiale al merito della Repubblica Italiana per il suo impegno in ambito culturale.

Nel 2006 è entrata a far parte della giuria, presieduta da Bruno Vespa, per l'assegnazione del premio "Guidarello" (insieme a Ferruccio De Bortoli, Piero Ostellino, Stefano Folli, Giancarlo Mazzuca, Giuliano Molossi).

Nel 2007 ha firmato la regia dell'opera video *Pietra di diaspro* composta da Adriano Guarnieri su testi tratti dall'Apocalisse di Giovanni e da poesie di Paul Celan. L'opera ha debuttato al Teatro Nazionale di Roma – dove è stata prodotta – ed è stata ripresa a Ravenna Festival dove era stata commissionata. Una regia che ha puntato sulla visionarietà e sulle emozioni, il tutto espresso con linguaggi nuovi e scenografie virtuali che hanno fatto leva più sul rapporto emozionale con la musica di Guarnieri, che sulla dialettica drammaturgica.

Italo Grassi

Nato a Reggio Emilia, si diploma nel 1985 col massimo dei voti all'Accademia delle Belle Arti di Bologna – allievo di Mario Ceroli ed Enrico Manelli – con una tesi sperimentale in scenografia (tipica del suo stile sarà la fusione tra la tradizione scenografica più Italiana ai nuovi materiali industriali, con un'attenzione per le problematiche ambientali). Per alcuni anni affianca l'attività scenografica nel teatro di prosa a docenze di Storia dell'arte e a



esperienze nel campo del New Industrial Design. All'oggi, insegna scenografia e allestimenti alla Libera Università delle Arti di Bologna.

Nel 1987 Carlo Fontana e Paolo Bassi lo invitano a lavorare alla Direzione Allestimenti del Teatro Comunale di Bologna, dove rimane fino al 2000 (dal 1993 Direttore degli allestimenti scenici). Durante questi anni debutta nella lirica come scenografo e costumista collaborando con diversi registi e teatri internazionali. Nel 2001 è chiamato a dirigere gli allestimenti scenici del Maggio Musicale Fiorentino.

Attualmente opera principalmente come scenografo, costumista e curatore di spazi museali ed espositivi. Tra le mostre curate: *La forza e il destino: la fortuna di Verdi in Russia*, *A misura di bambino: cent'anni di mobili per l'infanzia in Italia*, *Elisabetta Sirani pittrice eroina*, *Un diavolo per Capello: arte, acconciature, società* 2006. Fino ad agosto è visitabile a Lugano *Enig-*

ma Helvetia: arti, riti e miti della svizzera moderna. Tra gli spettacoli di rilievo nei più importanti teatri, *L'elisir d'amore* al Suntory Hall di Tokyo (regia di Lorenzo Mariani) e *Robert le diable*, sempre per la regia di Mariani, al Festival di Martina Franca. Per lo stesso festival nel 1998 *Il fortunato inganno* di Donizetti diretto da Guido De Monticelli ha vinto i premi Abbiati e Samaritani.

Il lavoro di Grassi è visibile in diversi dvd d'opera. Quello di

Maria Stuarda con la regia di Francesco Esposito è stato segnalato tra i migliori del 2001. Con Esposito nel 2003 ha inaugurato il ritorno dell'Opera di Roma a Caracalla con *Carmen*, e nel 2005 una nuova versione del *Mondo della Luna* a Fribourg è stata coprodotta da diversi teatri svizzeri e francesi.

Col regista Marco Gandini, dopo il successo del *Dittico Paisiello* firma nel 2004 *Cavalleria rusticana* e *La vida breve* per la riapertura del teatro di Livorno alla presenza del presidente della Repubblica Ciampi. La collaborazione continua con *La traviata* per i teatri Lombardi e il Carlo Felice di Genova e, nel 2005, *La finta semplice* per La Fenice. Nel 2006 firma *I giuochi d'Agrigento* a Martina Franca, *I pagliacci* a Sassari e *Così fan tutte* a Tel Aviv, dove nel 2004 aveva realizzato le scene delle *Nozze di Figaro* dirette da Zubin Metha per la regia di Mariani. Con Gandini, nel 2007, inaugura il

Teatro Comunale di Firenze con *Un ballo in maschera*.

Nel 2005 firma due edizioni sceniche di *Pierino e il lupo*: la prima con Lucio Dalla per il Comunale di Bologna, la seconda con Ficarra e Piccone al Massimo di Palermo. Con la regia di Dalla è andata in scena di recente a Bologna *The Beggar's Opera*, dopo *Arlecchino* di Busoni e *Pulcinella* di Stravinskij, di cui Grassi ha disegnato anche i costumi. Ha firmato video e scene dell'ultimo Tour teatrale di Dalla *Il contrario di me* ora uscito in dvd.

È impegnato da otto anni in Giappone nella proposta di titoli verdiani meno noti (Teatro Biwako Hall, Kyoto). Quattro spettacoli hanno ricevuto importanti premi. Nel 2006 ha curato *Il corsaro* per la regia di Keisuke Suzuki; nel 2007 *Pia de' Tolomei* di Donizetti ha inaugura-

to a Tokyo il nuovo teatro della Showa University.

Attento alla musica contemporanea, ha lavorato con Fabrizio Festa, Marco Biscarini, le sorelle Labeque, Luis Bacalov, Nicola Tescari ed altri. Ha firmato le scene di *Tosca, amore disperato* di Lucio Dalla; ha progettato scene e costumi delle tre nuove opere di Marco Betta e Rocco Mortelliti tratte dai racconti *Il commissario di bordo* di Andrea Camilleri. Con la regia di Mortelliti ha messo in scena *Mozart e Salieri* di Rimskij-Korsakov, *Bellini, ultime luci* di Marco Betta e *Il barbiere di Siviglia* di Rossini.

Da non dimenticare la sua presenza a Ravenna nel 2006 per le scene del *Don Pasquale* diretto da Riccardo Muti, con la regia di Andrea De Rosa.

Vincent Longuemare

Nato a Dieppe, dopo gli studi storici e teatrali a Rouen e a Parigi, nel 1983 viene ammesso nella sezione teatrale dell'Institut National Supérieur des Arts a Bruxelles. Partecipa inoltre a numerosi stage e collabora con registi quali Philippe Sireuil, Michel Dezoteux, Jean-claude Berrutti. Titolare di una borsa di studio dal Ministero della Cultura francese nel 1987, collabora a più riprese come assistente alla regia con Robert Altman (*The Rake's Progress* di Stravinskij a Lille; i film *Beyond Therapy* e *All'opera*) e prosegue la sua formazione tecnica al Opéra della Monnaie - De Munt di Bruxelles.

Nel 1987 entra a far parte dell'Atelier Théâtral de Louvain La Neuve diretto da Armand Delcampe, dove collabora regolarmente con Josef Svoboda. Collabora inoltre come disegnatore con giovani registi o autori quali Xavier Lukomsky o Leila Nabulsi, e sceglie risolutamente le vie di un teatro e di una danza contemporanei: collabora con il Théâtre Varia, L'Atelier St-Anne, la compagnie Jose Besprovan; diventa collaboratore regolare del Kunsten festival des Arts di Bruxelles.

Nel 1992 si unisce alla compagnia di Thierry Salmon, dove scopre un teatro che non è solo produzione ma anche sperimentazione, un modo di interpretare la vita, un mezzo per educare il proprio sguardo e la propria coscienza in un rapporto critico e dialettico tra i processi di creazione che in seguito gli permetteranno di



indagare qualsiasi campo applicativo dell'illuminotecnica.

Con Salmon approda nel 1992 in Italia, e vi si trasferisce nel 1996. Continua a interessarsi di teatro e danza contemporanei assieme a compagnie di grande respiro internazionale come La Sosta Palmizi, Teatro delle Albe, la compagnia italo-ceca Deja-Donnè, Kismet Opera, Marco Baliani, Giorgio Barberio Corsetti (collaborazione ormai decennale).

Di recente, a seguito di alcune richieste, si è interessato anche all'illuminazione architeturale (Convento barocco di Melpignano, Giardini privati, alberghi), e disegna scenografie partendo dalla luce. Nel campo dell'opera lirica, ha collaborato tra gli altri con Daniele Abbado, Mietta Corli, Cristina Mazzavillani Muti.

Coltiva anche l'insegnamento in *workshop*, stage per l'Ente Teatrale Italiano o ditte specializzate, estendendolo anche alla scrittura di testi sulla drammaturgia e la poetica della luce. È attualmente impegnato nel (lento) processo di creazione di una scuola nazionale per tecnici dello spettacolo – la Scuola Leggera/The Light School – di cui ha redatto il progetto pedagogico.

Nel 2007 ha vinto il Premio Speciale Ubu per le luci con la seguente motivazione dalla giuria: “per aver segnato ormai da anni gli spettacoli delle Albe con uno spirito scenografico che integra il lavoro registico”.

Alessandro Lai

Nato a Cagliari nel 1970, subito dopo la laurea in Storia dell'arte contemporanea nel 1994, con una tesi sul lavoro di Piero Tosi, inizia a lavorare come assistente costumista presso la sartoria Tirelli di Roma; qui incontra i costumisti che diventeranno i suoi maestri: Piero Tosi, Gabriella Pescucci e Maurizio Millenotti.

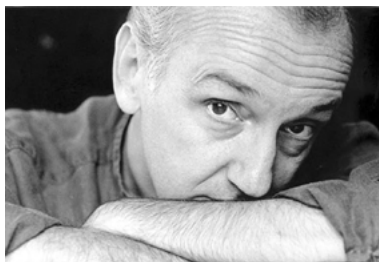
Per il cinema firma nel 2000 i costumi di *Sud Side Stori* (Roberta Torre), *Rosa e Cornelia* (Giorgio Treves), *Tra due mondi* e *Malefemmine* (Fabio Conversi), *Operazione Rosmarino* (Alessandra Populin). Nel 2003 *Senso '45* (Tinto Brass), *Callas forever* (Franco Zeffirelli, cofirmato con Anna Anni e Alberto Spiazzi), *Il quaderno della spesa* (Tonino Cervi). Nel 2004 *La spettatrice* (Paolo Franchi), *A/R Andata e ritorno* (Marco Ponti), *Vaniglia e Cioccolato* (Ciro Ippolito), *La Luna* (Cristina Mazzavillani Muti). Nel 2007 *Saturno Contro* e *Un giorno perfetto* (Ferzan Ozpetek), *Lezioni di volo* e – in preparazione – *Una que-*



stione di cuore (Francesca Archibugi) e *Oliviero Rising* (Riky Roseo). Per la televisione disegna i costumi di *Renzo e Lucia* (Francesca Archibugi, 2003), *Virginia, la monaca di Monza* (Alberto Sironi, 2004), *Alcide de Gasperi, l'uomo della speranza* (Liliana Cavani, 2004); per l'opera lirica, nel 2000 *Carmen* di Bizet (Micha van Hoecke), nel 2001 *I Capuleti e i Montecchi* di Bellini (Cristina Mazzavillani Muti), nel 2003 *Il trovatore* di Verdi (Cristina Mazzavillani Muti) e nel 2007 *La pietra di diaspro* (Cristina Mazzavillani Muti). Per il teatro, nel 2000 *La principessa d'Elide*, di Molière (Francesco Origo), nel 2001 *Closer* di Marber (Luca Guadagnino). Nel 2002 *Pallido oggetto del desiderio* di Louys (regia Alfredo Arias), e nel 2005 il musical *Datemi tre caravelle* (musiche di Stefano Battista, Gianni Quaranta). Nel 2000 riceve il premio "La chioma di Berenice" per *Rosa e Cornelia*. Nel 2003 il Nastro d'Argento per *Senso '45*.

Luigi Ceccarelli

Ha studiato Musica elettronica e Composizione al Conservatorio di Pesaro con Walter Branchi, Guido Baggiani e Giuliano Zosi, dedicandosi alla composizione musicale con le tecnologie elettroacustiche. Alla fine degli anni Settanta si trasferisce a Roma incontrando Achille Perilli e Lucia Latour coi quali approfondisce il rapporto tra musica, arti visive e danza. È attivo anche nel campo della musica elettroacustica e del teatro musicale, inteso nelle sue forme più disparate. Ha ricevuto riconoscimenti internazionali tra cui nel 2005 il premio Opus del Conseil Québécois de la Musique, l'“Euphonie d'Or” nel 2004 al Concorso dell'IMEB di Bourges (dove è stato vincitore nel 2003 con la performance *Live** e nel 1996 con *Birds*); nel 2002 ha ottenuto il Premio Ubu, per la prima volta assegnato ad un musicista, il Premio Speciale della Giuria al MESS Festival di Sarajevo, e il Premio al Festival BITEF di Belgrado per lo spettacolo *Requiem*. Nel 1999 ha ricevuto il premio “Hear” della Radiotelevisione Ungherese; nel 1997 e 1998 la “Honorary Mention” al concorso “Ars Elettronica” di Linz. Le sue opere sono state inoltre selezionate dall'International Computer Music Conference nelle edizioni 1995, 1997, 1999, 2000, 2002 e 2003. Ha realizzato varie opere radiofoniche tra cui i radiofilm *La guerra dei dischi* su testo di Stefano Benni, *I viaggi in tasca* di Valerio Magrelli, e *La commedia della vanità* di Elias Canetti con



la regia di Giorgio Pressburger, tutti prodotti da Rai RadioTre. Numerose sono le opere di teatro musicale: *L'isola di Alcina, concerto per corno e voce romagnola* (2000), con la regia di Marco Martinelli e prodotto dalla Biennale di Venezia e Ravenna Festival;

Requiem (2001), coi testi e la regia di Fanny & Alexander, sempre per Ravenna Festival; la musica per tre soli di danza su commissione della Biennale di Venezia; *Live** (2002) opera di musica video e danza realizzata con Francesco Scaletta; Ravenna Festival gli ha inoltre commissionato tre opere di teatro musicale su personaggi storici femminili di Ravenna: Galla Placidia, Francesca da Rimini, Teresa Guiccioli. Dal 1978 al 1994 ha collaborato con la coreografa Lucia Latour e con “ALTRO, gruppo di lavoro intercodice” realizzando numerosi spettacoli rappresentati in tutta Europa, tra cui il balletto *Anihccam*, ispirato alle opere di Fortunato Depero.

Dal 1979 insegna Musica elettronica al Conservatorio di Perugia. È tra i fondatori del laboratorio per la produzione di musica informatica “Edison Studio” di Roma con cui ha realizzato vari lavori collettivi quali le musiche per i film muti *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913) e *Das Kabinet des Doktor Caligari* (1919). Le sue musiche sono pubblicate su cd da RaiTrade, CNI, Luca Sossella Editore, Edipan, BMG-Ariola, Newton Gmeb-UNESCO-Cime e Biennale di Venezia, e sono state eseguite nelle più

importanti rassegne internazionali: Redcat-Walt Disney Concert Hall (Los Angeles) Festival Inventionen (Berlino), Festival Europalia (Anversa), Festival Rien à Voir (Montreàl), Teatro Coliseo (Buenos Aires), Festival LIM (Madrid), Festival Musicalibera (Bruxelles), Conservatoire National De Lyon, Festival RomaEuropa, Festival Ars Musica (Bruxelles), Merkin Hall (New York), The Kitchen (New York), Teatro reale di Copenhagen, Festival “Musica” (Strasbourg), “Settembre Musica” (Torino), Gulbenkian Foundation (Lisbona), Centre Pompidou (Parigi), Ultima Festival (Oslo), Victoria University (Nuova Zelanda), Fylkingen Ny Musik (Stockholm), Art Video

Festival (Locarno), Teatro Comunale di Ferrara “Aterforum”, “Mousonturm” (Fracoforte), Musik-hockshule (Colonia), Ravenna Festival, Festival Milano Musica, Festival de Musique Electroacoustique (Bourges) Accademia Filarmonica (Roma), Nuova Consonanza (Roma), Conservatorio Nazionale di Madrid, Coda Festival (Oslo), Mittelfest (Cividale del Friuli), Milano Musica (Milano), Tsinghua University Auditorium (Pechino), Teatro la Fenice (Venezia) e in varie università americane (University of Wisconsin a Madison, Northern Illinois University, North Carolina University, Backnell University, Connecticut College, Pittsburgh University).

Corrado Casati

Diplomato con lode in pianoforte al Conservatorio “Nicolini” di Piacenza, nel 1986 comincia a lavorare in teatro come Maestro collaboratore, e dal 1992 come Maestro del coro. In quest’ultima veste partecipa a produzioni liriche in vari teatri del nord Italia (Teatro Comunale di Piacenza, Teatro Regio di Parma, Teatro Comunale di Modena, Teatro Grande di Brescia, Teatro “Ponchielli” di Cremona, Teatro “Fraschini” di Pavia, Teatro “Donizetti” di Bergamo, Teatro Comunale di Ferrara, Teatro “Alighieri” di Ravenna) a fianco d’importanti direttori d’orchestra (tra questi Riccardo Muti, Daniel Oren, Maurizio Arena, Piergiorgio Morandi, Mstislav Rostropovič, José Cura, Günther Neuhold, Alberto Zedda) e di registi di fama quali Ugo Gregoretti e Marco Bellocchio. Con il coro del Teatro Municipale, partecipa alla produzione di molte opere di Giuseppe



Verdi (*La traviata*, *Il trovatore*, *Rigoletto*, *Nabucco*, *La forza del destino*, *Un ballo in maschera*, *Ernani*, *Simon Boccanegra*, *Macbeth*...) e degli altri principali autori melodrammatici italiani: Puccini, Mascagni, Cilea, Leoncavallo, Rossini, Donizetti. Al Teatro Regio di Parma dirige il coro nella produzione del *Lohengrin* di Wagner in lingua italiana.

Nella veste di accompagnatore ha lavorato in Italia e all’estero (Canada, Stati Uniti, Australia,

Sud Africa), soprattutto per le comunità italiane colà residenti. Con il coro di Piacenza ha all’attivo alcune registrazioni audio-video tra cui *Aroldo e Nabucco* di Verdi, *Le convenienze ed inconvenienze teatrali* di Donizetti, la suite per orchestra e coro *Shark* di Marcel Kalife, lo *Stabat Mater* di Rossini, il *Don Pasquale* di Donizetti diretto da Riccardo Muti.

Monica Tarone

Soprano, si è diplomata con lode nel 2000 nella classe di Silvana Moyso Bocchino al Conservatorio “Ghedini” di Cuneo. Vincitrice concorso As.Li.Co 2001 per la parte di Nannetta nel *Falstaff*, ha debuttato per lo stesso Ente nel 2002 come Jouvenot nell’*Adriana Lecouvreur*. Ha poi cantato alla Scala nelle *Nozze di Figaro* (Contadinella) e nell’*Iphigénie en Aulide* (La greca) sotto la direzione di Riccardo Muti; il secondo titolo, trasmesso



per radio in diretta in Eurodiffusione, inaugurava la stagione lirica al Teatro degli Arcimboldi. Per la Fondazione Arena di Verona ha inoltre tenuto diversi concerti sotto la guida di Fabio Fappanni.

Nel 2003 ha vinto il concorso “Mattia Battistini” di Rieti, grazie al quale ha debuttato come Norina nel *Don Pasquale* e Zerlina nel *Don Giovanni*.

Ha interpretato con successo Violetta nella *Traviata* in una tournée tedesca che ha toccato Rosenheim, Norimberga, Stoccarda, Francoforte. È stata poi Susanna nelle *Nozze di Figaro* dirette da Marco Berdondini per i Teatri trentini, e ha tenuto diversi concerti coi soli-

sti dell’orchestra del Teatro dell’Opera di Montecarlo e Nizza.

Nella stagione 2006 ha interpretato Alice in *Falstaff* al Teatro Superga di Nichelino, Lisa in *Son-nambula* al Teatro Coccia di Novara, e ha inciso il *Don Giovanni* (Zerlina) e il *Requiem* di Mozart per la rivista “Panorama”. In seguito, ha partecipato a una serie di concerti a Città del Messico e a Kansas City; ha impersonato Lucy nel *Telefono* di Menotti al Piccolo Regio di Tori-

no, nonché Adina nell’*Elisir d’amore* e ancora Susanna nelle *Nozze di Figaro* a Irùn (Bilbao). Nella scorsa edizione della Sagra Musicale Malatestiana di Rimini, ha interpretato la Bellezza nella prima esecuzione italiana in forma scenica della *Bellezza ravveduta nel trionfo del Tempo e del Disinganno* di Händel, con la regia di Denis Krief.

È stata diretta da Riccardo Muti come Irene nel *Ritorno di Don Calandrino* di Cimarosa ai Salzburger Festspiele, a Las Palmas, Ravenna, Pisa e Piacenza. A Salisburgo è tornata lo scorso maggio, sempre con Riccardo Muti, per l’oratorio di Hasse *I pellegrini al sepolcro di nostro Signore*.

Loukia Spanaki

Soprano, nata ad Atene, si diploma in pianoforte, armonia, contrappunto e fuga al Conservatorio della sua città. Studia canto con Marina Krilovici, Maria Luisa Cioni (grazie a una borsa di studio della Fondazione “Maria Callas”) e Aris Christofellis.

Nel 2000 vince il Concorso Operistico “Techne” di Salonicco, nel 2003 il primo premio per la parte della protagonista in *Lucia di Lammermoor* al Concorso Internazionale “Giuseppe Di Stefano” in Sicilia, e nel 2004 il primo premio per la parte



di Violetta al Concorso Internazionale As.Li.Co. di Milano.

Il suo repertorio include le parti di Violetta nella *Traviata* (Stoccarda, Genova, Como, Bergamo, Cremona, Pavia, Brescia), Lucia in *Lucia di Lammermoor* (Trapani, Beijing), la Regina della Notte nel *Flauto magico* (Salonicco, Atene), Donna Anna in *Don Giovanni* (Atene), Frau Herz nello *Schauspielfeldirektor* di Mozart (Atene), Rosalinde nel *Pipistrello* di Johann Strauss (Atene), Musetta nella *Bohème* (Atene).

Francesco Malapena

Nato a Napoli, calca le scene con successo già dall'età di sei anni, e viste le sue spiccate qualità musicali viene dapprima avviato agli studi di violino nel Conservatorio di Musica "San Pietro a Majella" di Napoli, dove in seguito studia anche mandolino e canto (hanno contribuito alla sua formazione artistica il soprano Carmen Lucchetti, il baritono Silvano Pagliuca, il tenore Renato Grimaldi; attualmente è seguito da William Matteuzzi).

In teatro lavora con Lina Sastri, Antonella D'Agostino e Antonello Rondi; collabora inoltre con Gianfranco e Massimiliano Gallo (figlio del celebre Nunzio Gallo) e con Beppe Vessicchio. Vincitore del Premio "Caruso" nel 2004, si esibisce al Teatro Metropolitan di New York, nella cattedrale di San Patrizio e in diversi teatri a



Broadway. Nello stesso anno vince anche l'audizione al Teatro San Carlo di Napoli. Nel 2006 è vincitore del concorso internazionale di canto lirico "Ritorna Vincitor" ex Zonta. Nel 2007 partecipa al concerto di Natale, tradizionalmente trasmesso dalla Rai, con cantanti di fama internazionale e duettando col soprano Mika Kunii.

Artista internazionale, ha all'attivo concerti in Germania (a Stoccarda ha debuttato come Rodolfo

nella *Bohème* di Puccini), in Francia, Giappone, Stati Uniti d'America (ha cantato al Columbus Day a New York – dove si è esibito alla presenza dell'allora presidente Bill Clinton – e a Chicago), Bulgaria, Serbia-Montenegro. È attualmente sotto contratto in diverse produzioni discografiche internazionali.

Andrea Carè

Tenore, venticinquenne, è stato allievo di Silvana Moyso al Conservatorio “Giuseppe Verdi” di Torino. Nel 2004 vince il Concorso lirico internazionale di Cantalupa (Cuneo); l'anno successivo ottiene il secondo posto al Concorso lirico internazionale di Spoleto.

Nel 2004 debutta nella fiaba musicale di Ferrari-Treccate *Il Ciottolino* al Piccolo Regio “Puccini” di Torino (regia di Luca Valentino; direttore Carlo Bertola). Interpreta poi Flavio in *Norma* al Teatro Superga di Nichelino, diretto da Achille Lampo (nello stesso teatro sarà anche Borsa in *Rigoletto*). Al Mittelfest di Cividale del Friuli è il Professore in *Hin und Zuruck* di Hindemith (regia di Luca Valentino, direttore Paolo Ferrara), e interpreta poi Alfredo in *Traviata* al Castello di Cortanze (Asti). Nel settembre 2005 debutta come Arturo nella *Lucia di Lammermoor* diretta da Tomasz Biernacki con la regia di Gabbris Ferrarsi. Nel 2006 impersona Jarba nella *Didone abbandonata* di Galuppi, di recente pubblicata in cd da Bongiovanni. Ha di recente debuttato al Teatro alla Scala nel *Tabarro*, e al Teatro Comunale di Bologna come Pollione in *Norma*.



Dal 2005 frequenta i corsi dell'Accademia di perfezionamento del Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto, partecipando a masterclass di importanti artisti quali Raina Kabaivanska (con cui dal 2006 si perfeziona, grazie a una borsa di studio, anche all'Accademia Chigiana, ottenendo il diploma di merito) e Renato Bruson.

Dopo aver partecipato a una tournée in Ungheria col teatro lirico di Spoleto, nel 2005 prende parte a numerosi concerti lirici

con l'orchestra sinfonica del Teatro Sperimentale di Spoleto nelle principali città dell'Umbria (Spoleto, Perugia, Assisi, Spello, Norcia). Nel 2006 incide il *Requiem* di Mozart per la rivista “Panorama” per il 250° anniversario dalla nascita del compositore. In occasione del premio alla carriera di Luciano Pavarotti, canta al teatro “Donizetti” di Bergamo. Lo scorso anno si è inoltre esibito in un recital lirico a Barcellona per il Circolo del Teatro del Liceu.

Ha interpretato Alfredo anche in una tournée di *Traviata* a Seul con la regia di Pierluigi Pizzi, e al Teatro “Verdi” di Terni diretto da Sergio Oliva nella messinscena di Mario De Carlo.

Tra i progetti futuri, *Der Vampyr* di Marschner al Teatro Comunale di Bologna.

Nicola Alaimo

Nato nel 1978 a Palermo, dove compie gli studi musicali e si perfeziona con Vittoria Mazzoli, debutta nel 1997 al Luglio Musicale Trapanese come Dandini nella *Cenerentola* di Rossini, per poi riscuotere grande successo in altre parti rossiniane tra cui Figaro e Don Bartolo nel *Barbiere di Siviglia*, Pharaon nel *Moïse et Pharaon*, Don Profondo nel *Viaggio a Reims*, Taddeo nell'*Italiana in Algeri*. Non trascura gli altri grandi personaggi del repertorio melodrammatico ottocentesco: di Donizetti ha interpretato Don Pasquale e il Dottor Malatesta nel *Don Pasquale*, Belcore nell'*Elisir d'amore*, Severo in *Poliuto*; di Verdi ha impersonato il Conte di Luna nel *Trovatore*, Ezio in *Attila*, Renato in *Un ballo in maschera*, il personaggio eponimo in *Falstaff*, Fra Melitone nella *Forza del destino*. Ha inoltre interpretato Leporello nel *Don Giovanni* di Mozart, Sharpless in *Madama Butterfly*, e ancora Don Giovanni nel *Dissoluto assolto* di Azio Corghi.



Ha cantato con importanti direttori quali Riccardo Muti, Zubin Metha, Yves Abel, Alberto Zedda, Giuliano Carella, e coi registi Cristina Mazzavillani Muti, Giancarlo Cobelli. Fra i teatri che lo hanno ospitato, La Scala di Milano, il Comunale Firenze, il San Carlo di Napoli, il Massimo di Palermo, il “Bellini” di Catania, Il “Petruzzi” di Bari, e ancora Torre del Lago, Pesaro, il Bol’soj, il Musikverein di Vienna; i Salzburger Festspiele; il Concertgebouw di Amsterdam, lo Staatstheater di Berna. Tra i suoi prossimi impegni, *Otello* a Salisburgo con la direzione di Riccardo Muti (in settembre anche ad Amsterdam), *L’elisir d’amore* a Pisa e in seguito a Catania; *Il matrimonio inaspettato* di Paisiello a Ravenna e Piacenza, *Falstaff* a Montpellier, *Don Pasquale* al San Carlo di Napoli, *L’italiana in Algeri* a Firenze e in Giappone. Prossimamente inciderà a Londra la *Parisina* di Donizetti e *I normanni a Parigi* di Mercadante.

Alida Berti

Soprano leggero, inizia gli studi in Toscana con Valiano Natali, per poi diplomarsi nel 1997 all'Accademia Kairos di Verona coi maestri Monetti, Fussi, Canetti e Patti. Dal 1998 si perfeziona con Jerzy Artysz.

Premiata come migliore voce al Concorso internazionale dell'Accademia delle Muse nel 1996, due anni dopo debutta a Verona in *Bohème* e nell'*Elisir d'amore* con una compagnia di giovani cantanti diretta da Michela Forgiane.

Presente nel 2001-2002 in diversi concerti del Festival Pucciniano, dal 2003 intensifica l'attività concertistica in Italia. Nel 2004 interpreta il personaggio eponimo nella *Rita, ou le mari battu* di Donizetti al Teatro dell'Olio di Camaiore, per poi esibirsi in una serie di con-



certi coi direttori Carlo Bernini e Stefano Adabbo (da citare il XII "Verdi d'oro" con Olga Borodina e Paolo Pecchioli, e il XIII con Norma Fantini e Massimiliano Fighera accompagnati da Paolo Raffo). Nel 2006 canta con Lando Bartolini e Andrea Rola in un concerto per la Confederazione Nazionale delle Misericordie d'Italia, per poi esibirsi anche a Camaiore, con l'associazione Flam di Lucca, e con l'orchestra del Teatro del Giglio.

Nella stagione 2007-2008 ha interpretato Gilda nel *Rigoletto* di Verdi al Teatro dell'Opera Nazionale di Bucarest.

Collabora come testimonial con la DGF Design e ClaraVox, sperimentando gli innovativi diffusori Dogma.

Federico Benetti

Nato a Roma nel 1974, studia pianoforte per poi passare al canto, disciplina in cui si diploma col massimo dei voti al Conservatorio “Cimarosa” di Avellino nel 2004, sotto la guida di Carlo Desideri.

Dal 1997 al 2003, come pianista, ha eseguito dal vivo musiche di scena per vari spettacoli teatrali prodotti dal teatro Stanze Segrete di Roma, per la compagnia Il carro dell’Orsa, e nell’ambito del Laboratorio Teatrale Integrato “Piero Gabrielli”.

Nel 2004 partecipa al XIX Concorso “Iris Adami Corradetti”, in cui consegue ben 3 premi fra cui il Premio speciale “Arrigo Boito”. Canta come basso solista nel *Requiem* e nelle *Vesperae Solemnnes de Confessore* di Mozart, più volte eseguite in Italia. Nel 2005 interpreta Uberto nella *Serva padrona* di Pergolesi in una produzione del Roma Ensemble in



collaborazione con le Giornate Musicali. L’anno successivo interpreta lo stesso personaggio e Colas in *Bastien und Bastienne* di Mozart al Castello Odescalchi di Bracciano, e impersona poi Black Bob e Tom nel *Piccolo Spazzacchino* di Britten diretto da Stefania Rinaldi (Teatro di San Carlo - Auditorium Rai di Napoli). Nel 2007 interpreta Masetto in *Don Giovanni* e Basilio nel *Barbiere di Siviglia* di Rossini in vari teatri nel Lazio; debutta anche in *Traviata* a Teramo. Dopo la *Traviata* di Ravenna Festival, canterà in *Bohème* a Firenze.

Dal 1999 svolge anche attività didattica, insegnando pianoforte e tenendo laboratori di canto corale per bambini e adulti in varie scuole private di musica e associazioni culturali di Roma.

Claudio Veneri

Diplomato con lode in pianoforte nel 1978, allievo di Franco Fabiani, Fausto Mastroianni e Lya De Barberiis, inizia subito a insegnare nei conservatori italiani dell'Aquila, Pesaro e Perugia (dove è titolare dell'insegnamento – unico in Italia – di Pianoforte storico, fortepiano e pianoforte d'epoca fino al 1890).

Ha tenuto concerti per l'Università "Bocconi" di Milano, gli Amici della Musica di Palermo, La Sagra Musicale Umbra, La Scuola Tedesca in Roma, i Conservatori di Perugia e Milano, Perugia Classico, Istituzione Sinfonica di Varsavia, Istituzione Sinfonica di Cracovia, Istituzione "Cyprea" di Sorrento, Palazzo della Cancelleria in Roma, Palazzo Labia in Venezia. Ha inciso dal vivo per la Rai. Giornalista, collabora con riviste italiane di *hi-fi* quali "Audio Review", "Audiocarstereo", "Fedeltà del suono", "Costruire Hi-Fi".

Collezionista di pianoforti, ha costituito una raccolta di quindici strumenti, fra i quali spiccano strumenti di grande rilievo storico: i viennesi Johann Schanz, Conrad Graf, Joseph Simon, Joseph Böhm, gli [italo-]inglesi Muzio Clementi & Co., il francese Pleyel, i tedeschi Schiedmayer e Blüthner, oltre ai pregiati e rarissimi italiani Carlo Arnoldi detto "Il Trentino" e il napoletano Gabriele de Vero. Su tali strumenti



esegue brani del repertorio solistico e cameristico, alternando nel corso del medesimo programma antichi fortepiani e moderni grandcodici, dal Settecento di Mozart al Novecento di Stravinskij.

Collabora stabilmente coi Solisti di Roma e con l'Orchestra Sinfonica di Perugia e dell'Umbria; con questa, diretta da Giuliano Silveri, ha di recente eseguito il Concerto per la mano sinistra di Ravel al Teatro "Morlacchi" di Perugia, e il Concerto KV 595 di Mozart –

su un fortepiano originale – presso la Sala dei Notari della stessa città. Ha partecipato da solista e in formazioni cameristiche alla Rassegna del pianoforte d'epoca organizzata dagli Amici della Musica di Palermo, insieme a Jörg Demus e Malcolm Bilson.

L'etichetta Audiorecords della rivista "Audio-review" ha pubblicato il suo cd *Montecastello di Vibio: 5 autori su 6 strumenti originali*, registrato dal vivo insieme al violoncellista Maurizio Gambini utilizzando tre pianoforti e tre violoncelli d'epoca conservati al Teatro della Concordia della cittadina umbra.

Attualmente è Direttore artistico della "Accademia dei Musici", con sede a Piegara (PG) nella Residenza d'epoca "Ca' De' Principi, Accademia Musicale Europea - Museo dei pianoforti storici 1750-2000".

Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna



violini primi

Mihaela Costea (spalla)
Gianni Covezzi
Valentina Violante
Mario Mauro
Clara Baldrati
Federica Vercalli
Maurizio Daffunchio
Julia Geller
Laurentiu Vatavu
Luca Talignani

violini secondi

Viktoria Borissova*
Jasenka Tomic
Cellina Codaglio
Sabrina Fontana
Massimo Arcieri
Vanna Rossi
Carlo Perucchetti
Franco Tomasi
Claudia Piccinini

viole

Luciano Cavalli*
Carmen Condur
Cathrin Murray
Fabio Verdelli
Daniele Zironi
Diego Spagnoli

violoncelli

Diana Cahanescu*
Vincenzo Fossanova
Micaela Milone
Donato Colaci
Filippo Zampa

contrabbassi

Alberto Farolfi*
Agide Bandini
Claudio Saguatti

flauti, ottavino

Sandu Nagy*

Donatella Toni

oboï

Fabrizio Oriani*
Massimo Parcianello

clarinetti

Daniele Titti*
Fabio Bertozzi

fagotti

Luca Reverberi*
Elio Galeazzi

corni

Ettore Contavalli*
Giorgio Nevi
Giuseppe Affilastro
Emanuele Rossi

trombe

Matteo Beschi*
Augusto Righi

tromboni, cimbasso

Carlo Gelmini*
Gianmauro Prina
Antonio Martelli
Erik Zavaroni

timpani

Gianni Giangrasso*

percussioni

Paolo Mantelli*
Paolo Murena

arpa

Rosanna Valesi*

** prima parte*

L'Orchestra stabile della Fondazione Arturo Toscanini, ente di produzione musicale della Regione Emilia-Romagna, nasce nel 1975 come Orchestra Stabile dell'Emilia-Romagna e viene riconosciuta dallo Stato Italiano come Istituzione Concertistico-Orchestrale di rilevanza nazionale nel 1977. Nel 1982 assume, con il consenso degli eredi del Maestro di cui la Fondazione porta il nome, la denominazione di Orchestra Sinfonica dell'Emilia-Romagna "Arturo Toscanini", in ricordo del grande direttore d'orchestra nato a Parma, dove il complesso ha sede sin dalla sua costituzione. Dal 1° settembre 2007 il Complesso ha assunto da denominazione di Orchestra Regionale dell'Emilia-Romagna, rimarcando così, accanto alla propria natura istituzionale, il forte vincolo che la collega alla tradizione e alla cultura musicale del territorio al cui servizio opera.

Tra le più importanti orchestre regionali italiane, l'Orchestra è impegnata sia in ambito sinfonico sia nelle attività liriche della Fondazione Toscanini e degli altri Teatri e Festival della Regione. Partecipa inoltre alle produzioni allestite per la Fondazione Toscanini da artisti quali Franco Zeffirelli, Pier Luigi Pizzi e Pier'Alli, molte delle quali (*Aida*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Nabucco*, *I Vespri siciliani*) edite in dvd nelle maggiori collane nazionali ed internazionali. Forte di un'attività che supera i 100

concerti annui, l'Orchestra è stata diretta da Piero Bellugi (1980-81), Gunter Neuhold (1982-85), Vladimir Delman (1986-88), Hubert Soudant (1988-91), Gianandrea Gavazzeni (1992-96), Patrick Fournillier (1998-2000).

L'Orchestra ha vinto due Premi Abbiati (1982 e 1986), ed è stata più volte ospite delle maggiori città europee (Parigi, Berlino, Vienna, Mosca, San Pietroburgo, Lipsia, Dresda, Atene, Madrid), nordamericane (New York, Boston) ed asiatiche (Pechino, Kyoto, Tokyo). Le sue più recenti presenze all'estero l'hanno vista a Mosca (2004-2005) e in Spagna (Madrid e Santander, nell'agosto 2006). Lungo è il catalogo delle trasmissioni radiofoniche e televisive, anche in mondovisione, e delle registrazioni discografiche ed in dvd, realizzate per marchi quali Decca, TDK, Ricordi, Fonit Cetra, Ermitage ed Eca.

L'Orchestra realizza un'importante e innovativa attività espressamente concepita per tutte le fasce del mondo della scuola presente in Emilia-Romagna, coinvolgendo ogni anno più di ventimila studenti. Ampio è l'apprezzamento di cui godono i numerosi gruppi cameristici operanti al suo interno, tra cui l'Ensemble di Musica Contemporanea, il Gruppo d'Archi, l'Ensemble "Teatro delle Note" e l'Ensemble della Fondazione Toscanini.

Coro del Teatro Municipale di Piacenza



soprani primi

Eva Grossi
Marisa Intravaia
Tania Lombardozzi
Milena Navicelli
Palmira Pagliara
Barbara Pistillo
Alessia Cavalca
Vittoria Vitali

soprani secondi

Simonetta Scala
Gloria Contin
Floriana Longo
Mariangela Lontani

Stefania Ferrari
Daniela Vigani

contralti

Angela Albanesi
Paola Leveroni
Sara Piceni
Katia Pizzi
Stefania Sada
Claudia Freddi

tenori primi

Gremizzi Gianluigi
Eugenio Masino
Bruno Nogara

Gregorio Pedrini
Mariano Speranza
Giovanni Zucca

tenori secondi

Damiano Cerutti
Manuel Ferrando
Alessandro Raimondi
Giorgio Sordoni
Pier Andrea Veneziani

baritoni

Enzo Grella
Diego Arturo Manto
Tommaso Norelli

Alessandro Nuccio
Enrico Rolli
Alfredo Stefanelli

bassi

Massimo Carrino
Marco Democratico
Angelo Lodetti
Giovanni Todaro
Mario Zanetti

ispettore

Pier Andrea Veneziani

Un gruppo di Artisti del Coro del Teatro Municipale di Piacenza dà vita agli inizi del Novecento alla “Società corale Giuseppe Verdi” con lo scopo di preparare professionalmente i soci a svolgere un’attività corale volta alla diffusione della musica, in particolare quella lirica. A partire dalla sua costituzione la medesima società corale fornisce gli artisti del coro per l’allestimento delle opere liriche prodotte dal Teatro Municipale, e svolge un’intensa attività concertistica a favore della città e della provincia. L’attuale Coro del Teatro Municipale di Piacenza risulta pertanto essere una delle più antiche e significative istituzioni che la città di Piacenza possa vantare. Quando, a partire dagli anni Novanta, la Direzione del Teatro Municipale decise di non seguire direttamente la gestione amministrativa ed economica del Coro, i soci della società corale danno vita prima alla Associazione culturale MASTER, e dal 1997 alla Cooperativa Servizi Teatrali. Gli ultimi anni hanno visto intensificarsi notevolmente l’attività del Coro, anche in conseguenza della collaborazione con la Fondazione Arturo Toscanini e il Ravenna Festival che

hanno portato la formazione ad acquisire una dimensione sovranazionale. Del pari, risulta in costante crescita, a detta della critica e degli specialisti, la qualità del Coro, grazie in particolare al Maestro del Coro e a rilevanti esperienze con direttori di chiara fama, che pongono oggi il Coro del Teatro Municipale tra i primi a livello nazionale.

Tra le più recenti esibizioni si ricordano il *Requiem* di Verdi diretto da Mstislav Rostropovič, *Rigoletto* con la regia di Marco Bellocchio, *Nabucco* diretto da Daniel Oren alla presenza del Presidente della Repubblica, lo *Stabat Mater* di Rossini nel Duomo di Orvieto teletrasmesso dalla Rai, l’*Arlesiana* di Cilea con la regia di Vittorio Sgarbi, il concerto in occasione del decimo anniversario del *network* “Al Jazeera” teletrasmesso in tutti i paesi arabi, *Don Pasquale* diretto da Riccardo Muti rappresentato prima in Italia e poi a La Valletta, Mosca e San Pietroburgo.

Numerose sono infine le incisioni su cd e le registrazioni in dvd che vedono impegnato il Coro del Teatro Municipale.

Edison Studio

Edison Studio è stato fondato nel 1993, e di esso fanno parte Mauro Cardi, Luigi Ceccarelli, Fabio Cifariello Ciardi e Alessandro Cipriani. Edison Studio fa parte del Ce.M.At. (Centri Musicali Attrezzati), con il quale collabora costantemente (Premio “Quarant’anni nel Duemila”, Progetto Sonora), ed è oggi un’importante realtà nel panorama della musica elettroacustica internazionale, come testimoniano numerosi premi e riconoscimenti ottenuti (Concours International de Musique Electroacoustique de Bourges 1996, 1997, 1998; Prix Ars Electronica 1997 e 1998; International Computer Music Conference 1993, 1994, 1995, 1997, 1999, 2000, 2001, 2002, 2003; Main Prize Musica Nova 1996 a Praga; ed altri ancora). Edison Studio ha inoltre realizzato produzioni musicali elettroacustiche per la Biennale di Venezia (2000 e 2001) e per Ravenna Festival (1999, 2000, 2004).

L’attività dello studio si articola su diverse aree tra loro interconnesse: produzione di opere elettroacustiche, progetti di studio sui rapporti fra tradizione orale scritta ed elettroacustica, progetti di ricerca in collaborazione con il Dipartimento di Psicologia dell’Università “La Sapienza” di Roma. Edison Studio ha inoltre

realizzato i primi corsi *on-line* in Italia sulla sintesi e l’elaborazione del suono, *CsoundOn-Line*, basati appunto sul software *Csound* e sul volume di Riccardo Bianchini e Alessandro Cipriani *Il suono virtuale*.

Il lavoro di Edison Studio trova fondamento e unità su un’apertura particolare nei confronti della tecnologia. Apertura come interesse, curiosità, ma soprattutto come “disponibilità” a lasciare che sia proprio la tecnologia ad essere l’ambiente in cui raccordare, stimolare, creare sinergie per l’integrazione delle singole poetiche. Nel tempo questo costante esercizio di mutua disponibilità ha fatto emergere tematiche e idiosincrasie comuni tra i componenti dello Studio, che ne attraversano le rispettive diversità pur senza orientarle verso un’estetica unica. Negli ultimi anni i compositori di Edison Studio hanno cominciato a collaborare più strettamente, arrivando a concepire in comune non solo concerti interi, come quello in collaborazione con il percussionista persiano Mahamad Ghavi-Helm, ma opere scritte collettivamente, come è il caso delle colonne sonore per i film muti *Gli ultimi giorni di Pompei* e *Das Cabinet des Dr. Caligari*.

Il Teatro Alighieri di Ravenna

Nel 1838 le condizioni di crescente degrado del Teatro Comunitativo, il maggiore di Ravenna in quegli anni, spinsero l'Amministrazione comunale ad intraprendere la costruzione di un nuovo Teatro, per il quale fu individuata come idonea la zona della centrale piazzetta degli Svizzeri. Scartati i progetti del bolognese Ignazio Sarti e del ravennate Nabruzzi, la realizzazione dell'edificio fu affidata, non senza polemiche, ai giovani architetti veneziani Tomaso e Giovan Battista Meduna, che avevano recentemente curato il restauro del Teatro alla Fenice di Venezia. Inizialmente i Meduna idearono un edificio con facciata monumentale verso la piazza, ma il progetto definitivo (1840), più ridotto, si attenne all'orientamento longitudinale, con fronte verso la strada del Seminario vecchio (l'attuale via Mariani). Posata la prima pietra nel settembre dello stesso anno, nacque così un edificio di impianto neoclassico, non troppo divergente dal modello veneziano, almeno nei tratti essenziali.

Esternamente diviso in due piani, presenta nella facciata un pronao aggettante, con scalinata d'accesso e portico nel piano inferiore a quattro colonne con capitelli ionici, reggenti un architrave; la parete del piano superiore, coronata da un timpano, mostra tre balconcini alternati a quattro nicchie (le statue sono aggiunte del 1967). Il fianco prospiciente la piazza è scandito da due serie di nicchioni inglobanti finestre e porte di accesso, con una fascia in finto paramento lapideo a ravvivare le murature del registro inferiore. L'atrio d'ingresso, con soffitto a lacunari, affiancato da due vani già destinati a trattoria e caffè, immette negli scaloni che conducono alla platea e ai palchi. La sala teatrale, di forma tradizionalmente semiellittica, presentava in origine quattro ordini di venticinque palchi (nel primo ordine l'ingresso alla platea sostituisce il palco centrale), più il loggione, privo di divisioni interne. La platea, disposta su un piano inclinato, era meno estesa dell'attuale, a vantaggio del proscenio e della fossa dell'orchestra.

Le ricche decorazioni, di stile neoclassico, furono affidate dai Meduna ai pittori veneziani Giuseppe Voltan, Giuseppe Lorenzo Gatteri, con la collaborazione, per gli elementi lignei e in carta-



pesta, di Pietro Garbato e, per le dorature, di Carlo Franco. Veneziano era anche Giovanni Busato, che dipinse un sipario raffigurante l'ingresso di Teoderico a Ravenna. Voltan e Gatteri sovrintesero anche alla decorazione della grande sala del Casino (attuale Ridotto), che sormonta il portico e l'atrio, affiancata da vani destinati a gioco e alla conversazione.

Il 15 maggio 1852 avvenne l'inaugurazione ufficiale con *Roberto il diavolo* di Meyerbeer, diretto da Giovanni Nostini, protagonisti Adelaide Cortesi, Marco Viani e Feliciano Pons, immediatamente seguito dal ballo *La zingara*, con l'étoile Augusta Maywood.

Nei decenni seguenti l'Alighieri si ritagliò un posto non trascurabile fra i teatri della provincia italiana, tappa consueta dei maggiori divi del teatro di prosa (Salvini, Novelli, Ristori, Gramatica, Zacconi, Ruggeri, Moissi, Gandusio, Benassi, Ricci, Musco, Baseggio, Ninchi, Falconi, Abba), ma anche sede di stagioni liriche che, almeno fino al primo dopoguerra mondiale, si mantenevano costantemente in sintonia con le novità dei maggior palcoscenici italiani, proponendole a pochi anni di distanza con cast di notevole prestigio. Quasi sempre aggiornata appare, ad esempio, la presenza del repertorio verdiano maturo: *Rigoletto* (1853), *Trovatore* (1854), *Aroldo* (1859, con Fanny Salvini-Donatelli e Leone Giraldoni), *Vespri Siciliani* (1861, nella versione censurata *Giovanna de Guzman*, con Luigia Bendazzi), *Ballo in maschera* (1862), *La forza del destino* (1874), *Aida* (1876), *Don Carlo* (1884, con Navarrini), *Otello* (1892, con Cesira Ferrani). Lo stesso vale per Puccini – *Manon Lescaut* (1895), *Bohème* (1897, con Evan Gorga), *Tosca* (1908, con Antonio Magini Coletti, direttore Guarnieri), *Butterfly* (1913, con la Baldassarre Tedeschi), *Turandot* (1929, con Bianca Scacciati, Adelaide Saraceni e Antonio Melandri) – e per le creazioni dei maestri del verismo – *Cavalleria e Pagliacci* (1893, direttore Usiglio), *Andrea Chénier* (1898), *Fedora* (1899 con Edoardo Garbin e la Stehle), *Adriana Lecouvreur* (1905, con la Krusceniski), *Zazà* (1906, con Emma Carelli e la direzione di Leoncavallo), *Amica* (1908, con Tina Poli Randaccio e la direzione di Mascagni), *Isabeau* (1912, con la Llacer e De Muro), *Francesca da Rimini* (1921, con Maria Rakowska, Francesco Merli, Giuseppe Nessi e la direzione di Serafin). Particolarmente significativa, poi, l'attenzione costante al mondo francese: *Faust* di Gounod nel 1872 e ancora nel 1878, con Ormondo Maini, Giuseppe Kaschmann e la direzione di Franco Faccio, *L'Africana* nel 1880, con la Teodorini e Battistini, *Carmen* e *Mignon* nel 1888, con Adele Borghi, il massenetiano *Re di Lahore* nel 1898, con Cesira Ferrani, Franco Cardinali, Mario Sammarco e la direzione di Arturo Toscanini, ma anche una berlioziana *Dannazione di Faust* nel 1904, con Giannina Russ e Giuseppe De Luca. Il teatro wagneriano è presente con solo tre titoli, ma in due distinte edizioni per ciascuno di essi: *Lohengrin* nel 1890 (con Cardinali) e nel 1920 (con Pertile, Hina Spani e Cesare Formichi, direttore Guarnieri), *Tristano* nel 1902 (con la Pinto), e nel 1926, con la Llacer, la Minghini Cattaneo, Bassi, Rossi Morelli e Baccaloni, direttore Failoni) e *Walchiria* nel 1910 e nel 1938 (con la Caniglia e la Minghini Cattaneo). A fronte della totale assenza del teatro mozartiano, del resto tutt'altro che comune, anche nei teatri maggiori, si incontrano nondimeno titoli non scontati, come la desueta *Cenerentola* di Rossini del 1921, con la Supervia e Serafin sul podio, il *Boris* del 1925, con Ezio Pinza e Augusta

Oltrabella, direttore Guarnieri e addirittura una Straussiana *Salome*, nel 1911, con la declinante Bellincioni, direttore Ferrari. Anche nella riproposizione del grande repertorio spicca la costante presenza dei maggiori cantanti dell'epoca (oltre ai citati, Melis, De Hidalgo, Muzio, Pampanini, Pacetti, Dal Monte, Capsir, Cigna, Pagliughi, Favero, Tassinari, Carosio, Albanese, Stignani, Gigli, Schipa, Malipiero, Masini, Tagliavini, Eugenio Giraldoni, Danise, Stracciari, Stabile, Franci, Basiola, Pasero, Tajo...).

Gli anni '40 e '50 vedono ancora un'intensa presenza delle migliori compagnie di prosa (Randone, Gassman, Piccolo Teatro di Milano, Compagnia dei Giovani, ecc.) e di rivista, mentre l'attività musicale si divide fra concerti cameristici per lo più di respiro locale (ma ci sono anche Benedetti Michelangeli, Cortot, Milstein, Segovia, il Quartetto Italiano, I Musici) e un repertorio lirico ormai cristallizzato e stantio, sia pure ravvivato da voci di spicco (fra gli altri, Olivero, Tebaldi, Simionato, Corelli, Di Stefano, Valletti, Bergonzi, Gianni Raimondi, Tagliabue, Bechi, Gobbi, Taddei, Panerai, Bastianini – nella giovanile veste di basso –, Siepi, Rossi Lemeni, Tozzi, senza dimenticare ovviamente la Callas, protagonista nel 1954 di *Forza del destino* accanto a Del Monaco, Protti, Modesti e Capecchi, sotto la direzione di Franco Ghione).

Nonostante il Teatro fosse stato più volte interessato da limitate opere di restauro e di adeguamento tecnico – come nel 1929, quando fu realizzato il “golfo mistico”, ricavata la galleria nei palchi di quart'ordine e rinnovati i camerini – le imprescindibili necessità di consolidamento delle strutture spinsero a partire dall'estate del 1959 ad una lunga interruzione delle attività, durante la quale fu completamente rifatta la platea e il palcoscenico, rinnovando le tappezzerie e l'im-



pianto di illuminazione, con la collocazione di un nuovo lampadario. L'11 febbraio del 1967 un concerto dell'Orchestra Filarmonica di Lubjana ha inaugurato così il restaurato Teatro, che ha potuto riprendere la sua attività, contrassegnata ora da una fittissima serie di appuntamenti di teatro di prosa, aperti anche ad esperienze contemporanee, e da un aumento considerevole dell'attività concertistica e di balletto, mentre il legame con il Teatro Comunale di Bologna e l'inserimento nel circuito ATER ha favorito un sensibile rinnovamento del repertorio delle stagioni liriche, dirottate tuttavia alla fine degli anni '70 nell'arena della Rocca Brancaleone. Altri restauri hanno interessato il teatro negli anni '80 e '90, con il rifacimento della pavimentazione della platea, l'inserimento dell'aria condizionata, il rinnovo delle tappezzerie e l'adeguamento delle uscite alle vigenti normative. Negli anni '90, il Teatro Alighieri ha assunto sempre più un ruolo centrale nella programmazione culturale della città, attraverso intense stagioni concertistiche, liriche, di balletto e prosa tra autunno e primavera, divenendo poi in estate, data anche la chiusura della Rocca Brancaleone, sede ufficiale dei principali eventi operistici del Festival.

Il 10 Febbraio 2004, a chiusura delle celebrazioni per i 350 anni dalla nascita di Arcangelo Corelli (1653-1713), la sala del Ridotto è stata ufficialmente dedicata al grande compositore, originario della vicina Fusignano, inaugurando, alla presenza di Riccardo Muti, un busto in bronzo realizzato dallo scultore tedesco Peter Götz Güttler.

Gianni Godoli

Indice

Il libretto	pag. 9
Il soggetto (Synopsis, Argument, Die Handlung) <i>di Emilio Sala</i>	pag. 43
Preludio <i>di Emilio Sala</i>	pag. 61
Traviata: la follia del sacrificio <i>di Susanna Venturi</i>	pag. 73
Un'idea di <i>Traviata</i> <i>di Cristina Mazzavillani Muti</i>	pag. 83
Angoscia e tragedia del vuota <i>di Patrick Fournillier</i>	pag. 85
Il salotto di Violetta <i>di Claudio Veneri</i>	pag. 89
Due pianoforti per <i>La Traviata</i> <i>di Claudio Veneri</i>	pag. 93
Gli artisti	pag. 97
Il Teatro Alighieri di Ravenna	pag. 123

Ufficio Edizioni Ravenna Festival

programma di sala a cura di
Tarcisio Balbo

coordinamento editoriale
Giovanni Trabalza

grafica e layout
Antonella La Rosa

in copertina
Fotografia di Paolo Roversi

Si ringraziano Emilio Sala e l'editore EDT, Torino
per aver gentilmente concesso la pubblicazione del testo tratto
da *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella "Traviata"*.

stampa
Grafiche Morandi, Fusignano

