

The Grotesque between *Il Trovatore* and *La Traviata*

Gabriele Scaramuzza
gabriele.scaramuzza@unimi.it

The grotesque represents in a certain way the leading form of ugly since the latter became a too general concept to serve as an effective explicatory principle. Starting from Rosenkrantz's conception of the grotesque, with a view to Kosik's thesis of the decline of the tragic in favor of the grotesque during the nineteenth century, this article explores the presence and the modes of this aesthetic category in some of Verdi's masterpieces: *Il Trovatore* and *La Traviata*.

Il grottesco tra *Il Trovatore* e *La Traviata*

Gabriele Scaramuzza
gabriele.scaramuzza@unimi.it

Questo saggio è da considerarsi una prosecuzione del precedente *Il brutto e il grottesco tra Macbeth e Luisa Miller*, apparso lo scorso anno su questa stessa rivista. Tengo fermo che tra brutto e grottesco (stando a Rosenkranz) vi è complicità; e il grottesco è in certo modo la forma preminente di sopravvivenza del brutto in anni in cui esso è diventato una categoria troppo generica per poter ancora servire da efficace criterio di orientamento.

Sullo sfondo resta sempre la tesi affacciata in *Il secolo di Grete Samsa* di Karel Kosík, secondo cui nel diciannovesimo secolo già inizia quel processo di erosione del tragico a vantaggio del grottesco e del caricaturale, che avrà i suoi esiti maggiori nel ventesimo secolo. Di questo processo Verdi a suo modo fa parte.

È utile qui ricordare l'idea generale del grottesco che ha le sue radici in Rosenkranz, e cui già ho utilmente ricorso: ha tratti di deformazione, di volgarità, di incompiutezza, di banalità; ha affinità col bizzarro, il barocco, il burlesco, il caricaturale. È una categoria inquieta, variegata, sfugge alle tipologie classiche, anzi le mette in crisi; superficialmente ha presa, ma di fatto è dissacrante. Fa reagire in modo casuale l'uno sull'altro momenti diversi: tragici e rozzi, sublimi e buffi, malvagi e patetici, ipocriti ed emozionanti; a valori alti, o esibiti come tali, mescola toni che li irridono; distrugge con angosciante violenza ogni dignità; rovescia il bello nel brutto, capovolge basso e alto; anche un bello artefatto e sinistro rasenta da vicino il grottesco. E ha sicuramente esiti più recenti nel kitsch, che ne sviluppa talune potenzialità. Non a caso è presente in riprese "attualizzanti" di opere verdiane, su cui tornerò.

Già ho accennato nel precedente saggio a opere quali *Oberto conte di San Bonifacio*, *I Masnadieri*, *Macbeth*, *Luisa Miller*, *Falstaff*; e naturalmente a *Rigoletto*, che del grottesco – nella forma di un grottesco del riso presto travolto dal grottesco d'angoscia – è l'incarnazione più calzante. La regia di Ponnelle di quest'opera mette in risalto, con esiti kitsch, il grottesco già di per sé presente in *Rigoletto*. Aggiungo qui che un grottesco caricaturale, truce è presente in non poche altre opere soprattutto del primo Verdi, innanzitutto *Alzira*.

Nel caso di *Falstaff* è presente (e qui devo in parte completare quanto ho scritto nel saggio precedente) una forma di grottesco che si aggiunge a quelle presenti in Hugo: il *grottesco triste* teorizzato da Flaubert, che ha qualcosa di simile al *comique absolu* di Baudelaire, come mi segnala Chiara Pasetti¹:

Le grotesque triste a pour moi un charme inouï. Il correspond aux besoins intimes de ma nature bouffonnement amère. Il ne me fait pas rire mais rêver longuement. Je le saisis bien partout où il se trouve et comme je le porte en moi ainsi que tout le monde voilà pourquoi j'aime à m'analyser. C'est une étude qui m'amuse. Ce qui m'empêche de me prendre au sérieux, quoique j'ai l'esprit assez grave, c'est que je me trouve très ridicule, non pas de ce ridicule relatif qui est le comique théâtral, mais de ce ridicule intrinsèque à la vie humaine elle-même et qui ressort de l'action la plus simple, ou du geste le plus ordinaire. Jamais par exemple je ne me fais la barbe sans rire, tant ça me paraît bête. Tout cela est fort difficile à expliquer et demande à être senti. Tu ne le sentiras pas toi qui est d'un seul morceau, comme un bel hymne d'amour et de poésie. Moi je suis une arabesque en marqueterie, il y a des morceaux d'ivoire, d'or et de fer. Il y en a de carton peint. Il y en a de diamant. Il y en a de fer-blanc.²

A proposito di *Il Trovatore*

In un suo intervento del 1974 – *Verdi?*³ – Luciano Berio scrive che, come la morte di Wozzeck, così le morti di taluni personaggi verdiani «non solo suscitano pietà e commozione: si tratta, anche, di morti che accusano». E aggiunge: «Pensate per un momento al finale di *Rigoletto* e di *Traviata* (il *Trovatore*, come tutti sanno, è una faccenda più oscura e freudiana)». E certo non è semplice capire chi e cosa accusino le morti del *Trovatore*.

Si ritrovano nel *Trovatore* alcuni motivi del grottesco cui abbiamo accennato sopra, vi sono ben presenti tratti caricaturali e palesi esagerazioni, spesso denunciate. Si pensi al linguaggio truculento del Conte, ai raccapriccianti racconti di Azucena, ai toni drastici di Manrico.

¹ A lei devo questi ragguagli. Di Chiara Pasetti si legga il saggio pubblicato in “Itinera”: C. Pasetti, “Gustave Flaubert giovane. Un’analisi e un punto di vista sul primo racconto originale dell’autore di Emma Bovary”, *Itinera*, 2009.

² Lettera a Louise Colet dell’agosto 1846, trasmessami da Chiara Pasetti, cfr. *ivi*.

³ Il testo di Berio è riproposto nel Programma di sala del *Trovatore*: *Giuseppe Verdi. Il Trovatore*, a cura di Francesco Degradà, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano 2000, pp. 71-77; la citazione è da p. 75.

1. Una brevissima introduzione orchestrale prepara il recitativo che apre il dramma. È notte: *Il Trovatore* è un'opera notturna.

Ferrando narra l'enigmatico e inquietante antefatto: racconta della zingara, madre di Azucena, del malocchio sul figlio del conte, della sua condanna al rogo. E di Azucena che riceve in eredità la missione di vendicarla, rapisce il bambino e lo brucia. C'è un presentimento del vecchio Conte, che anticipa quel che verrà (e cioè che suo figlio vive). Soprattutto compare già il rogo: il fuoco è un tratto dominante dell'opera, subito associato alla figura della zingara.

È opera fatta di lunghi racconti⁴ *Il Trovatore*, che riprendono il passato: «Un passato carico di “adesso”» (è un'efficace espressione di Benjamin) tuttavia, colto nel suo incombere sul presente. Una presenza ossessiva di ricordi lugubri muove l'azione, la condiziona; passato e presente interagiscono.

Dopo Ferrando giunge Leonora che con «Tacea la notte placida» ricorda il nascere del suo amore per Manrico. E già mette in gioco il legame tra amore e morte che segnerà il suo destino: dell'amore dice: «s'io non vivrò per esso, / per esso io morirò»; questa alternativa torna continuamente, anche in Manrico. Leonora è il personaggio più sfuggente, forse il più enigmatico dell'intero dramma. Vive l'amore, ma ha continui presentimenti di morte, di annientamento: «O col prezzo di mia vita / La tua vita io salverò, / O con te per sempre unita / Nella tomba io scenderò». Si offre come vittima al Conte: «Vibra il ferro in questo core, / Che te amar non vuol, né può».

2. *Il Trovatore* è l'opera più complessa e sfuggente di Verdi, la meno afferrabile. Accumula fatti enigmatici, difficilmente comprensibili, e che mai verranno chiariti; già l'episodio da cui tutto si origina è denso di stranezze, di superstizioni; un'aura di non detto circonda gli eventi e non si dissipa.

Fabrizio Della Seta⁵ sottolinea la eccentricità di quest'opera nel mondo verdiano, e la «difficoltà di coglierne un messaggio, un significato», che invece è più agevole cogliere

⁴ Cfr. O. Jesurum, “Tacea la notte!”, in F. Degrada (a cura di), *Giuseppe Verdi. Il Trovatore*, cit., pp. 127-133.

⁵ Fabrizio Della Seta, in un recente intervento all'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere – Università di Pavia, di cui mi ha gentilmente fornito il dattiloscritto di venti pagine.

in altre opere quali *Rigoletto* e *Traviata*. E ricorre (come Berio suggerisce) a temi psicanalitici, in effetti molto utili per interpretare personaggi e situazioni.

Leggiamo: «l'apparente illogicità del libretto [...] è tale rispetto alla logica aristotelica», discorsiva, diurna; «la vita emotiva ne segue una propria totalmente diversa», imprevedibile. Riprendendo Francesco Orlando, Della Seta dichiara che non siamo di fronte a un «banale psicologismo dell'autore o del personaggio», bensì a una concezione del drammatico-musicale «come sistema simbolico strutturato secondo principi formali analoghi a quelli che governano le manifestazioni dell'inconscio». Talché Manrico può ben essere vuoi figlio di Azucena, vuoi fratello del Conte; senza rispettare il principio di non contraddizione.

La conclamata oscurità del testo (comunque tale fino alla prima scena del secondo atto inclusa, secondo Della Seta) è da lasciar valere in quanto tale, così come si manifesta; senza angosciarsi a scioglierla come se fosse un difetto cui rimediare, senza farla valere come giudizio negativo.

Motivi psicanalitici sono dunque presenti nel testo: «La mia tesi è che nel *Trovatore* Verdi abbia dato espressione al conflitto basilare tra pulsione di vita e pulsione di morte»⁶. Amore e morte sono indissolubilmente legati in pressoché tutti i personaggi, ma emblematicamente in Leonora.

Certo, a tutta prima non è dramma di ambivalenze psicologiche *Il Trovatore*; sembra anzi piuttosto elementare nel suo susseguirsi di melodie felici, agevolmente godibili, e di caratteri univoci. Ma va anche letto in controluce; e qui la psicanalisi può fornire utili strumenti e rivelare un angosciante sottofondo non detto.

3. Riprendiamo il filo dell'opera. Dopo Ferrando e Leonora, entrano in scena pressoché contemporaneamente il Conte di Luna e Manrico

Il Conte non ricorda, vive nel suo presente, soggiogato dalle sue passioni. Ha tratti nettamente sadici, un linguaggio truculento, violento sempre. È dominato dall'erotismo, da un amore esasperatamente geloso ed esclusivo, che muove il suo ossessivo desiderio di togliere di mezzo il rivale amato da Leonora, Manrico.

Nell'opera i protagonisti tutti non si tormentano in dubbi e conflitti dichiarati. Esplosioni veementi li caratterizzano. È opera di passioni nettamente delineate,

⁶ *Ibidem*.

travolgenti: la gelosia è soltanto gelosia, l'amore è di slancio e non conosce sfumature, l'odio è irrimediabile, la vendetta indiscutibile, atroce. È un dramma dove tutto è assolutizzato, portato all'estremo. Proprio perché si assolutizzano, le passioni si scontrano senza rimedio, si combattono ferocemente; non si mediano mai, non riconoscono alcun diritto all'esistenza di altre passioni. A tutta prima è un'opera estroversa *Il Trovatore*, quanto è intimista *La traviata*, composta nello stesso periodo, e rappresentata quarantasei giorni dopo. È da meditare questa strana contemporaneità di drammi apparentemente così diversi.

Il Trovatore è costruito come montaggio di blocchi netti, contrapposti; che mutano, si contraddicono, ma insieme ignorano la propria contrapposizione, non la vivono come una pecca, ma con naturalezza.

Manrico è in certo modo simile a Leonora nell'accostamento tra amore e morte: «Amor, sublime amore», ma se è destino che cada «solo in ciel precederti / La morte a me parrà»; invoca la morte e si lamenta che sia «tarda nel venir». Vive il conflitto tra l'amore per la madre e quello per Leonora, che si intralciano vicendevolmente, si rincorrono fino all'ultimo. Egli stesso racconta, e ricorda la «strana pietà» che lo assalì quando risparmiò la vita al Conte.

Ultima appare, nel secondo atto, la figura spietata della madre, Azucena.

4. Vale la pena soffermarsi un poco sulla presenza della madre nelle opere di Verdi. Dei padri non v'è traccia nel *Trovatore* (tranne il vecchio Conte, peraltro defunto). Azucena non ha padre né marito né compagni; Leonora non ha padre né madre. Manrico ha una madre: Azucena; ma si scoprirà che non è la sua vera madre; della madre carnale non v'è traccia. Il mondo verdiano è dominato dalla figura del padre, non meno di quello kafkiano. Molti padri vi si affollano, assai diversi, talvolta opposti, tra loro. La presenza di una madre nel *Trovatore* (o comunque di colei che ne fa le veci, a tutti gli effetti) è dunque un fatto unico. Figlie, mogli, amanti, orfane, amiche, non mancano in tante opere verdiane.

È da tener presente che la morte della madre di Verdi avvenne nel giugno del 1851, e questo deve pur aver lasciato una traccia nella progettazione, già in atto, del *Trovatore*. Ma da tener presente è anche la paternità negata a Verdi (parallela alla maternità distrutta della prima moglie, Margherita Barezzi); e il problema contorto, mai del tutto

chiarito, della maternità di Giuseppina Strepponi, costretta da Verdi (ma il suo ruolo nella vicenda è quanto mai imbarazzante e problematico) ad abbandonare i tre figli, viventi, per legarsi a lui.

La madre di Luisa, ben presente in *Kabale und Liebe* di Schiller, è espunta in *Luisa Miller*, dove assumono grande rilevanza i due padri in conflitto; in *Rigoletto* la moglie è ricordo dolce, ma lontano; moglie-madre intensamente assente è Maria nel *Simon Boccanegra*. Non c'è nessuna traccia di madri in *Nabucco*, *Ernani*, *Macbeth*, *Traviata*. Men che meno in *Otello*; madre di Nannetta è invece Alice nel *Falstaff*.

5. Azucena dunque: è la figura centrale; ha sempre il fuoco sullo sfondo. Il suo ruolo è duplice: vive il conflitto tra amore filiale e amore materno; è una madre che dispensa insieme vita e morte. Vive di memorie che ancora la condizionano, drammaticamente. È spinta da una sorta di coazione a ripetere: ricalca insistentemente le orme della propria madre. La figura della madre incombe su di lei, e le impone il compito cui dedica la sua vita, e che alla fine trionferà anche sull'amore per il figlio: il «mi vendica» della madre la incalza ossessivamente.

Si racconta, e ricorda: «Stride la vampa», «Condotta ell'era in ceppi». Più avanti, catturata, ancora ricorda il suo passato nella bellissima ballata «Giorni poveri vivea». Un ritorno del represso si ha quando come in trance, confondendosi, si lascia sfuggire di fronte a Manrico la verità⁷ che voleva celare (aveva ucciso il proprio figlio), e che riesplode nel finale allorché la rivela al Conte di Luna.

Le due donne, Azucena e Leonora, assolutizzano i propri ruoli, non concedono alcuno spazio l'una all'altra, non riconoscono affetti che non siano il proprio; vivono come inaccettabili altri amori, inconciliabili col proprio amore. Si ignorano, dichiarando con ciò inesistenti altri affetti. Questo è evidente in più punti, al massimo nell'ultima scena⁸. Qui, l'unica volta in cui madre e amata sono sulla scena insieme, non si vedono, non si parlano, ognuna presa dal suo delirio. Incarnano due amori incomunicabili, esclusivi, intolleranti, gelosi l'uno dell'altro, tra cui Manrico è costretto a muoversi.

⁷ O la copertura della sua verità, a propria discolpa — come ipotizza Della Seta, *ibidem*.

⁸ Cfr. anche, di Guido Paduano, “Leonora e Azucena: i due universi affettivi”, in F. Degrada (a cura di), *Giuseppe Verdi. Il Trovatore*, cit., pp. 79-101 (in particolare cfr. pp. 99-101). Nello stesso volume si veda J. Budden, “Il trovatore: un'opera diversa dalle altre”, cit., pp. 53-69.

6. Riprendiamo l'opera dall'inizio del quarto atto. Vediamo innanzitutto il contesto in cui si colloca.

Il terzo atto si è appena concluso con Manrico che canta *Di quella pira*, rivolgendosi all'amata Leonora. Torna il fuoco innanzitutto, elemento-base dell'opera: all'origine di tutto sta il rogo della strega, madre della zingara, Azucena, che vuole vendetta e con questo genera la catastrofe.

«Era già figlio prima d'amarti», continua Manrico; annunciando a Leonora la sua intenzione: «Madre infelice corro a salvarti, / o teco⁹ almeno corro a morir» (la seconda ipotesi si avvererà presto). Offesa mortale all'amata da parte di Manrico, che la lascia per andare in soccorso della madre prigioniera. L'amata, Leonora, infatti subito accusa il colpo: «Non reggo a colpi tanto funesti! / Oh! Quanto meglio saria morir!» (sarà presto accontentata anche lei)¹⁰. D'altronde, in una precedente scena speculare, la madre aveva a sua volta tentato con tutte le sue forze («No, soffrirlo non poss'io.../ Il tuo sangue è sangue mio!...») di distogliere il figlio dal correre in soccorso dell'amata che stava per prendere il velo.

All'inizio del quarto atto Manrico è nella torre prigioniero, giunge nei pressi Leonora accompagnata da Ruiz, ma subito vuole star sola nella «notte oscurissima»; e ricorda: «D'amor sull'ali rosee». L'aria esprime insieme ansia e speranza, senza che nessuna delle due cose prevalga¹¹; dà voce alla memoria dell'amore e alla speranza che Manrico la senta e a sua volta ricordi. Manrico canta dalla torre, il *Miserere* è sullo sfondo coi suoi preannunci funesti, che riempiono Leonora di «cupo terror». Poi l'invocazione di Manrico: «Non ti scordar di me!» e subito dopo la protesta appassionata, trascinante (una cabaletta troppo spesso tralasciata, senza motivo, nelle rappresentazioni), di Leonora: «Tu vedrai che amore in terra».

Il seguito scorre via rapido verso il finale, d'un'ellitticità vertiginosa: Leonora si offre al conte di Luna per ottenere la salvezza di Manrico; ma prende (troppo presto) il veleno per sottrarglisi. Poi la scena si sposta nell'«orrido carcere» oscuro: Manrico consola Azucena delirante («Riposa madre...», tra i momenti più toccanti dell'opera).

⁹ Qui il celebre acuto che fa delirare, perciò detto anche tout-court l'*oteco*.

¹⁰ Piero Rattalino dedica pagine illuminanti a questo brano, mettendo in luce «l'importanza che il suono delle sillabe ha nell'opera in musica», da cui deriva il rischio che «l'impalcatura timbrica originale vada perduta nella versione francese», come in qualsiasi traduzione. P. Rattalino, *Il linguaggio della musica*, Garzanti, Milano 1997, pp. 48-52).

¹¹ Cfr. F. Della Seta, «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma 2008, p. 127.

Segue l'arrivo di Leonora e del Conte, gli atroci sospetti di Manrico quando Leonora gli rivela che è venuta a salvarlo («Ha quest'infame l'amor venduto», e: «ti abbomino, ti maledico» — senza mezzi termini), la rivelazione di Leonora e il repentino mutamento di Manrico («insano... ed io quest'angelo osava maledir»), la morte di entrambi, la rivelazione della verità alla fine, straziante: Manrico era fratello del Conte, non figlio di Azucena (antefatto: il tragico errore compiuto da questa per vendicarsi).

7. Le melodie del *Trovatore*, trascinanti, facilmente memorizzabili, sono costruite secondo schemi tradizionali (guardano al passato dunque); non disdegnano la dimensione arcaica della ballata popolare, che spesso mostra uno scollamento tra parole e musica, che scorrono su binari diversi: l'orrido che è raccontato e la forma da cantastorie del racconto. C'è «una leggera distanza dell'autore che aderisce alla storia senza lasciarsene completamente abbindolare»¹². Verdi fa uso di effetti stranianti, sembra anticipare Brecht in questo; non a caso Berio (in *La vera storia*, rappresentata alla Scala nel 1982) fa un *remake* di *Il Trovatore*, e ne accentua la vicinanza a Brecht.

Ancora da Luca Zoppelli traggio un suggerimento assai significativo: «Condotta ell'era in ceppi» ha un andamento da ballata, parte come un resoconto apparentemente oggettivo di un lontano passato, che irrompe però a poco a poco con ben altra intonazione nel presente del racconto. E sottolinea il prevalere dell'istinto di vendetta su quello materno. «Ei struggeasi in pianto... io mi sentia il core dilaniato, infranto». Poi il ricordo dell'orrore del supplizio, il riecheggiare del «mi vendica».

La vendetta giustifica l'azione di Azucena, è la sua ragione di vita, la sua missione potremmo dire. Con le parole *Sei vendicata, o madre!*, immediatamente seguite dall'esclamazione del Conte “inorridito” (come si legge nel libretto) *E vivo ancor!*, si conclude l'opera. Il dovere di vendicarsi travolge l'amore materno e prevale su ogni affetto, persino su quello verso un bambino; e tanto più è agghiacciante se in gioco è «il figlio mio...».

Qualcosa di analogo – suggerisce acutamente Zoppelli – accade nei racconti dei sopravvissuti alla Shoah: le loro storie procedono per un po' linearmente, come spassionate ricostruzioni del passato; ma presto l'azione si stacca dal racconto, e irrompe nel presente l'orrendo passato, incancellabile; e condiziona il futuro.

¹² G. de Van, *L'opera italiana. La produzione, l'estetica, i capolavori*, tr. it. di G.C. Brioschi, Carocci, Roma 2002, p. 117.

Tenendo presente tutto questo, l'intero *Trovatore* potrebbe esser visto come percorso da un presentimento di “morte dell'opera”, nelle sue forme note e nei suoi tradizionali contenuti, come una ripresa e insieme un congedo da un passato ormai in difficoltà: «come uno sguardo retrospettivo a un mondo stilistico» (quello di uno «stile vocale virtuosistico, brillante e assai difficile») che Verdi aveva «ormai abbandonato». Se in *La Traviata*, in «Sempre libera degg'io», il virtuosismo vocale esprime «il desiderio di Violetta di godere fino in fondo il breve tratto di vita che le resta da percorrere», si può per contro ipotizzare che «nel *Trovatore* Verdi abbia impiegato lo stesso mezzo stilistico per rappresentare il *cupio dissolvi* di Leonora, la sua vertiginosa corsa all'abisso» — come sostiene Fabrizio Della Seta¹³.

La Traviata

1. Il “brutto” è sicuramente presente in *La Traviata*; ma qui a prima vista non sembra esserci molto di grottesco. Se non forse per il carnevale del bue grasso nel terzo atto e per l'entrata degli spagnoli nel secondo, ma anche per i tratti ipocriti e sentimentali dell'“incauto vegliardo” Germont. Abbondantemente presente è tuttavia il grottesco in talune rappresentazione della *Traviata*, e segnatamente in quella che ha inaugurato alla Scala la stagione 2013/14.

Qualche osservazione preliminare. Non conoscendo il tedesco, Verdi non poté leggere l'*Estetica del Brutto* di Rosenkranz. Del problema del brutto aveva peraltro preso coscienza anni prima attraverso la cultura francese, e in particolare attraverso la conoscenza dei drammi di Victor Hugo e la lettura della sua celebre *Préface* al *Cromwell*, del 1827 – un momento fondamentale della storia dell'estetica del brutto, visto soprattutto nel suo aspetto di grottesco. Rosenkranz (di madrelingua francese) dedica qualche spazio a *La dame aux camélias* (come anche a *Le roi s'amuse*): essa esemplifica un caso particolare di brutto, legato al volgare e al male: al brutto morale di un intero ambiente, dominato dallo stordimento del sesso e del denaro (cui vanno annessi il gioco, la prostituzione, le feste e le danze); ma anche al brutto fisico della malattia e della morte (di cui Rosenkranz stigmatizza la descrizione in Dumas).

¹³ Le citazioni sono tratte dall'intervento all'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere, già citato.

Oggetto di *La Traviata* è uno dei grandi “miti d’oggi” di cui scrive Roland Barthes (il mito della redenzione della prostituta per mezzo dell’amore, che trova la sua massima espressione nella Sonia di *Delitto e castigo* di Dostoevskij). L’opera ha una presenza sotterranea nel mondo dei drammi in musica, da *Eugenio Onegin* a *Bohème*. Una citazione di «Così alla misera» è presente in un passo della *Quinta* di Mahler. Il mito è tenuto vivo nell’attualità, non solo presso i fans dell’opera, ma anche nell’immaginario comune: si pensi a film quali *Pretty Woman*; e prima ancora a *Margherita Gauthier*, con Greta Garbo. Con ben maggior pregnanza *La Traviata* è presente in *Rocco e i suoi fratelli*. Per altro verso è da segnalare la ripresa teatrale di Lella Costa qualche anno fa – sempre volendo esemplificare.

2. Il Preludio all’atto primo espone a ritroso i temi della morte/malattia, dell’amore, della festa. Li espone in ordine inverso rispetto allo svolgersi dell’azione nell’opera: dopo il tema della morte, il tema dell’amore appare accompagnato dal ritmo di danza che, insidioso, onnipresente, segnerà l’ambiente della festa con cui si apre la scena.

C’è un contrasto tra il tema dell’amore come è presente nel preludio e come risuona nell’«Amami Alfredo» del secondo atto: diverso l’accompagnamento, diversa la tonalità, e ben altra la pregnanza espressiva¹⁴. Il contrasto è tra l’amore disperso nel contesto della festa (simbolo della vita di quella società) e l’amore profondo e disperato che vive nell’animo di Violetta.

Se tema di fondo dell’opera è l’amore, si tratta di un amore da subito insidiato dalla malattia e infine soccombente nell’orizzonte delle feste, luogo e simbolo della sopraffazione ambientale. Come sempre in Verdi, l’amore è colto non nel momento del suo fiorire, ma nel momento della sua crisi. Non raccontano mai felici storie d’amore le sue opere, ma storie di amori ostacolati e infine giustiziati da una incoercibile violenza esterna. L’amore è rappresentato nel rivelarsi della sua impossibilità, nel suo fallimento, nelle sue tragiche conseguenze; in una modalità che si fa spia di rapporti sociali più ampi: i rapporti di potere interni alla famiglia e alla società.

Tutti i temi compaiono fin dall’apertura del sipario, la “tinta” della *Traviata* si delinea da subito. La festa (come sarà nella seconda parte del secondo atto) è il gioco (che spiega il ritardo degli astanti) nel suo legame col denaro (più tardi si vedrà che è

¹⁴ Rinvio per questo all’analisi pertinente di Tiziana Canfori, che ho riportato nel mio *Il brutto all’opera*, Mimesis, Milano 2013, pp. 148-149.

gioco d'azzardo); è luogo del piacere (questo termine torna), di un divertimento da ricchi che non badano a spese, e del liquore, dell'alcol – oggi sarebbe stata la droga, con gli effetti di stordimento e di intensificazione del piacere analoghi.

Subito entra in scena l'amore, nella sua duplice veste di amore a pagamento (legato al denaro: Violetta è una mantenuta) e di amore romantico (il sentimento per Alfredo). Strettamente intrecciata ad esso compare la malattia, coi suoi presagi di morte. La malattia è un aspetto del "brutto", ma la tisi è una malattia a suo modo "nobilitante", come Rosenkranz osserva.

Lo schema del primo atto, ma in fondo dell'opera intera, può esser visto come quello tipicamente *mélo* della festa interrotta.

L'accavallarsi dei temi è riflesso della complessità, magari contraddittorietà, del personaggio di Violetta, preso tra gusto della vita (anche nella festa), ruolo della mantenuta, attrazione verso il «serio amore» e presentimenti di disfacimento e di morte.

Il dialogo tra Violetta-Alfredo ha luogo nella parentesi del primo rivelarsi della malattia, gli sottostà il ritmo della festa che mina l'amore già al suo primo dichiararsi; alla fine, come scrive Emilio Sala «il valzer della realtà riprende il sopravvento su quello del sogno d'amore»¹⁵.

Nel monologo di Violetta con cui si chiude l'atto, l'incerto affacciarsi dell'amore è contrastato dalla logica della festa (che poi di fatto trionferà su tutto). Il canto fuori campo di Alfredo dà voce all'emergere nell'animo di Violetta di un amore che ha forte presa su di lei e che insieme la intimorisce e vorrebbe rimuovere. Violetta cerca di allontanarlo da sé come follia, delirio vano, sventura («sarà per me sventura un serio amore?»), avvertendo la violenza dell'ambiente intorno. Ma di più: Violetta è incerta tra cedimento all'amore («è strano...») e rivendicazione della propria libertà: («sempre libera...»). Il «serio amore» promette la liberazione dalla schiavitù della società che la mantiene; ma insieme di esso Violetta presagisce le insuperabili difficoltà nel mondo in cui vive; e dunque vorrebbe non essere attanagliata dall'angoscia che le procurerà.

3. Nell'intervallo tra il primo e il secondo atto avviene qualcosa che veniamo a sapere senza vederlo. «Tre lune» sono passate, informa Alfredo, alludendo alla data dell'inizio della sua convivenza con Violetta. Quello che è successo in parte lo induciamo da ciò

¹⁵ E. Sala, *Il valzer delle camellie*, EDT, Torino 2008. Tengo qui sempre presente questo testo nelle osservazioni che seguono.

che viene detto all'inizio del secondo atto. Violetta ha scelto, l'intervallo è il tempo dell'amore realizzato, in cui Violetta e Alfredo vanno a vivere insieme in campagna, fuori Parigi.

Ma si tratta di una realizzazione precaria: il secondo atto si apre, è vero, sull'unico momento di apparente felicità nell'opera, ma la felicità è illusoria, perché viene minata dal corso drammatico degli eventi; non a caso l'illusorietà viene accentuata in modo grottesco dalla regia di Tcherniakov. Subito appare Giorgio Germont a guastare la festa.

Il teso dialogo tra Violetta e Germont del secondo atto registra il contrasto (calcolato da Verdi, ovviamente) tra le arie scontate, banali di Germont e l'espressività essenziale, struggente di Violetta. Il problema è come mai Violetta si sacrifica, e innesca il percorso che la porterà alla morte. Lo fa per lucida, disincantata consapevolezza dell'insuperabilità della condizione in cui vive nella società, che a nessun suo livello mai avrebbe accettato quell'amore. Il suo legame con Alfredo è investito da una duplice riprovazione morale: sconveniente per la società parigina (il rapporto intenso con una mantenuta non è ammesso), è altamente riprovevole per la morale provinciale, piccolo-borghese, delle famiglie di provenienza dei due.

Ma certo giocano nel suo sacrificio anche i presagi di morte, il presentimento della labilità della passione e in genere dei sentimenti umani, la consapevolezza della fragilità, dello sfiorire della bellezza – «un dì quando le veneri...» innesca la parabola in cui comincia a cedere.

Ed è anche al desiderio di riconoscimento che l'amore viene sacrificato. Qui si apre tuttavia anziché chiudersi il discorso. Dove e da chi Violetta vorrebbe esser riconosciuta? in Paradiso? di fronte a quale istanza: la società rappresentata dalle feste e dal padre, che la schiaccia? presso una comunità ideale di spiriti eletti? A chi e a cosa esattamente Violetta sacrifica il suo amore? a Germont? Alla di lui figlia «pura siccome un angelo»? Esplicitamente si attende («dite alla giovine...») il riconoscimento del suo sacrificio, della propria capacità di abnegazione (un amore spinto fino a questo punto), e dunque della propria statura morale. Si sacrifica ad Alfredo (che tuttavia sa che rende infelice)? agli agi e alla ricchezza, al miraggio di una vita di feste nella buona società in cui vive (come Barthes sembra dire di Margherita Gauthier)?

A Germont, certo, si sacrifica; ma a quale delle sue ragioni? Perché Germont è depositario anche di valori, provinciali e *suranné*, comunque estranei alle convenzioni

alto-borghesi di Parigi, alla freddezza e alla raffinata crudeltà che vi domina. Rappresenta le virtù ingenuie ma autentiche, i sentimenti genuini, di una natura intatta contrapposta alla corruzione, alla vita artefatta e inquinata della grande città (un altro tipico topos *mélo*). Per questo si sviluppa una strana quasi-complicità tra Violetta e Germont, che è anche una proiezione di miti e paure che vivono in lei. Germont non mette in campo solo il vieto moralismo reazionario nel pretesto che accampa per allontanare Violetta da Alfredo (l'onore della famiglia); anche incarna virtù che agiscono su nascoste nostalgie di Violetta, di estrazione provinciale. Le sue ragioni, che pur rasentano il grottesco, rappresentano anche “ragioni” autentiche agli occhi di Violetta; non a caso un certo *pathos* serpeggia in «Di Provenza...», ha una pur stantia nobiltà il mutato atteggiamento del padre nel finale del secondo atto e nel suo rientro nel terzo.

Germont è personaggio complesso, bivalente, non meno di Violetta (e di Macbeth, di Rigoletto...), le cui ragioni forti di sono minate da più parti (fuori e dentro di lei), e alla fine sconfitte. Il suo cedimento non è banale né scontato; «qual figlia mi abbracciate» non è il momento della sua estrema prostituzione di cui parla Baldacci. In Germont coglie anche qualcosa di se stessa, cedendo a lui cede un po' anche a se stessa.

Quella di Violetta non è mera acquiescenza, non è speranza di esser accolta nel mondo in cui vive, in sconfessione di ogni propria autenticità “spirituale”; è ribellione condannata, e non per responsabilità sua. Col suo sacrificio mette sotto accusa la società e dunque rivendica il proprio spessore morale, la dignità dei suoi sentimenti, pur nella consapevolezza della sorda realtà da cui verranno sopraffatti.

4. Segnalo altri momenti significativi nella mia ottica. Estremamente suggestivo è il motivo di clarinetto che accompagna (ed era già in un momento analogo di *Luisa Miller*) la scrittura della lettera; segue l'*Amami Alfredo*. La prima parte del secondo atto si conclude rapidamente col ritorno di Germont.

Poche ore passano tra la prima e la seconda parte del secondo atto – un tempo contratto, in cui si accavallano troppe cose. La seconda parte si svolge di nuovo in una festa, questa volta a casa di Flora; densa di *pathos* l'entrata degli spagnoli (altro tipico ballo allora alla moda). Vi si intrecciano ritmi di danza e le passioni non spente dei protagonisti; alla drammaticità intensa degli eventi danno uno spicco straordinario le

danze sullo sfondo. Del contrasto tra sfondo e primo piano Nicola Pedone parla come di «una tipica modalità drammaturgica verdiana, che è quella appunto di creare uno “sfondo” (in *Traviata* è spesso costituito da musica da ballo, ma c’è anche il carnevale dell’ultimo atto), su cui far risaltare i “primi piani”, spesso di tutt’altro orientamento affettivo, con effetti di potente contrasto drammatico».

Da sottolineare l’inibizione di Violetta a spiegarsi con Alfredo (tipico tratto *mélo*), il suo stare al gioco che la uccide; l’interruzione brutale della festa sul finale del secondo atto con l’irrompere in tutta la sua volgarità del tema del denaro.

Un tempo imprecisato (ma consistente, almeno stando alla lettera che Violetta legge, e alle vicende che accadono) trascorre tra secondo e terzo atto. Il Preludio all’atto terzo riprende e sviluppa il motivo della malattia mortale. La festa è sempre incombente: questa volta è il baccanale del bue grasso che dalla strada entra nella finestra mentre Violetta vive i suoi ultimi istanti. Si ripropone qui il motivo della festa accanto a quello dell’amore e della morte – come nel Preludio all’atto primo.

L’«Addio del passato» è nostalgia del tempo: consunto è l’amore di Alfredo, ma passata è anche la vita che si esprime nelle feste: il disfarsi del tempo domina *La Traviata*, come ha giustamente rilevato Carla Moreni in una sua conferenza agli “Amici del Loggione del Teatro alla Scala”, e come Willy Decker ha accentuato nella sua regia dell’opera, con Anna Netrebko protagonista.

5. La banalizzazione è caratteristica di regie attualizzanti quali quella di Dmitri Tcherniakov per *La Traviata* della Scala. Certo, può essere apprezzabile il tentativo di uscire da eredità prestigiose, ma pesanti, quali quella di Visconti (e, in peggio, di Zeffirelli). Ben vengano letture che, come questa, si pongano il problema della *Traviata* “oggi”, del suo rapporto con la contemporaneità; un’attualizzazione (spostare l’opera da un’oggettività fermata nel passato al suo “senso per noi”) è imprescindibile. Ma c’è modo e modo. Restano cose assai discutibili: «prima fra tutte l’intervallo di 40 minuti nel bel mezzo del secondo atto, spezzando un’unità drammaturgica che non a caso un grande uomo di teatro come Verdi aveva voluto come tale» (come mi fa notare Nicola Pedone).

Si possono apprezzare gli spazi chiusi delle scene, dato che *Traviata* è un’opera di interni; al contrario del *Trovatore*, per cui lo stesso regista ha scelto, e devo ancora

capire perché, uno salotto immobile e chiuso, sempre lo stesso. Ho trovato la sua recente regia di *La sposa dello zar* meno irritante e più gradevole della regia della *Traviata*, anche se ha spostato l'azione in una sorta di *Truman Show*; è un'opera davvero bella questa di Rimskij-Korsakov, e ben riuscita alla Scala sul piano musicale; sfortunatamente è assai di rado rappresentata Italia.

Tornando a questa *Traviata*, la protagonista vocalmente è il meglio, ma lascia perplessi sul piano espressivo. La Violetta incarnata da Diana Damrau non sembra la donna "disperatamente innamorata" che è; non c'è eco della rivendicazione di una dignità, del «riconoscimento di sé attraverso l'amore» (ricorro a parole di Benedetta Craveri), che le appartengono. Sembra più che altro presa nel meccanismo crudele che la società costruisce intorno a lei, anche ai nostri giorni. «Non sapete», «Dite alla giovine», «Così alla misera», «Amami Alfredo», mancano della tensione espressiva che mi aspetto; trovo invece meglio interpretato l'«Addio del passato».

Quanto ad Alfredo, nel primo quadro del secondo atto il suo impastare la pizza e tagliare le verdure è sintomo di un disagio, forse perché il rapporto tra lui e Violetta, anche in campagna, incontra difficoltà. Nell'ultimo atto compare con pessimi fiori e improponibili dolcetti cremosi; orologio alla mano attende la morte di Violetta. E perché la parrucca punk dell'inspiegabilmente onnipresente e attempata Annina, impersonata da Mara Zampieri? Flora ha una bella figura ma ha travestimenti da *squaw* e modi sguaiati, sullo stesso piano di quelli di altri danzatori e comparse. I cantanti hanno modi a volte scostanti, a volte rigidi, a volte surreali. I movimenti degli attori sembrano avere tratti parossistici da commedia russa.

La regia è a suo modo coraggiosa, certo, coerentemente realizzata fin nelle scelte interpretative dei cantanti, nelle scene, nel modo di gestire la musica; ma difficilmente condivisibile. Propone una sgradevole visione della *Traviata*; a questa tende a sottomettere i gesti, la mimica dei personaggi, le posizioni, e il tipo di vocalità.

Che senso hanno le scelte interpretative proposte? L'opera appare svaporata, decostruita; spesso artificiosa. Gli abbigliamenti spesso rasentano il kitsch. Questa *Traviata* davvero sembra dare ragione a Kosik. Qui però non solo la tragicità, ma la stessa tesa drammaticità dell'opera, sbollisce nel grottesco.

Nel programma di sala della Scala Antonio Rostagno parla di «regie azzardate, che frenano quel coinvolgimento emotivo collettivo e che gettano lo spettatore nella

solitudine». È il caso di questa *Traviata*, che nei suoi toni grotteschi più che umoristici, mette a repentaglio la tensione drammatica che le è propria.

Alla domanda se sia «possibile un ascolto non ironico del grande melodramma ottocentesco, e cioè che empatizzi “ingenuamente” con quelle grandi passioni portate all’estremo», Mengaldo risponde di essere, «per età e formazione» quanto meno, «assolutamente incapace di un ascolto ironico»; questo tipo di ascolto decreterebbe «né più né meno che la fine del melodramma come forma artistica viva»¹⁶. Ma anche, aggiungerei, sancirebbe la crisi di un’intera dimensione del sentire, la cui impossibilità è dichiarata quasi si trattasse di una necessità storica inderogabile – come accade in questa *Traviata*. Questo vale anche per un modo, incoraggiato da non poca neoavanguardia, di disporsi verso la musica tutta (da Monteverdi a Webern quanto meno) che per noi conserva un sapore di, si diceva un tempo, “autenticità”.

Gli anni di Lissner alla Scala hanno visto eccellenti rappresentazioni di Janàcek, di Britten, di Strauss..., ma non di Verdi. Tcherniakov persegue una sorta di *understatement* della *Traviata*; la sua regia suona come un decreto di morte per l’opera – e per Verdi; il che è un luogo comune più diffuso di quanto si pensi. Denuncia l’assoluta inattualità, la perdita di senso ai tempi nostri di questo tipo di dramma musicale. Smozzicati ne risultano il respiro dell’opera, il dolore, la denuncia, la tensione drammatica, l’enorme ansia di riscatto, la spinta liberatoria che sono di Verdi. E che, volendo esemplificare facendo riferimento a letture attuali, è testimoniata a livelli altissimi da *Il Requiem di Terezìn* di Josef Bor, il cui oggetto è appunto il *Requiem* di Verdi eseguito nella situazione estrema di Terezìn.

Nel programma di sala Tcherniakov sostiene che la regia attualizza l’opera spostando l’amore nel nostro mondo. Tcherniakov rende attuale *La Traviata*, nel senso che la destituisce di senso per noi, ne denuncia l’inattualità. La commisura a una “sua” attualità, che non è affatto detto sia la nostra o quella di tutti, tanto meno è la mia. Perché sostenere che «tutto è relativo», «tutto è gioco, tutto è manipolazione»? perché calcare la mano sul tema dell’amore (e solo su quello), dandone però poi una visione così riduttiva? Non siamo capaci di amare, sappiamo solo “raccontarcelo”, abbiamo paura di amare, come sintetizza giustamente Emilio Sala. Ma che obbligo c’è di sentire così l’amore oggi? è davvero ridotto solo a questo? la crisi della coppia è vista nei suoi

¹⁶ S. Brugnolo, “Passato e presente. Conversazione con Pier Vincenzo Mengaldo”, con introduzione di F. Perissinotto, *I Nuovi Samizdat*, 43, 2006, pp. 98-101.

aspetti banali e astratti. A Tcherniakov sfugge lo spessore etico ed esistenziale, la critica sociale al perbenismo ipocrita, alla pressione della “morale” allora corrente; la presenza della malattia, gli effetti di contrasto delle feste e del carnevale parigino.

La verità drammatica dell’opera è anche la sua eticità, che in nessun caso può essere elusa, pena la perdita della sostanza dell’opera stessa.