

Mario Carrozzo

Il duetto Violetta-Germont dall'atto II della *Traviata* [Giuseppe Verdi]

L'analisi di questo numero affronta un tema di cruciale importanza per l'ascolto del repertorio operistico: la funzione della musica nel melodramma. Il concetto di "drammaturgia musicale" si fonda sull'idea che la musica sia il fattore primario che costituisce l'opera d'arte in quanto dramma: è la musica che caratterizza i personaggi penetrando nella loro vita interiore, che determina l'azione e che costruisce l'immagine di un "mondo". L'analisi di Mario Carrozzo ci invita a riflettere su questi complessi meccanismi evidenziando la validità ermeneutica di una struttura standard, «la solita forma» che fu codificata nell'Ottocento dall'autore della prima monografia verdiana, Abramo Basevi, e che rappresenta ancor oggi un agile strumento interpretativo per avvicinarsi allo studio dei repertori operistici. La partitura del pezzo in esame è visionabile al sito internet http://www.granieri.us/HTML2006IDTUHWVEPTXGDRXYTB/VOCALSCOREONLINEIDTUHWVEPTXGDRXYTB/123_Giuseppe_Verdi/index.htm (S. P.).

Quella che Abramo Basevi denominava «la solita forma» si può considerare come la configurazione standard dei duetti operistici (ma anche, con poche varianti, delle arie e dei finali d'atto) dell'Ottocento italiano. In tale struttura sezioni drammaturgicamente statiche, in cui l'azione si arresta, si alternano a sezioni cinetiche, in cui l'azione procede. Questo schema, utile riferimento per i compositori e i librettisti dell'epoca, può essere di grande aiuto anche a quegli ascoltatori che oggi vogliono individuare i nessi tra la situazione drammatica e la morfologia del libretto e della partitura musicale.

In un duetto «la solita forma» prevede di norma cinque fasi, elencate sulla sinistra della Tavola 1. Dopo una breve *Scena* introduttiva in recitativo, nel *Tempo d'attacco* solitamente i due personaggi illustrano le rispettive posizioni, stabilendo i termini del confronto o del conflitto che li coinvolge. Tale presentazione sfocia nel *Cantabile*, una sosta dell'azione in cui i personaggi possono esprimere il proprio stato d'animo. Nel *Tempo di mezzo* ha luogo di solito un colpo di scena allorché, ad esempio, giunge in scena una visita o una notizia inattesa, o un personaggio prende repentinamente una risoluzione. La tensione si scioglie nella *Cabaletta*, spesso in andamento vivace, eseguita da entrambi i personaggi. Qui il tempo dell'azione si arresta ancora per sancire la nuova situazione raggiunta, l'esito drammaturgico del duetto. All'epoca di Verdi il *Tempo d'attacco* poteva essere notevolmente dilatato: la Tavola 1 ne riporta un modello articolato in due *Stanze*, destinate a esporre la condizione iniziale dei due personaggi, più un *Dialogo*, in cui essi giungono a un primo confronto. «La solita forma» può dunque non solo scandire i momenti di una vicenda, ma anche seguire l'evoluzione psicologica dei personaggi. Evoluzione che è particolarmente drammatica nel brano in

esame, il duetto Violetta (soprano) - Germont (baritono) nel secondo atto della *Traviata*, che Verdi musicò su libretto di Francesco Maria Piave (1853).

La colonna di destra della Tavola 1 sintetizza la vicenda agita nel duetto. Nella parte centrale della tavola sono riportati anche i versi iniziali di ciascuna porzione del libretto nonché la battuta della musica corrispondente, indicata con l'ausilio del numero di riferimento della partitura (ad esempio, 7 + 4 sta a indicare la quarta battuta dopo il numero 7 della partitura).

La musica verdiana rispetta l'alternanza tra zone statiche e cinetiche della «solita forma»: «Dite alla giovine» e «Morò!... la mia memoria», interpretabili rispettivamente come *Cantabile* e *Cabaletta*, sono melodie spiegate, facilmente memorizzabili, composte per lo più di frasi di quattro battute. Lo stesso dicasi delle due *Stanze* incluse nel *Tempo d'attacco*, «Pura siccome un angelo» e «Non sapete quale affetto». Durante queste fasi del duetto l'azione segna il passo, determinando un effetto che può ricordare quello del *ralenti* o del fermo-immagine al cinema: l'uso della melodia e della fraseologia regolare fanno sì che il tempo per i personaggi quasi si arresti. Nel resto del duetto, invece, gli eventi in scena si succedono a una velocità prossima a quella della vita reale.

Tenteremo ora di addentrarci in questa meravigliosa "macchina drammaturgica" analizzando alcuni punti di articolazione intermedia tra una sezione e l'altra, in cui all'ascolto avvertiamo che "sta per avvenire qualcosa": questi momenti sono stati evidenziati nella Tavola 1 con dei segni di *crescendo*.

1. Il primo snodo è costituito dal passaggio dalla prima alla seconda *Stanza* (da 6 + 24 a 7 + 3). Le due *Stanze* di Germont e Violetta sono nettamente contrastanti: «Pura siccome un angelo» è una melodia spiegata, in tempo *Allergo moderato*, dinamica *piano*, modo maggiore, accompagnata dagli archi in modo semplice e discreto. «Non sapete quale affetto», invece, è in tempo *Vivacissimo* e tonalità minore; le frasi rotte in brevi frammenti esprimono l'affanno di chi, già ammalato di tisi, sta soffocando una forte emozione; l'orchestra, anziché sostenere il canto, sembra in conflitto con esso, troncandolo talvolta all'improvviso con violenti accordi.

Che cosa è successo fra l'una e l'altra *Stanza*? Durante poche battute di dialogo quasi senza melodia (stile "parlante"), grazie al *crescendo* e all'*accelerando* delle parti orchestrali («Ah! comprendo», da 6 + 24 fino al *tutti* orchestrale del n. 7) Verdi orienta la nostra attenzione verso la psicologia della protagonista. All'inizio del duetto Violetta è felice: si sta aggrappando all'amore di Alfredo come a un'estrema possibilità di riscatto dal suo turbinoso passato. Ella vive però una forte contraddizione tra illusione e realtà: pur sapendo che questa relazione è inaccettabile

per la morale borghese, ha celato anche a se stessa questa verità. Durante la transizione che segue alla *Stanza* di Germont, Violetta paventa per la prima volta la separazione definitiva dall'amato. Il primo *crescendo* esprime l'emergere della consapevolezza dell'insanabile conflitto tra le convenzioni sociali e le ragioni del cuore.

2. Germont tenta nuovamente di persuadere Violetta («Un dì, quando le veneri») usando un tono dapprima doloroso e sommesso, poi sempre più pressante, spingendo il proprio canto ripetutamente verso gli estremi acuti della tessitura (tra 8 + 36 e 8 + 51). Il secondo momento di transizione su cui ci soffermiamo («Così alla misera») è quello che porta dal *Dialogo* al *Cantabile* («Dite alla giovine»). Stavolta il trapasso è meno eloquente: non c'è traccia di accelerando né, a parte la misura 8 + 65 in dinamica *forte*, di crescendo; anzi, la sezione si chiude in *piano* e *diminuendo*. Eppure, all'ascolto si avverte ugualmente un forte aumento della tensione (ecco perché nella Tavola 1 il simbolo del *crescendo* è riportato con la linea tratteggiata). Tale incremento è ottenuto complicando progressivamente l'accompagnamento orchestrale, trasformando una semplice formula basso + accordo (fino alla mis. 8 + 51) in un assetto quasi polifonico durante l'*a parte* di Violetta (sono chiaramente udibili i frammenti di scala al basso); il tessuto sonoro si increspa ulteriormente con un sincopato nelle ultime misure (da 8 + 69 a 8 + 73). Questo secondo crescendo "sotterraneo" trasmette un pungente senso di inquietudine e accompagna il doloroso e definitivo ritorno alla realtà della protagonista. I versi, amarissimi, che ella canta tra sé («Così alla misera, ch'è un dì caduta, / di più risorgere speranza è muta!... / se pur benefico le indulga Iddio / l'uomo implacabile per lei sarà!...») ritraggono lo svanire del miraggio della sua redenzione. E sono accompagnati dal simbolo musicale della sua sottomissione al volere di Germont: con un ampio gesto, nel silenzio dell'orchestra, la voce del soprano precipita per quasi due ottave sulle parole finali («l'uomo implacabile per lei sarà»), e la sua ultima nota viene subito ripresa all'unisono dal baritono (8 + 69). È l'unico unisono tra le due voci nel duetto, ed è il segno che le volontà dei due personaggi, diametralmente antitetiche all'inizio, ora finalmente convergono.

3. Nel breve *Tempo di mezzo* Violetta decide di rendere definitiva la separazione da Alfredo lasciandogli una missiva in cui dà a intendere di voler tornare con il vecchio protettore, il barone Douphol. Una breve frase di intenso lirismo («Qual figlia m'abbracciate») lascia appena trasparire il suo sconforto. Subito dopo, il nuovo ricorso allo stile parlante su un *Allegro improvviso* (10) e l'avvio di un nuovo *forte crescendo* che in una ventina di battute richiede l'entrata progressiva di quasi tutti i gruppi orchestrali fino al *forte* (11), nonché una lunghissima sospensione (da 10 + 10 a 11 + 3) sulla dominante di *sol minore* suggeriscono il sorgere di una nuova angoscia nell'animo di Violetta. Turbamento di cui però il libretto non dà conto: è solo alla luce della *Cabaletta* seguente che si può ipotizzare ciò che è accaduto nella mente della giovane. Ella sembra realizzare che la lettera non solo reciderà del tutto il legame con Alfredo, ma la esporrà al suo disprezzo. È a questa nuova consapevolezza (e non al dramma della separazione) che risponde la *Cabaletta*, in cui la donna chiede a Germont di svelare all'amato la verità almeno dopo la propria fine, affinché egli non maledica la sua memoria.

Per concludere, i tre pezzi statici di Violetta (*Stanza*, *Cantabile*, *Cabaletta*) conseguono ad altrettante fasi del decorso psicologico che conduce la protagonista dall'illusione alla realtà. Tali accelerazioni sono rese musicalmente attraverso i tre crescendo. Proprio il secondo e più cruciale fra i tre, quello in cui Violetta accetta di separarsi dall'amato, è reso da Verdi con la sonorità più sommessa: le frasi che ella pronuncia *a parte*, abbiamo quasi l'impressione di leggerle nei suoi pensieri, mentre quelle cantate da Germont rimangono come sullo sfondo. Infine, il senso di «Morrò!... la mia memoria» si illumina solo se messo in rapporto con la transizione che precede il brano. La *Cabaletta* risponde al corso dei pensieri di Violetta, suggerito dall'agitazione che pervade la musica e non dalle parole pronunciate dai personaggi. Ciò esemplifica al meglio la funzione della musica nel melodramma: quella di essere non un semplice ornamento per il testo, ma un agente drammaturgico essenziale; senza di essa l'opera non solo sarebbe assai meno emozionante, ma perderebbe gran parte della sua logica e del suo significato.

Tavola 1

0. Scena (recitativo)		Violetta confida a Germont di aver disposto la rinuncia a ogni suo avere pur di rimanere con Alfredo.
1. cinetica Tempo d'attacco	Stanza 1 «Pura siccome un angelo» [6] «Ah! Comprendo » [6 + 24] Stanza 2 «Non sapete quale affetto» [7 + 4] Dialogo «È grave il sacrificio»; [8 + 2] «Un dì quando le veneri» [8 + 23] «Così alla misera», - = < [8 + 52]	Apprende però che a causa della condotta del giovane il promesso sposo della figlia si nega alle nozze. Germont chiede a Violetta di lasciare per sempre l'amato. La donna rifiuta. Al mondo non ha altri che Alfredo. Germont tenta di persuaderla sollecitando la sua generosità e adombrando la volubilità maschile. Violetta cede
2. statica Cantabile	«Dite alla giovine» [9]	e invita Germont a dare la buona nuova alla figlia.
3. cinetica Tempo di mezzo	«Imponete!» [9 + 56] «Tra breve » [10]	Stabilisce poi come indurre Alfredo a separarsi da lei, invitando Germont a confortarlo
4. statica Cabaletta	«Morrò!...la mia memoria» [11 + 4]	nonché a svelare al giovane, dopo la propria fine, il sacrificio da lei compiuto.