

La traviata, libretto e guida all'opera

a cura di Marco Marica

La presente edizione si basa sul testo pubblicato a Venezia per la prima rappresentazione: *LA TRAVIATA / Libretto / di Francesco Maria Piave / Musica / di Giuseppe Verdi / espressamente composta / pel Gran Teatro La Fenice / da rappresentarsi / nella stagione di Carnovale e Quadragesima / 1852-53. / [fregio] / Venezia / Coi tipi di Teresa Gattei.*

In taluni casi Verdi ha modificato il testo poetico per ragioni musicali o espressive, aggiungendo o sostituendo sillabe e parole, o comunque alterando la struttura metrica originale. Alcune di queste varianti non sono confluite nel libretto a stampa, vuoi perché esso, presentandosi come testo pubblicato a sé, non poteva derogare dalle leggi della metrica italiana (nell'Ottocento, infatti, i libretti erano considerati «poesia» a tutti gli effetti), vuoi perché Verdi apportò le sue varianti quando ormai il libretto era pronto per la stampa. Nei casi in cui la lettera del libretto del 1853 e della partitura divergono, si è scelto di conservare comunque il testo del libretto a stampa, e di riportare in appendice le varianti più significative presenti nella partitura:¹ non si dà quindi conto dei semplici refusi, qui emendati sulla base della lezione presente in partitura, delle varianti dell'ortografia tra libretto e partitura («sacrificio» al posto di «sagrifizio», «lacrima» al posto di «lagrima», «giovane» anziché «giovine» ecc.), della punteggiatura, dei casi in cui per ragioni musicali il compositore ha ripetuto una o più parole o delle varianti che non alterano il senso della frase oppure la struttura metrica del verso. Nell'appendice i versi in cui compaiono varianti sono riportati per intero, segnando in corsivo la versione presente nella partitura. Come si noterà, gran parte dei cambiamenti effettuati da Verdi al dettato originale mirano a una maggiore chiarezza ed efficacia drammatica, e rivelano come il compositore fosse costantemente alla ricerca della massima brevità e pregnanza nell'espressione verbale.

Nel libretto le cifre in esponente si riferiscono alla guida all'ascolto; nell'appendice seguente, dopo le varianti, si potranno leggere la composizione dell'orchestra e la disposizione delle voci, provviste di un breve commento.

¹ Per l'analisi de *La traviata*, e per l'individuazione delle varianti riportate nell'appendice, si è fatto ricorso all'edizione critica de «*La traviata*». [*Melodramma*] *in Three Acts*] *Libretto by / [Melodramma in tre atti] Libretto di Francesco Maria Piave*, a cura di Fabrizio Della Seta, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press - Ricordi, 1997 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 19), e al relativo *Commento critico*, Chicago/London/Milano, The University of Chicago Press - Ricordi, 1998. A tali volumi si rimanda per una discussione delle singole varianti, che ammontano complessivamente a un centinaio.

Indice

ATTO PRIMO	p. 17
ATTO SECONDO <i>Quadro primo</i>	p. 24
<i>Quadro secondo</i>	p. 33
ATTO TERZO	p. 39
APPENDICE: <i>Varianti, Orchestra e Voci</i>	p. 46

La traviata

MELODRAMMA IN TRE ATTI

LIBRETTO DI

FRANCESCO MARIA PIAVE

MUSICA DI

GIUSEPPE VERDI

PERSONAGGI

VIOLETTA Valéry	Soprano
FLORA Bervoix	Mezzosoprano
ANNINA	Soprano
ALFREDO Germont	Tenore
GERMONT Giorgio, suo padre	Baritono
GASTONE, Visconte de Letorières	Tenore
BARONE Douphol	Baritono
MARCHESE d'Obigny	Basso
DOTTORE Grenvil	Basso
GIUSEPPE, servo di Violetta	Tenore
DOMESTICO di Flora	Basso
COMMISSIONARIO	Basso

Coro di Signori e Signore, amici di Violetta e Flora,
Mattadori, Piccadori e Zingare.
Comparse di servi di Violetta e di Flora, maschere, ecc.

SCENA — Parigi e sue vicinanze, nel 1700 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.



La sala del teatro La Fenice di Venezia, che vide la prima esecuzione de *La traviata*, come di altre quattro opere verdiane (*Ernani*, *Attila*, *Rigoletto*, *Simon Boccanegra*).

ATTO PRIMO¹

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.

SCENA PRIMA²

VIOLETTA *seduta sur un divano sta discorrendo col DOTTORE e con alcuni amici, mentre altri vanno ad incontrare quelli che sopraggiungono, tra' 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

Flora, amici, la notte che resta (*va loro incontro.*)
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 II.

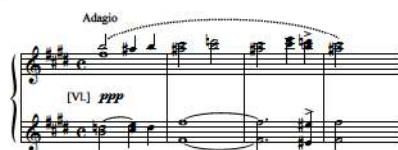
Detti, il Visconte GASTONE DE LETORIÈRES,
ALFREDO GERMONT.
Servi affaccendati intorno alla mensa

GASTONE

In Alfredo Germont, o signora,

¹ n. 1. Preludio. *Adagio* – 4/4, Mi maggiore.

Il Preludio, che precede l'alzarsi del sipario, è una sorta di 'racconto' a ritroso della vita di Violetta. Il tema introduttivo es. 1



ritorna infatti all'inizio dell'atto III, quando Violetta giace malata nel suo appartamento a Parigi³¹, mentre il tema che si ascolta subito dopo è il celeberrimo «Amami, Alfredo» dell'atto II¹⁹, con il quale la protagonista aveva dichiarato tutto il suo amore ad Alfredo Germont ponendo fine, allo stesso tempo, al loro idillio campestre:

es. 2



Nel Preludio Verdi fissa così i due poli intorno ai quali gravita tutta l'azione dell'opera: amore e morte, che compaiono anche nel titolo a cui il compositore aveva pensato in un primo tempo. Come il romanzo di Alexandre Dumas *filis*, *La Dame aux camélias* (1848), fonte dell'opera, ma a differenza dell'omonimo dramma che Dumas scrisse l'anno dopo (e che forse Verdi ebbe modo di vedere rappresentato a Parigi nel 1852), anche *La traviata* è dunque una sorta di racconto 'a posteriori', nel quale tutto è già avvenuto e sul quale grava sin dall'inizio l'ombra della morte, tragico epilogo della vicenda.

² n. 2. Introduzione. *Allegro brillantissimo e molto vivace* – 4/4, La maggiore.

Più della metà del primo atto è racchiuso in un solo numero musicale, l'Introduzione, che, insieme alla successiva aria di Violetta, viene a formare quella che nella drammaturgia classica è l'esposizione. Verdi infatti concepì subito il primo atto come un tutto unitario; ciò è attestato dall'esistenza di un unico schizzo sinottico per i primi due numeri dell'opera, nel quale vengono abbozzati i rispettivi temi principali e vengono riportati frammenti di dialogo verbale non ancora versificati. Tuttavia Verdi, come anche negli atti successivi, ha calato questa concezione unitaria all'interno delle strutture formali tradizionali dell'opera italiana di metà Ottocento, componendo singoli numeri musicali basati sull'alternanza di quattro o cinque sezioni formali distinte e chiaramente individuate (scena e/o tempo d'attacco, cantabile, tempo di mezzo e cabaletta): le poche deroghe a questo principio formale sono dovute a ragioni intrinsecamente drammatiche. Non appena il sipario si alza l'orchestra attacca un incalzante tema dal ritmo vagamente di polka, che individua assai bene l'atmosfera concitata del ricevimento in casa di Violetta e che per alcuni critici simboleggia l'attività febbrile della protagonista – secondo la medicina del tempo uno dei sintomi caratteristici della tubercolosi era proprio l'attività frenetica:

	ecco un altro che molto vi onora; pochi amici a lui simili sono...	GASTONE	Non v'inganno.
VIOLETTA	Mio visconte, merce' di tal dono. <i>(dà la mano ad Alfredo che gliela bacia.)</i>	VIOLETTA	<i>(ad Alfredo.)</i> Vero è dunque?... onde ciò?... nol comprendo.
MARCHESE	Caro Alfredo...	ALFREDO	<i>(sospirando.)</i> Sì, egli è ver.
ALFREDO	Marchese... <i>(si stringono la mano.)</i>	VIOLETTA	Le mie grazie vi rendo. <i>(al Barone.)</i>
GASTONE	<i>(ad Alfredo.)</i> T'ho detto l'amistà qui s'intreccia al diletto. <i>(I servi frattanto avranno imbandito le vivande.)</i>	BARONE	Voi, barone, non feste altrettanto... Vi conosco da un anno soltanto.
VIOLETTA	Pronto è il tutto?... <i>(un servo accenna che sì.)</i> Miei cari, sedete; è al convito che s'apre ogni cor.	VIOLETTA	Ed ei solo da qualche minuto.
TUTTI	Ben diceste... le cure segrete fuga sempre l'amico licor. <i>(Siedono in modo che Violetta resti tra Alfredo e Gastone; di fronte vi sarà Flora tra il Marchese 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:)</i>	FLORA	<i>(piano al Barone.)</i> Meglio fora se aveste taciuto.
GASTONE	Sempre Alfredo a voi pensa.	BARONE	<i>(piano a Flora.)</i> Mi è increscioso quel giovin...
VIOLETTA	Scherzate?	FLORA	Perché?
GASTONE	Egra foste, e ogni dì con affanno qui volò, di voi chiese...	GASTONE	A me invece simpatico gli è. <i>(ad Alfredo.)</i> E tu dunque non apri più bocca?
VIOLETTA	Cessate. Nulla son io per lui...	MARCHESE	<i>(a Violetta.)</i> È a madama che scuoterlo tocca...
		VIOLETTA	<i>(mesce ad Alfredo.)</i> Sarò l'Ebe che versa...
		ALFREDO	<i>(con galanteria.)</i> E ch'io bramo immortal come quella.
		TUTTI	Beviamo.

segue nota 2
es. 3



Su questo tema vengono inseriti i primi scambi di battute tra i protagonisti, secondo la tecnica del 'parlante', consistente nel sovrapporre brevi interventi vocali a una struttura strumentale autonoma, dotata cioè di una sua intrinseca logica formale, a cui si conformano le parti cantate. L'entrata di Alfredo è segnalata musicalmente dalla comparsa in orchestra di un secondo tema, dal carattere più galante, che dal punto di vista drammatico costituisce una sorta di 'zoomata' sulla coppia di protagonisti. Il ritorno del tema iniziale riporta in primo piano l'atmosfera festosa.

GASTONE
O barone, né un verso, 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 in cor.
(*s'alza.*)

MARCHESE
Dunque attenti...

TUTTI
Sì, attenti al cantor.

ALFREDO³
Libiam ne' lieti calici
che la bellezza infiora,
e la fuggevol ora
s'inebbri 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 canticò
la notte 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 canticò
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...⁴
(*s'avviano alla porta di mezzo, ma Violetta colta da subito pallore dice:*)
oimè!

³ «Brindisi». *Allegretto* – 3/8, Si bemolle maggiore.

È questo uno dei temi più noti dell'intera opera, citato spessissimo persino nei *jingles* pubblicitari o nei contesti più svariati, che, decontestualizzandolo, hanno finito per banalizzarlo. Invece questa brillante melodia di valzer veloce, che qui è superfluo citare data la sua celebrità, non solo colloca cronologicamente la vicenda della *Traviata* nella metà dell'Ottocento, come desiderava il compositore, a dispetto dell'indicazione settecentesca del libretto, ma anche si inserisce nella tradizione tutta francese della *chanson-à-boire*.

⁴ «Valzer». *Allegro brillante* – 3/4, Mi bemolle maggiore.

Terminato il brindisi, Violetta invita gli ospiti a danzare. Sebbene non espressamente indicato in partitura, si tratta ovviamente di un valzer, come risulta chiaro dalla musica eseguita dalla banda dietro le quinte:

TUTTI	Che avete?...	VIOLETTA	Sto meglio.
VIOLETTA	Nulla,	ALFREDO	Ah in cotal guisa
nulla.			v'ucciderete... aver v'è d'uopo cura
TUTTI			dell'esser vostro...
Che mai v'arresta?...		VIOLETTA	E lo potrei?
VIOLETTA	Usciamo...	ALFREDO	Se mia
<i>(fa qualche passo, ma è obbligata a nuovamente fermarsi e sedere.)</i>			foste, custode io veglierei pe' vostri
Oh Dio!...			soavi di.
TUTTI		VIOLETTA	Che dite?... ha forse alcuno
Ancora!...			cura di me?
ALFREDO	Voi soffrite!	ALFREDO	<i>(con fuoco.)</i>
TUTTI	O ciell!... ch'è questo!		Perché nessuno al mondo
VIOLETTA			v'ama...
È un tremito che provo... or là passate		VIOLETTA	Nessun?...
<i>(indica l'altra stanza.)</i>			
tra poco anch'io sarò...		ALFREDO	Tranne sol io.
TUTTI	Come bramate.	VIOLETTA	<i>(ridendo.)</i>
<i>(tutti passano all'altra sala, meno Alfredo che resta indietro.)</i>			Gli è vero!...
SCENA III			Si grande amor dimenticato avea...
VIOLETTA, ALFREDO e GASTONE <i>a tempo.</i>		ALFREDO	Ridete!... e in voi v'ha un core?...
VIOLETTA	<i>(guardandosi allo specchio.)</i>	VIOLETTA	Un cor?... sì... forse... e a che lo richiedete?...
Oh qual pallor!...	<i>(volgendosi, s'accorge d'Alfredo.)</i>	ALFREDO	Oh se ciò fosse non potreste allora
Voi qui!...			celiar...
ALFREDO	Cessata è l'ansia	VIOLETTA	Dite davvero?...
che vi turbò?			

segue nota 4

es. 4



Anche questa scena trae origine dal dramma di Dumas, in cui Gastone suonava al pianoforte una polka (atto I, scena VIII), insieme al valzer uno dei balli più alla moda nella Parigi degli anni Quaranta. Sul tema del valzer si innesta nuovamente un 'parlante', e anche in questo caso un secondo tema accompagna il dialogo fra Alfredo e Violetta, rimasti soli dopo che gli ospiti sono passati nella sala da ballo. Poiché percepiamo ancora il ritmo di valzer della festa, deduciamo che i due protagonisti si comportano ancora con un certo distacco formale, consapevoli di trovarsi in una situazione non del tutto 'privata', sebbene fisicamente separati dagli altri ospiti; tuttavia la presenza del nuovo tema strumentale e il progressivo semplificarsi del percorso melodico-armonico spostano sensibilmente l'attenzione degli spettatori sulle parole di Alfredo e Violetta, facendo dimenticare a poco a poco il contesto 'pubblico' del loro primo incontro e collocandoli in una sfera di crescente intimità.

ALFREDO	(<i>prende con trasporto il fiore.</i>) Io son felice!	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.
VIOLETTA	D'amarmi dite ancora?	(<i>partono dalla destra.</i>)
ALFREDO	(<i>per partire.</i>) Oh quanto v'amo!...	SCENA V ⁷
VIOLETTA	Partite?...	VIOLETTA <i> sola</i>
ALFREDO	(<i>torna a lei e le bacia la mano.</i>) Parto.	È strano!... è strano!... in core scolpiti ho quegli accent!...
VIOLETTA	Addio.	Saria per me sventura un serio amore?... Che risolvi, o turbata anima mia?... Null'uomo ancora t'accendeva... oh gioia ch'io non conobbi, essere amata amando!...
ALFREDO	Di più non bramo. (<i>esce.</i>)	È sdegnarla poss'io per l'aride follie del viver mio? Ah forse è lui che l'anima solinga ne' tumulti godea sovente pingere de' suoi colori occulti!...
	SCENA IV ⁶	Lui che modesto e vigile all'egre soglie ascese, e nuova febbre accese
	VIOLETTA, e tutti gli altri che tornano dalla sala riscaldati dalle danze	
TUTTI	Si ridesta in ciel l'aurora, e n'è forza ripartir;	

⁶ *Allegro vivo* – 4/4, La bemolle maggiore.

Il ritorno dei convitati, «riscaldati dalle danze», coincide con la ripresa del tema orchestrale dell'inizio dell'Introduzione². Dal punto di vista musicale si tratta della stretta del numero, che presenta di conseguenza una struttura formale inusuale, con una sezione introduttiva (tempo d'attacco), una successione di episodi disgiunti (brindisi, valzer, duettino/trio e ripresa del valzer) al posto del cantabile e del tempo di mezzo, e una stretta, basata sulla riesposizione di materiale musicale ascoltato in apertura.

⁷ n. 3. Aria Violetta. *Andantino* – 3/8, Fa minore.

Contravvenendo alle convenzioni melodrammatiche dell'epoca, Verdi non ha previsto per la seconda parte del primo atto un cambio di quadro. Ha scritto invece un'aria bipartita per la protagonista, con una breve scena introduttiva («È strano!...»), seguita da un cantabile («Ah forse è lui che l'anima») e una cabaletta («Sempre libera»). Tuttavia nel cantabile ha impiegato la forma non molto frequente del *couplet*, di origine francese e generalmente usata per riferire eventi avvenuti nel passato, come nel racconto di Ferrando «Di due figli vivea, padre beato» all'inizio del *Trovatore*. Verdi impiega questa forma anche in altri punti dell'opera, ad esempio nell'altro assolo di Violetta nell'atto III («Addio del passato»), nonché nei cori di zingarelle e mattadori spagnoli. Se concepiamo dunque *La traviata* come un racconto a posteriori della vita di Violetta, esso risulta a sua volta intessuto, come in un gioco di scatole cinesi, di brevi racconti, che, proprio in quanto narrazioni di eventi avvenuti e di conseguenza di per sé immutabili, rinsaldano l'impressione di ineluttabile fatalità che grava sull'intera opera. Tuttavia la vera singolarità di questo cantabile consiste nel fatto che sia il *couplet*, sia il *refrain*, sono connessi al numero precedente. Il *couplet* è infatti in 3/8 come il duettino, e come quest'ultimo inizia con esitanti pause di sedicesimo, es. 6

mentre il *refrain* cita testualmente la dichiarazione d'amore di Alfredo («Di quell'amor»). Segue un breve tempo di mezzo (*Allegro* – 4/4: «Follie!... follie!...»), che termina con ampie volate virtuosistiche. Se Violetta è già irretita dall'amore di Alfredo, tanto da ripeterne la melodia, il suo passato di *demi-mondaine* ancora le impedisce di abbandonarsi completamente ai suoi sentimenti.

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.

Sentia che amore è il palpito
dell'universo intero,
misterioso altero,
croce e delizia al cor!

(*resta concentrata un istante, poi dice:*)

Follie!... follie!... delirio vano è questo!...

In quei 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'io⁸

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.*)

⁸ *Allegro brillante* – 6/8, La bemolle maggiore.

In pochi casi Verdi era riuscito, nelle opere composte fino ad allora, a piegare le convenzioni formali del suo tempo alle esigenze drammatiche con altrettanta efficacia di quanto avviene in questa cabaletta. L'antitesi cantabile/cabaletta della tradizionale forma bipartita dell'aria italiana diviene qui l'immagine sonora del dissidio interiore di Violetta. Il tema della cabaletta costituisce infatti una sorta di sintesi degli attributi musicali che hanno caratterizzato finora la figura della protagonista, e che la legano al suo passato di tistica e prostituta allo stesso tempo, sbarrandole la strada a un futuro d'amore.

es. 7

I trilli gioiosi, che abbiamo già udito alla fine del Preludio, il tempo in 6/8, interpretabile come l'unione di due battute in 3/8, infine le volate e l'ascesa al registro acuto, sono tutti elementi che ci rimandano al frenetico «viver giocondo» della protagonista. L'improvviso scarto d'umore di Violetta tra il cantabile e la cabaletta non è dunque dovuto solo alla volontà di non abbandonarsi al sogno d'amore, ma è conseguenza diretta della sua malattia e del suo passato. In quanto tistica a Violetta è negato un futuro, dunque anche un futuro d'amore, e in quanto affetta da tubercolosi la protagonista soggiace a quella frenesia che caratterizza le persone affette dal suo male, da quell'urgenza di vita che sembra essere anche l'unica cura alla tisi. Inoltre poiché è una prostituta, Violetta sa bene che l'amore le è precluso, che esso è solo una «follia» e un «vano delirio», frutto della sua malattia. Ma proprio quando una decisione sembra presa, in quello che dal punto di vista formale è il ponte che precede la ripresa, Verdi dispiega improvvisamente tutto il suo genio drammatico. Da «sotto il balcone», come è scritto nella partitura, ma in realtà da un luogo indefinito, interiore, cioè dall'animo stesso di Violetta, emerge improvvisa la voce di Alfredo che intona la sua dichiarazione d'amore («Di quell'amor ch'è palpito»; *Andantino* – 3/8, La bemolle maggiore). In tal maniera non solo viene rinsaldato il legame tra l'aria di Violetta e il duettino del n. 2, ma viene anche tracciato un arco tra il cantabile e la cabaletta dell'aria stessa, infrangendo così le convenzioni formali del melodramma italiano, che assegnano ai due momenti lirici situazioni emotive distinte. Nella ripresa della cabaletta la voce di Alfredo torna a farsi sentire, intrecciandosi definitivamente con quella della protagonista. Se dunque a parole Violetta dichiara ancora di voler restare «sempre libera», il suo cuore ha già deciso: vivrà il suo sogno d'amore.

ATTO SECONDO

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.

SCENA PRIMA⁹

ALFREDO *entra in costume di caccia.*

Lunge da lei per me non v'ha diletto!...

(depone il fucile.)

Volaron già tre lune
dacché la mia Violetta
agi per me lasciò, dovizie, amori,
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' gaudii 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
mi credo quasi in ciel.

SCENA II

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 spendio è grande a viver qui solinghi...

ALFREDO

E tacevi?...

ANNINA

Mi fu il silenzio imposto.

ALFREDO

Imposto!... e v'abbisognan?...

ANNINA

Mille luigi.

⁹ n. 4. Scena ed Aria Alfredo.

Il secondo atto dell'opera si apre con un tema orchestrale in *Allegro vivo* in La minore, che serve da siparietto e introduce l'assolo di Alfredo, un'aria in due tempi di stampo tradizionale. In un breve recitativo, terminante in arioso, Alfredo ci informa su ciò che è accaduto nel lasso di tempo fra il primo e il secondo atto. In Dumas esso era occupato da un intero atto, nel quale avveniva un secondo incontro tra i protagonisti, che alla fine decidevano di andare a vivere insieme in campagna – Verdi ha omesso quell'atto poiché non aggiungeva elementi indispensabili allo sviluppo della vicenda. Conclusa la scena, Alfredo intona un cantabile (*Andante* – 3/4, Mi bemolle maggiore) che dal punto stilistico ricorda decisamente le prime opere di Verdi, e che ci mostra un Alfredo quanto mai compiaciuto che indugia a ricordare il suo ardore giovanile temprato da Violetta: es. 8

Sebbene lo stesso Verdi nelle opere successive abbia contribuito sostanzialmente alla messa in discussione di questo genere di tenore 'macho' e irruente col vezzo dell'autocompiacimento, va detto che proprio grazie alla sua musica alcune delle espressioni non proprio felici e quanto mai 'tenorili' che Piave mette in bocca ad Alfredo, come «croce e delizia» e «bollenti spiriti», sono finite nel nostro lessico quotidiano. L'entrata di Annina dà luogo a un breve tempo di mezzo (*Allegro* – 4/4), che si conclude con un enfatico accordo di dominante di Do maggiore.

ALFREDO

Or vanne... andrò a Parigi...

Questo colloquio ignori la signora...

Il tutto valgo a riparare ancora.

(parte.)

SCENA III

ALFREDO *solo*.¹⁰

Oh mio rimorso!... Oh infamia!...

E vissi in tale errore!...

Ma il turpe sonno a frangere

il ver mi balenò.

Per poco in seno acquetati,

o grido dell'onore,

m'avrai sicuro vindice,

quest'onta laverò.

*(esce.)*SCENA IV¹¹VIOLETTA *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!...

¹⁰ Se nel cantabile Alfredo si era presentato nella veste soddisfatta del giovane intemperante, nella cabaletta (*Allegro* – 4/4, Do maggiore) addirittura indossa la corazza dell'eroe. Come ha notato finemente Julian Budden, ciò introduce una nota di falsità nel suo atteggiamento, che contrasta apertamente con il carattere intimo dell'opera. La colpa non è probabilmente solo del ritmo di 'polacca' dell'accompagnamento – una formula stereotipa, che Verdi stava progressivamente abbandonando –, né delle note ribattute e accentate della melodia, né infine del carattere squadrato della frase. È il personaggio stesso di Alfredo ad essere intrinsecamente falso, con il suo sciocco orgoglio da *playboy* di provincia che non capisce ancora le regole del bel mondo, dove una donna, soprattutto una *demi-mondaine*, soprattutto se innamorata, è abbastanza emancipata da poter mettere mano al portafoglio e pagare di tasca propria le spese della villeggiatura. Falso è il comportamento di Alfredo perché egli è troppo occupato a guardarsi dentro i pantaloni e a dar sfogo al «giovanile ardore» per comprendere che per una donna come Violetta, abituata a fare l'amore a pagamento, l'amore vero non ha prezzo. Tuttavia non è colpa né di Verdi, né di Piave se il loro Alfredo risulta così adolescenziale e scialbo: così è infatti l'Armand di Dumas (nel romanzo più che nel dramma), perché è in primo luogo un grande mistificatore, che nel narrare la sua storia d'amore con Marguerite pone il proprio io in primo piano, dà la *sua* versione dei fatti, e si comporta pertanto da amante tradito e risentito. Il vero merito di Verdi e Piave è semmai un altro, quello di aver spostato tutta l'attenzione su Violetta, di aver narrato la storia della protagonista dal *suo* punto di vista. Tutto lascia supporre che Verdi non provasse molta simpatia per questo protagonista maschile della sua opera, e che il carattere artificioso dell'aria che Alfredo canta non sia dovuto a mancanza d'ispirazione, bensì proprio all'intento di evidenziare l'aspetto superficiale del suo carattere.

¹¹ n. 5. Scena [e] Duetto [Violetta e Germont].

Le scene IV e V del secondo atto rappresentano sotto tutti i punti di vista il momento cruciale dell'opera, quello in cui inizia la parabola discendente della protagonista. Verdi ha dedicato particolare cura alla composizione di questo brano, che infatti mostra una forma piuttosto anomala, con sei sezioni distinte, alcune delle quali con cambi di tempo interni, dove tuttavia si può riconoscere ancora la tradizionale struttura del duetto rossiniano. Questo numero segna lo sforzo massimo fatto finora dal compositore per adeguare le forme operistiche del melodramma tradizionale alle esigenze del dramma parlato (in pochi punti dell'opera, infatti, Verdi si è attenuto così strettamente alla *pièce* di Dumas, citandone intere frasi): lo si coglie, ad esempio, nell'estensione inusuale della «scena», che abbraccia ben 76 battute, fino alle parole di Germont «Pura siccome un angelo». Non si tratta di un semplice recitativo, ma di una vera e propria 'scena' drammatica, nella quale diversi spunti melodici in orchestra o nelle parti vocali segnalano il mutare dello stato emotivo e psicologico dei personaggi. Mentre infatti gli scambi di battute tra Violetta e i servitori sono in forma di recitativo, cioè sono espressivamente neutri, un insinuante motivo degli archi accompagna l'entrata di Germont.

es. 9



Dopo un primo scambio formale, la temperatura emotiva inizia a riscaldarsi, non appena Violetta rivela a Germont di amare Alfredo («Più non esiste... or amo Alfredo, e Dio / lo cancellò col pentimento mio»), con una linea melodica che ascende fino al La₄ per poi ridiscendere al Fa₃. Ogni volta che parla d'amore, Violetta intona infatti ampie melodie discendenti, il cui mesto significato simbolico non sfugge all'ascoltatore.

GIUSEPPE

Per voi...

(le presenta una lettera.)

VIOLETTA

(prende la lettera.)

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

SCENA V

VIOLETTA *quindi il sig.* GERMONT, *introdotto da*
GIUSEPPE, *che, avanzate due sedie, riparte.*

VIOLETTA

(legge 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.)

GIUSEPPE

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

(sorpresa gli accenna di sedere.)

Voi!

GERMONT

(sedendo.)

Sì, dell'incauto che a rovina corre
ammaliato da voi.

VIOLETTA

(risentita alzandosi.)

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

(torna a sedere.)

Tratto in error voi foste...

GERMONT

De' suoi beni

egli dono vuol farvi...

VIOLETTA

Non l'osò finora...

Rifuterei.

GERMONT

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 dispogliarvi?...
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 angelo¹²

Iddio mi die' una figlia;
se Alfredo nega riedere
in seno alla famiglia,

¹² La prima sezione del duetto vero e proprio è l'*Allegro moderato* (4/4, La bemolle maggiore) di Germont, corrispondente al tempo d'attacco della forma tradizionale:

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...
A' prieghi miei resistere
non voglia il vostro cor.

VIOLETTA
Ah, comprendo...¹³ 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 duopo!

VIOLETTA
No... giammai!
Non sapete quale affetto¹⁴
vivo, immenso m'arda il petto?...
Che né amici né parenti
io non conto tra' viventi?...
E che Alfredo m'ha giurato
che in lui tutto io troverò?...
Non sapete che colpita
d'atro 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.

segue nota 12
es. 10

Si tratta di un periodo regolare di 24 battute, che coincide con la prima fase dell'aggressione psicologica di Germont. Germont non dice subito che non desidera avere come nuora una ex-prostituta, bensì allude solo alla necessità del ritorno di Alfredo «in seno alla famiglia» affinché sua sorella si possa sposare. La sua melodia regolare e suadente si dimostra un efficace strumento dialettico per dosare l'attacco e per dipingere un idilliaco quadro domestico, in contrapposizione all'amore 'irregolare' di Violetta ed Alfredo – come vedremo, anche nel n. 6 Germont ricorrerà a immagini (e melodie) *Biedermeier* per riportare all'ordine, cioè alle convenzioni sociali, il figlio.

¹³ La replica di Violetta porta a una graduale accelerazione del tempo (*Animando a poco a poco*), che nella drammaturgia verdiana è sempre un sintomo di agitazione interiore. Violetta spera di poter intendere alla lettera la richiesta di Germont («Ah, comprendo...»), cioè che la separazione da Alfredo sarà temporanea, ma l'orchestra tradisce tutta la sua inquietudine eseguendo una linea melodica che, leggermente variata, riascolteremo di lì a poco:

es. 11

A quel punto Germont fa il suo affondo decisivo (*Accelerando a poco a poco*), e porta Violetta a pronunciare lei stessa il verdetto: dovrà rinunciare per sempre ad Alfredo.

¹⁴ L'inquietudine di Violetta diviene ansia palese nella sezione successiva (*Vivacissimo* – 6/8, Do minore), e il tema ascoltato precedentemente in orchestra dispiega ora nella linea vocale tutto il suo potenziale di agitazione (*agitato* è scritto infatti sulla parte di Violetta).

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
(colpita.)
Gran Dio!

GERMONT
Un dì, quando le veneri¹⁵
il tempo avrà fuggate,

fia presto il tedio a sorgere...
Che sarà allor?... pensate...
Per voi non avran balsamo
i più soavi affetti;
poiché dal ciel 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.

segue nota 14

es. 12

Alla parola «supplizio» (prima allusione esplicita a ciò che comporterà per la protagonista la rinuncia all'amore) il tempo accelera ulteriormente (*Ancora più vivo* – *Do maggiore*), mentre Violetta esprime con un violento sospiro sul *Si*₄ il desiderio di morire piuttosto che perdere Alfredo. Sebbene assai articolata al suo interno, tutta questa prima parte del tempo d'attacco del duetto è dunque rinsaldata da una progressiva accelerazione del tempo, conseguenza della crescente inquietudine della protagonista.

¹⁵ La replica di Germont riporta a una situazione di calma apparente (*Andantino piuttosto mosso* – 2/4, *Fa minore*; «Bella voi siete»), che in realtà serve solo a preparare l'attacco decisivo. Si tratta del colpo più basso sferrato ai danni di Violetta da questo signorotto di campagna, che, per quanto ottuso, poteva finora suscitare una certa simpatia come difensore dei valori 'sacri' dell'onore e della famiglia. Ma far credere a una donna giovane, bella e innamorata, che quando sarà vecchia il suo uomo si stancherà di lei e la abbandonerà, e che non avrà modo di tenerselo stretto dato che «dal ciel non furono / tai nodi benedetti», è uno stupro morale nei confronti di chi osa sfidare le costrizioni sociali. Se all'inizio del duetto Germont ci appariva un po' impettito, con le sue melodie così regolari e ordinate, qui sfiora addirittura la leziosaggine, con quella goffa ornamentazione sulla parola «veneri», che fa venire in mente la *pruderie* di chi ricorre agli eufemismi per coprire qualcosa di imbarazzante ed offensivo per l'interlocutore.

es. 13

Per Verdi le ornamentazioni hanno sempre qualcosa di artificiale, e vent'anni dopo rivestirà di fronzoli e ghirigori la linea vocale di un altro personaggio ipocrita e autoritario, sempre pronto a ferire proprio nel momento in cui sembra più cordiale: Amneris. Di ben altro stampo è invece la risposta di Violetta («Così alla misera»): un'ampia melodia discendente, che si muove per grado congiunto e che rivela abbastanza facilmente la sua affinità col tema sia di «Di quell'amor ch'è palpito», sia di «Amami, Alfredo».

VIOLETTA
 (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.)
(a Germont, piangendo.)

Dite alla giovane — sì bella e pura¹⁶
 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 veggio,
 è il sacrificio — ch'or 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 iscrivere.)

GERMONT
 Or che pensate?

VIOLETTA
 Sapendol, v'opporreste al pensier mio.

GERMONT
 Generosa!... e per voi che far poss'io?...

VIOLETTA¹⁷
(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;
 Merce' di queste lacrime

¹⁶ È solo a questo punto, dopo che Violetta ha compreso che per un'ex-prostituta non c'è posto nella società borghese, che inizia il cantabile vero e proprio del duetto (*Andantino* – 6/8, Mi bemolle maggiore):
 es. 14

(a Germont piangendo)
 Andantino cantabile

Violetta
 Di - te - al - la - gio - vi - se - sì - bel - la - e - pu - ra

(p) [Archi]

Piangendo ella canta nel registro grave una mesta e regolare melodia, nella quale si coglie un'eco di «Pura siccome un angelo» (si noti l'affinità dell'intonazione delle parole «angelo» e «giovine» nelle due linee melodiche, in entrambi i casi un valore lungo seguito da una nota di volta): nel piegarsi alla volontà di Germont, Violetta riprende anche il suo linguaggio vocale. La replica del genitore, «Piangi, piangi, piangi, o misera» ha un carattere ambiguo: da un lato i semitoni ascendenti ricordano il *tòpos* musicale del dolore, e fanno supporre una sincera partecipazione al dramma di Violetta; dall'altro lato, tuttavia, il breve inciso melodico sulle parole «o misera» ricorda troppo da vicino l'intonazione della parola «veneri» del tempo d'attacco per non farci sorgere il dubbio che Germont provi un sottile piacere nel vedere la donna in lacrime, e ciò spiega perché molti critici abbiano interpretato le sue parole più come un'ingiunzione – si tratta di un pianto liberatorio, diranno i più indulgenti – che come una constatazione.

¹⁷ Un breve recitativo e un altrettanto breve tempo di mezzo (*Allegro* – 4/4, Mi minore), costruito come un 'parlante', separa il cantabile dalla stretta conclusiva (*Allegro moderato* – 4/4, Sol minore/Si bemolle maggiore; «Morrò! la mia memoria»).

dal cielo un giorno avrete; premiato il sacrificio sarà del vostro cor... D'un opra così nobile andrete fiera allor.	ANNINA <i>(ne guarda la direzione e se ne mostra sorpresa.)</i>
VIOLETTA Qui giunge alcun, partite!...	VIOLETTA Silenzio... va all'istante. <i>(Annina esce.)</i>
GERMONT Ah grato v'è il cor mio!...	Ed ora si scriva a lui... Che gli dirò?... chi men darà il coraggio! <i>(scrive e poi suggella.)</i>
VIOLETTA Non ci vedrem più forse... <i>(s'abbracciano.)</i>	ALFREDO Violetta che fai?...
A DUE Felice siate... Addio!... <i>(Germont esce per la porta del giardino.)</i>	VIOLETTA <i>(ascondendo la lettera.)</i> Nulla.
SCENA VI ¹⁸	ALFREDO Scrivervi?
VIOLETTA, poi ANNINA, quindi ALFREDO.	VIOLETTA <i>(confusa.)</i> No... sì...
VIOLETTA Dammi tu forza, o cielo!... <i>(siede, scrive, poi suona il campanello.)</i>	ALFREDO Qual turbamento!... a chi scrivervi?...
ANNINA Mi richiedeste?	VIOLETTA A te...
VIOLETTA Sì, reca tu stessa questo foglio...	ALFREDO Dammi quel foglio.
	VIOLETTA No, per ora...

segue nota 17
es. 15

Come nella prima parte del duetto, anche nella conclusione Verdi ha previsto un effetto di climax dovuto all'accelerazione della pulsazione di base alle parole «Conosca il sacrificio» (*Animando*, b. 337) e alla loro ripetizione poche battute dopo (*Sempre più animando*, b. 349). A suggellare la struttura formale quanto mai originale di questo duetto, Verdi fa concludere la stretta non con un'esplosione sonora, bensì con un *Adagio*, che funziona da anticlimax e nel quale ritorna per l'ultima volta la melodia di «Conosca il sacrificio».

¹⁸ n. 6. Scena Violetta ed Aria Germont.

Rimasta sola, Violetta scrive una lettera – con ogni probabilità a Douphol, anche se non viene specificato –, mentre negli archi risuonano cupi accordi ribattuti in ritmo anapestico, che nel lessico drammatico-musicale verdiano rappresentano una tipica 'figura di morte'. Quindi Violetta si mette a scrivere la lettera d'addio ad Alfredo, e il clarinetto, voce dell'interiorità, intona un tema lamentoso intessuto di semitoni discendenti:

es. 16

ALFREDO
Mi perdona... son io preoccupato.
VIOLETTA
(alzandosi.)
Che fu!!...
ALFREDO
Giunse mio padre...
VIOLETTA
Lo vedesti?
ALFREDO
No, no, un 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...
(male frenando il pianto.)
Ai piedi suoi mi getterò... divisi
ei più non ne vorrà... sarei felici...
Perché tu m'ami, Alfredo, non è vero?...
ALFREDO
O, quanto!... Perché piangi?...
VIOLETTA
Di lacrime avea duopo... or son tranquilla,
lo vedi?... ti sorrido...
(forzandosi.)
Sarò là, tra quei fior, presso a te sempre...
Amami, Alfredo, quant'io t'amo... Addio.¹⁹
(corre in giardino.)

SCENA VII

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 s'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'attendevo 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?)
(esce.)
ALFREDO
Va forse d'ogni avere
ad affrettar la perdita... ma Annina
la impedirà.
(si vede il padre attraversare in lontano il giardino.)
Qualcuno è nel giardino!...
Chi è là?...
(per uscire.)
COMMISSIONARIO
(sulla porta.)
Il signor Germont?

¹⁹ All'arrivo di Alfredo ha inizio uno dei momenti più intensamente drammatici dell'opera. Dal punto di vista musicale l'aspetto più sorprendente è che non si tratta neppure di un duetto, bensì di una «scena» vera e propria, costruita tuttavia in maniera tale da creare un aumento ininterrotto della tensione, dovuto in parte all'accelerazione del tempo dall'*Adagio* iniziale all'*Allegro* (b. 23, all'arrivo di Alfredo) fino all'*Allegro assai mosso* (b. 38, «Ch'ei qui non mi sorprenda»), in parte all'effetto di crescendo prodotto dall'armonia. Verdi scrive quaranta battute molto irrequiete, evitando le cadenze sulla tonica per protrarre la tensione, a cominciare dal pedale di dominante di La minore («Ai piedi tuoi», bb. 41 segg.): «Perché piangi» (settima di sensibile di Re minore), «di lacrime avea duopo» (cadenza d'inganno a Si bemolle maggiore), «Sarò là, tra quei fior» (nuovamente settima di sensibile di Fa minore che evolve nella dominante di Fa maggiore). Dopo aver lasciato sulle spine a lungo gli spettatori, quando finalmente l'armonia si blocca su un Fa maggiore in fortissimo, l'effetto liberatorio e lacrimogeno è a dir poco dirompente, come di una pulsione a lungo repressa che trova il suo sfogo:

es. 17

con passione e forza

Violetta

A - ma - mi, Al - fre - do, a - ma - mi quan - to io t' a - mo

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 VIII
 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!...
(apre 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.)

GERMONT²⁰
 Di Provenza il mare, il suol—chi dal cor ti cancellò?
 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 soffri!...
 Te lontano, di squallor—il suo tetto si coprì...
 Ma se alfin ti trovo ancor,—se in me speme non falli,
 se la voce dell'onor—in te appien non ammuti...
 Dio m'esaudi!
(abbracciandolo.)
 Né rispondi d'un padre all'affetto?

ALFREDO
 Mille furie divoranmi il petto...
(respingendolo.)
 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;²¹
 copriam d'oblio il passato;
 l'amor che m'ha guidato
 sa tutto perdonar.

²⁰ Il seguito del n. 6 procede su binari assai più convenzionali, secondo lo schema tradizionale dell'aria bipartita. Verdi aveva infatti la necessità di scrivere una grande aria per Germont, interpretato dal baritono Felice Varesi, e questo era il punto più opportuno in cui inserirla. Dopo un breve recitativo di Alfredo, che si trasforma in arioso all'arrivo del padre, attacca subito il cantabile dell'aria (*Andante piuttosto mosso* – 4/4, Re bemolle maggiore).

es. 18

Germont qui attua una strategia di persuasione del tutto analoga a quella appena messa in atto nei confronti di Violetta, avvalendosi di mezzi musicali assai simili, cioè di una melodia suadente e regolare, accompagnata da un movimento cullante degli archi. Il tempo di mezzo dell'aria (*Allegro* – 3/4; «Né rispondi d'un padre all'affetto?») si risolve in un breve giro di modulazioni che preparano l'avvio della cabaletta.

²¹ Pochi brani della *Traviata* hanno suscitato sin dall'inizio la perplessità degli ascoltatori come questa cabaletta di Germont (*Assai moderato* – 4/4, Si bemolle maggiore), che fino a poco tempo fa veniva regolarmente tagliata. Verdi ne riscrisse ampi

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, la scorre ed esclama:)*

Ah!... ell'è alla festa!... volisi
l'offesa a vendicar.
(fugge precipitoso seguito dal padre.)

SCENA IX²²

Galleria nel palazzo di Flora, riccamente addobbata e 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 discorrendo 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 e FLORA

Fia vero?...

MARCHESE

Ella verrà qui col barone.

DOTTORE

Gli vidi ieri ancor!... parean felici.

(s'ode romore a destra.)

FLORA

Silenzio... Udite?...

TUTTI

(vanno verso la destra.)

Giungono gli amici.

SCENA X²³

Detti, e molte signore mascherate da ZINGARE, che entrano dalla destra.

ZINGARE

Noi siamo zingarelle

venute di lontano;

segue nota 21

brani nella sua revisione dell'opera del 1854, ciononostante non riuscì a cancellare del tutto l'impressione un po' stucchevole di questa pagina, il cui limite principale consiste forse nel fatto che il baritono continua a servirsi sempre dello stesso vocabolario musicale che ha già impiegato in precedenza, come ad esempio la quartina di sedicesimi sulla parola «[rim-]proveri», o nell'eccessiva regolarità e simmetria delle frasi. Il breve pertichino di Alfredo prima della ripresa della cabaletta non migliora certo l'impressione generale di fiacchezza: l'immagine ipocrita e pedante del personaggio ne esce ulteriormente rafforzata, ma dal punto di vista drammatico quest'aria ha senz'altro il merito di distendere la tensione drammatica dopo l'«Amami, Alfredo», preparando così il terreno al nuovo crescendo emotivo della seconda parte dell'atto.

22 n. 7. Finale Secondo.

Se il primo quadro dell'atto II svolgeva la funzione della peripezia, il secondo quadro, occupato interamente dal Finale, fa le veci della catastrofe – di conseguenza il terzo atto sarà l'epilogo. In tal modo la struttura dell'opera risulta articolata in due blocchi speculari, ciascuno dei quali mostra Violetta prima in una situazione 'esteriore' e festiva (rispettivamente nell'Introduzione e nel Finale Secondo), poi in un contesto intimo e privato (rispettivamente atto II, quadro I e atto III), nel quale si consumano le conseguenze di quanto è avvenuto nella parte 'pubblica'. Il Finale Secondo si apre su una vivace musica di festa (*Allegro brillante* – 4/4, Do maggiore), sulla quale si innesta il 'parlante' di Flora e dei suoi invitati.

es. 19



23 La festa viene interrotta dall'arrivo improvviso di un gruppo di uomini e donne mascherati, «gli amici», che iniziano a ballare e danzare. È questo il punto forse più 'parigino' dell'opera, sia perché mette in scena una festa in maschera in una casa borghese, come avveniva a quel tempo – la scena, del resto, è derivata dal dramma di Dumas –, sia perché la presenza dei due balletti di zingarelle e mattadori ricorda l'usanza di inserire un *divertissement* coreutico nelle opere rappresentate a Parigi, rispecchiata anche dai lavori di Verdi scritti o adattati per la capitale francese. Il primo episodio di danza è quello delle donne travestite da zingarelle (*Allegro moderato* – 4/4, Mi minore/Mi maggiore). Fingendo di leggere la mano al Marchese, le false zingarelle avvisano Flora, a cui egli è legato, della sua infedeltà, introducendo così un tema che, all'arrivo di Alfredo diverrà cruciale.

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 la 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
(a Flora.)
Che diacin 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,
badate/badiamo all'avvenir.
(Flora ed il Marchese si stringono la mano.)

SCENA XI²⁴

*Detti, GASTONE ed altri mascherati da MATTADORI
e PICCADORI spagnuoli, ch'entrano vivacemente
dalla destra.*

GASTONE e 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 e MATTADORI
Ascoltate.
È Piquillo un bel gagliardo²⁵
biscaglino mattador,
forte il braccio, fiero il guardo
delle giostre egli è signor.
D'andalusia 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 vò 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 giovane l'amore
in tal guisa egli provò!

GASTONE e MATTADORI
Poi, tra plausi, ritornato
alla bella del suo cor,
colse il premio disiato
tra le braccia dell'amor.

GLI ALTRI
Con tai prove i mattadori
san le amanti conquistar!!

GASTONE e MATTADORI
Ma qui son più miti i cori
a noi basta folleggiar...

TUTTI
Sì, sì, allegri... or pria tentiamo
della sorte il vario umor;

²⁴ Dopo le zingarelle è il turno di Gastone ed altri amici travestiti da mattadori spagnoli (*Allegro assai mosso* – 4/4, Do maggiore/Sol minore), preceduto da un indiolato unisono orchestrale dal carattere di tarantella.

²⁵ Nel loro *couplets* i finti mattadori introducono altri due temi drammatici che, dietro l'aura festiva e di mascherata, alludono indirettamente alla situazione di Violetta ed Alfredo: il sacrificio come atto d'amore, e la fede nella parola data (*Allegro assai vivo* – 3/8, Sol minore). Al termine del coro di mattadori entra Alfredo, tra lo stupore degli astanti che attendevano invece Violetta (*Allegro* – 4/4, Do maggiore; «Alfredo! Voi!»). In appena venti battute i convitati superano il loro stupore e si mettono a giocare a carte.

la palestra dischiudiamo
agli audaci giuocator.
(*gli uomini si tolgono la maschera, e chi passeggia, chi si accinge a giocare.*)

SCENA XII

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, giocare si può.

GASTONE²⁶

(*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

(*piano.*)

(Cielo! egli è vero!) Il vedo.

BARONE

(*piano.*)

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

VIOLETTA

(*da sé.*)

(Ah, perché venni! incauta!... pietà di me, gran Dio!)

²⁶ La scena del gioco (*Allegro agitato* – 6/8, Fa minore), che costituisce il momento centrale di questo Finale e, insieme al duetto Violetta/Germont, il culmine drammatico dell'intera opera, è strettamente collegata al valzer dell'Introduzione. Non solo infatti il dialogo dei personaggi si innesta anche qui su un tessuto orchestrale autonomo, una sorta di valzer 'agitato', ma le prime note del tema echeggiano il valzer del primo atto (cfr. es. 4):
es. 20

Questo tema agitato, con le sue nevrotiche sestine e quartine di sedicesimi, viene ripetuto in diverse tonalità e pervade come un'ossessione le oltre 150 battute della scena; ad esso si contrappone il tema vocale di Violetta, l'unico in cui le sestine tacciono e l'unica parte vocale della scena è dotata di uno slancio melodico. L'ampia arcata di otto battute è come un primo piano sulla protagonista (è infatti pronunciato «a parte» da Violetta), e ne riprende l'impiego caratteristico di melodie diatonicamente discendenti:

es. 21

Se nel primo atto la cena veniva interrotta dalle danze, nel secondo, simmetricamente, le danze e il gioco vengono interrotte dalla cena, che obbliga i convitati a passare nella sala adiacente.

FLORA
Meco t'assidi, narrami, quai novità vegg'io?...
(fa sedere Violetta 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
(punta e vince.) Sfortuna nell'amore
vale fortuna al gioco...

TUTTI
È sempre vincitore!...

ALFREDO
Oh vincerò stassera; e l'oro guadagnato
poscia a goder fra' 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.)
Signor!...

VIOLETTA
(piano al Barone.)
Frenatevi, o vi lascio.

ALFREDO
(disinvolto.)
Barone, m'appellaste?

BARONE
(ironico.)
Siete in sì gran fortuna, che al giuoco mi tentaste...

ALFREDO
Sì?... la disfida accetto...

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

BARONE
(punta.)
Cento luigi a destra....

ALFREDO
(punta.)
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
Andiamo.
(s'avviano.)

ALFREDO
Se continuar v'aggrada...
(tra loro a parte.)

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 XIII²⁷VIOLETTA *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 torria
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 a spalancare la porta, e grida:*)
Or tutti a me.

²⁷ La scena resta vuota un istante, ma viene immediatamente riempita da Violetta, che «ritorna affannata» (*Allegro agitato assai vivo* – 2/2, Re bemolle maggiore), seguita a breve distanza da Alfredo. Questi porta con sé un nervoso accompagnamento degli archi, nel quale spicca a mo' di ostinato ritmico una quartina di sedicesimi chiaramente derivata dalla scena precedente, da un lato, e da «Un di quando le veneri», dall'altro:
es. 22



Il 'parlante' viene interrotto solo due volte da Alfredo, la prima per commentare sarcasticamente i timori di Violetta ch'egli sfidi a duello il Barone («S'ei cadrà per mano mia»), la seconda quando Alfredo le ingiunge di seguirlo («Partirò, ma giura innante»). Quindi, su un enfatico pedale di dominante di La minore, Alfredo richiama dalla sala adiacente tutti gli invitati.

SCENA XIV²⁸

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
ch'ora pagata io l'ho.
(getta con furente sprezzo una borsa ai pie' di Violetta che sviene tra le braccia di Flora e del Dottore. In tale momento entra il Padre.)

SCENA XV

Detti, ed il signore GERMONT ch'entra alle ultime parole.

TUTTI²⁹
Oh, infamia orribile
tu commettesti!...
Un cor sensibile
così uccidesti!...
Di donne ignobile
insultator,
di qui allontanati
ne desti orror.

GERMONT³⁰
(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 tutti so qual virtude
di quella misera il sen racchiude...
Io so ch'ell'ama, che gli è fedele;
eppur crudele tacer dovrò!)

ALFREDO
(da sé.)
(Ah sì!... che feci!... ne sento orrore!...
Gelosa smania, deluso amore
mi strazian l'anima... più non ragiono...
Da lei perdono—più non avrò.
Volea fuggirla non ho potuto...
Dall'ira spinto son qui venuto!)

²⁸ Ferito nell'orgoglio e tradito nell'amore, Alfredo reagisce dando pubblicamente della prostituta a Violetta (*Allegro sostenuto* – 4/4, Do maggiore). Da buon figlio di Germont, nell'appellarsi alla morale borghese per insultare la donna amata Alfredo ricorre a un linguaggio melodico quanto mai convenzionale, che ne smaschera la vera natura di *parvenu*. La raffinatezza di alcune inflessioni armoniche rivela tuttavia la mano sicura di Verdi, che sa appropriarsi a fini drammatici anche di formule d'accompagnamento stereotipate, senza mai scadere nella banalità.

²⁹ Lo sdegno dei convitati si esprime in un coro, il cui attacco all'unisono ha tutta la valenza di un ostracismo (*Velocissimo* – 2/4, Do minore; «Oh infamia orribile»). Certo, considerando il fatto che quegli stessi amici, che in questo frangente si schierano unanimi dalla parte di Violetta, sono anche gli stessi che l'abbandoneranno all'inizio dell'atto successivo, c'è da chiedersi quanto il loro sdegno sia causato dalla mancanza di *politesse* di Alfredo, che non ha imparato ancora le buone maniere borghesi, e quanto invece da sincera partecipazione. La musica non ci dice nulla al riguardo, ma il fatto che Verdi e Piave abbiano deciso di affidare a Germont il compito di tirare le orecchie ad Alfredo – nel dramma di Dumas la tela cala precipitosamente mentre il conte di Varville lo sfida a duello – la dice lunga sulla falsità della riprovazione morale espressa dal coro. Inoltre l'arrivo improvviso di Germont svolge una funzione anche eminentemente musicale, fornendo quello stacco drammatico che permette l'inserimento del pezzo concertato, immancabile in un finale di ampie proporzioni come questo.

³⁰ È dunque lo stesso Germont, che col suo arrivo ha aggiunto stupore allo stupore, a dare l'avvio al concertato (*Largo* – 4/4, Mi bemolle maggiore; «Di sprezzo degno»), un brano forse convenzionale dal punto di vista musicale, con le sue cullanti terzine di accompagnamento, ma che dimostra l'abilità di Verdi nel sovrapporre linee musicali assai differenti nel carattere, affidandole ai vari personaggi: fra queste emerge con intensità emotiva quella di Violetta («Alfredo, Alfredo, di questo core»). Il concertato, inoltre, svolge egregiamente la funzione drammatico-musicale di far calare la temperatura emotiva, e fornire allo stesso tempo un adeguato contrasto al carattere intimistico e 'privato' dell'atto seguente.

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

(a Violetta.)

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.
(il signor Germont trae seco il figlio, il Barone li
segue. Violetta è condotta in altra stanza dal
Dottore e da Flora; gli altri si disperdono.)

ATTO TERZO³¹

Camera da letto di Violetta. Nel fondo è un letto con cor-
tine mezze tirate; una finestra chiusa da imposte in-
terne; presso il letto uno sgabello su cui una bottiglia
d'acqua, una tazza di cristallo, diverse medicine. A
metà della scena una toilette, vicino un canapé; più di-
stante un altro mobile su 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.

SCENA PRIMA

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.

³¹ n. 8. Scena Violetta.

Il terzo atto della *Traviata* inizia con una breve introduzione strumentale dei violini (*Andante* – 4/4, Do minore), che ripren-
de il tema iniziale del Preludio, mezzo tono sopra:
es. 23



Non si tratta tuttavia di una ripresa letterale, poiché dalla b. 10 le due linee melodiche si separano, e al posto del motivo di «Amami, Alfredo»¹ viene intonato un nuovo tema in Re bemolle (b. 19), nella tonalità in cui si concluderà l'opera; in dieci battute questo tema ascende lentamente fino al La₅ (batt. 29), per poi ridiscendere *morendo* e *allargando* al Do₄. Il legame con la situazione di Violetta è inequivocabile: se infatti i lamentosi semitoni discendenti che costellano il motivo alludono alla sua malattia, i trilli (bb. 25-27), come abbiamo già visto, caratterizzano la gioia febbrile della protagonista e sono il simbolo di quella speranza di miglioramento che, secondo la medicina ottocentesca, colpiva i malati di tisi in fin di vita. Lo stesso lungo arco ascendente della melodia è direttamente collegabile alla morte di Violetta, che infatti esala l'ultimo respiro intonando una melodia che ascende lentamente al Si₄. Infine il lungo trillo dei violini (prima quattro violini, poi due) che, affievolendosi (*diminuendo* e *morendo*) conclude il brano, è un'immagine sonora dello spegnersi della vita della protagonista. Se dunque il n. 1 può essere interpretato come un racconto a posteriori della vita di Violetta, questo breve preludio orchestrale del terzo atto ci descrive il suo stato d'animo nelle ultime ore di essa.

Lo stretto legame tra i motivi strumentali qui descritti, da un lato, e lo stato di salute e psicologico di Violetta, dall'altro, è rinsaldato nel recitativo accompagnato che segue. Il primo motivo di otto battute del preludio ritorna infatti, suddiviso in due frammenti di quattro battute, quando Violetta chiede da bere ad Annina; il motivo 'lamentoso' dei semitoni discendenti accompagna il suo vano sforzo di alzarsi dal letto; il lungo trillo in pianissimo, simbolo dell'estinguersi dell'energia vitale, ritorna quando Violetta dice al Dottore di aver ricevuto l'estrema unzione la sera prima («Mi consolò ier sera un pio ministro»); infine, le bb. 1-4 si ascoltano per l'ultima volta, a mo' di conclusione, dopo che il Dottore ha rivelato ad Annina che «la tisi non le accorda che poche ore».

ANNINA
(*esegue.*)
VIOLETTA
Osserva, è pieno il giorno?
ANNINA
Son sett'ore.
VIOLETTA
Dà accesso a un po' di luce...
ANNINA
(*apre le imposte, e guarda nella via.*)
Il signore Grenvil!...
VIOLETTA
Oh il vero amico!...
Alzar mi vo'... m'aita...
(*si alza e ricade; poi sostenuta da Annina va lentamente verso il canapé, ed il Dottore entra in tempo per assisterla ad adagiarsi. Annina vi aggiunge dei cuscini.*)

SCENA II

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'alma.
Mi confortò ier sera 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
(*le stringe 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 III

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 Iddio
quanti infelici gemon!... Quale somma
v'ha in quello stipo?
ANNINA
(*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 IV³²

VIOLETTA *che trae dal seno una lettera e legge.*
*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*

³² Restata sola, Violetta «trae dal seno una lettera» di Germont, che legge a voce alta. La convenzione operistica vuole che le lettere vengano lette parlando e non cantando, come avviene, ad esempio, anche nel primo atto del *Macbeth*. Verdi, tuttavia, fa intonare agli archi un tema che a questo punto è immediatamente riconoscibile dagli ascoltatori, poiché è collegato alla nascita dell'amore in Violetta (*Andantino* - 3/8, Sol bemolle maggiore, cfr. es. 5):

un avvenir migliore.
 Giorgio Germont. È tardi!...
 (desolata.)
 Attendo, attendo... né a me giungon mai!...
 (si guarda nello 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,³³
 le rose del 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 *Baccanale esterno.*³⁴

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.

segue nota 32
 es. 24



Verdi aveva mutuato l'espedito di far ascoltare una musica di violini, in sottofondo in una scena recitata, dal teatro cosiddetto 'di boulevard' parigino, cioè dal *mélo*, nel quale veniva fatto impiego di musiche a commento dell'azione (e che pertanto per molti versi svolgono una funzione analoga alla colonna sonora dei film).

³³ L'aria di Violetta (*Andante mosso* – 6/8, La minore), introdotta da uno struggente motivo dell'oboe, è un ricordo della vita passata. Al passato di Violetta appartiene infatti il ritmo di 6/8 e la forma strofica, che qui presenta la prima sezione in La minore e la seconda in maggiore:
 es. 25

L'assolo è una romanza, forma generalmente usata per le narrazioni; anche se qui Violetta parla piuttosto al futuro, espone tuttavia una visione di se stessa e del suo destino 'dal di fuori'. In un'opera che è tutta intessuta di racconti, Verdi, a differenza di Dumas, ha pensato bene di far narrare l'ultima storia, la storia della propria vita, alla protagonista.

³⁴ n. 9. Baccanale (Coro). *Allegro vivacissimo* – 2/4, Re maggiore.

Non appena Violetta finisce di cantare si ode da dietro le quinte un coro festoso. La strumentazione è piuttosto ricercata per una tradizionale «banda sul palco» (cfr. organico, p. 47), e unitamente alla brusca virata al minore («Largo al più docile») e alla forma a *couplet* conferisce al brano un vago colorito popolareesco. Il riferimento al sacrificio del «bue grasso» è invece un'ulteriore metafora sacrificale, delle quali, come abbiamo visto, è intessuta tutta l'opera.

SCENA V³⁵

Detta ed ANNINA, che torna frettolosa.

ANNINA
Signora!...

(esitando.)

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 vollen...

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 VI³⁶

VIOLETTA, ALFREDO, ANNINA

VIOLETTA

(andando verso l'uscio.)

Alfredo?...

ALFREDO

(comparisce pallido per la commozione, ed ambedue, gettandosi le braccia al collo, esclamano:)

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 imparo,
senza te esistere più non potrei.

VIOLETTA

Ah 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...

A DUE³⁷

Null'uomo o demone, angelo mio,
mai più staccarti potrà da me.
Parigi, o cara/o, noi lasceremo,
la vita uniti trascorreremo;
de' corsi affanni compenso avrai,
la mia/tua salute rifiorirà.
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.)

³⁵ n. 10. Duetto [Violetta e Alfredo].

La sezione introduttiva del Duetto Violetta/Alfredo non ha l'aspetto consueto di una «scena» con recitativi o ariosi, bensì è pensata come un 'parlante' (*Allegro assai vivo* – 4/4, Sol maggiore), pervaso da un ansimante motivo ritmico giambico (semicroma-semiminima) e da una linea melodica cromatica discendente lungo l'arco di un'ottava; quest'ultimo è un *tòpos* operistico nei momenti di concitazione – ad esempio la linea cromatica discendente lungo l'intervallo di quinta è uno stilema d'accompagnamento che, sotto varie vesti ritmiche, ricorre più volte nel *Don Giovanni* di Mozart.

³⁶ Con l'irruenza e l'impulsività che lo caratterizza, Alfredo fa irruzione nella stanza di Violetta, trascinandola in un repentino 'spalla a spalla', che fa l'effetto di una ventata d'aria fresca nella stanza della malata («Amato Alfredo/Oh mia Violetta!»). Il 'parlante' della sezione precedente cede il posto a una sezione lirica in Mi maggiore («Colpevol sono»), che svolge la funzione di tempo d'attacco.

³⁷ Dimostrando finalmente un poco di spirito cavalleresco, Alfredo attacca il cantabile del duetto con Violetta nel 'suo' metro di 3/8 (*Andante mosso* – La bemolle maggiore), quel tempo quasi di valzer che aveva caratterizzato il «Brindisi» e l'aria della protagonista nel primo atto:

ALFREDO	Gran Dio!... Violetta!... (spaventato sorreggendola.)	ALFREDO	(Cielo!... che vedo!...)
VIOLETTA	(sforzandosi.) È il mio male... Fu debolezza... ora son forte... Vedi?... sorrido... (sforzandosi.)	ALFREDO	(ad Annina.) Va pel dottore...
ALFREDO	(desolato.) (Ahi cruda sorte!...)	VIOLETTA	(ad Annina.) Digli... che Alfredo è ritornato all'amor mio... Digli che vivere ancor vogl'io...
VIOLETTA	Fu nulla... Annina, dammi a vestire...	ANNINA	(parte.)
ALFREDO	Adesso!... Attendi...	VIOLETTA	(ad Alfredo.) Ma se tornando non m'hai salvato, a niuno in terra salvarmi è dato.
VIOLETTA	(alzandosi.) No... voglio uscire.	SCENA VII	
ANNINA	(le presenta una veste ch'ella fa per indossare, e impeditane dalla debolezza esclama:)	VIOLETTA e ALFREDO	
VIOLETTA	Gran Dio non posso!... (getta con dispetto la veste e ricade sulla sedia.)	VIOLETTA ³⁸	Gran Dio!... morir sì giovane, io che penato ho tanto!... Morir sì presso a tergere il mio sì lungo pianto! Ah dunque fu delirio

segue nota 37
es. 26

Nel tempo di mezzo (*Allegro* – 4/4, Do maggiore) Violetta vuole correre in chiesa («Ah non più... a un tempio...»), ma la debolezza le impedisce d'alzarsi. Poiché però crede ancora nella possibilità di guarire – i medici del tempo la chiamavano *spes phisica* –, Violetta si sforza di apparire sana, intonando trilli pieni di gioiosa voglia di vivere («ora son forte... / Vedi?...»). È tuttavia l'illusione di un momento, e il nuovo tentativo di alzarsi dal letto fallisce (*Più mosso* – Do maggiore, 4/4; «Fu nulla»). La musica si arresta bruscamente su un unisono degli ottoni in *fortissimo*, e Violetta pronuncia una frase stentorea nel registro grave – nel lessico verdiano si chiamerebbe una «parola scenica» –, con la quale pone fine alle sue speranze.

es. 27

³⁸ Non meno lapidario è lo stile della cabaletta conclusiva, che conferisce un tono eroico alla consapevolezza di Violetta di essere prossima alla morte (*Allegro* – 4/4, Do maggiore). Persino il taglio formale abbastanza tradizionale, con Alfredo che ripete quasi alla lettera la melodia di Violetta, la riesposizione leggermente variata della cabaletta, infine la stretta in tempo più mosso – tutti fattori pensati probabilmente per far scrosciare gli applausi – non inficiano l'atmosfera solenne e di ineluttabile fatalità di questo brano.

	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 lacrime confondere degg'io... Or più che mai, nostr'anima, han d'uopo di costanza, Ah tutto alla speranza non chiudere il tuo cor! Violetta mia, deh calmati, m'uccide il tuo dolor. <i>(Violetta s'abbandona sul canapé.)</i>	GERMONT	La promessa adempio... A stringervi qual figlia vengo al seno, o generosa.
		VIOLETTA	Oimé, tardi giungete!... Pure, grata ven sono... <i>(lo abbraccia.)</i>
		GERMONT	Grenvil, vedete?... tra le braccia io spiro di quanti ho cari al mondo... GERMONT
			Che mai dite! (Oh cielo!... è ver!) <i>(la osserva.)</i>
		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 ⁴⁰	<i>(frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio della toilette e toltone un medaglione dice:)</i> Prendi quest'è l'immagine de' miei passati giorni, a rammentar ti torni colei che si t'amò. Se una pudica vergine ⁴¹
	SCENA ULTIMA ³⁹ Detti, ANNINA, il signore GERMONT, ed il DOTTORE.		
GERMONT	<i>(entrando.)</i> Ah, Violetta!...		
VIOLETTA	Voi Signor!...		
ALFREDO	Mio padre!...		
VIOLETTA	Non mi scordaste?		

³⁹ n. 11. Finale Ultimo

L'arrivo improvviso dell'onnipresente Germont dà subito inizio al numero conclusivo, relativamente breve e dalla forma inusuale, essendo privo di un ampio concertato al centro del numero e di una stretta conclusiva. La sezione introduttiva (*Allegro assai vivo* - 4/4, La minore) è concepita come una «scena», alla fine della quale Verdi ritaglia un breve episodio lirico per il nuovo arrivato («Di più non lacerarmi»), che tuttavia neppure in questo frangente sembra capace di lasciarsi andare al sentimento, abbandonando quelle melodie squadrate e compassate che lo hanno caratterizzato finora.

⁴⁰ Al posto di un ampio concertato Verdi ha scritto un breve brano diviso in due parti, la prima (*Andante sostenuto* - 3/4) con le alterazioni in chiave della tonalità di Re bemolle maggiore, sebbene di fatto sia in modo minore, enarmonicamente omologa a Do diesis minore, es. 28

The image shows a musical score for Violetta's aria. It consists of three staves: a vocal line for Violetta, a piano accompaniment, and a basso continuo line. The tempo is marked 'Andante sostenuto'. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The lyrics are: 'Prendi, que-st'è l'im-ma-gi-ne de' miei pas-sa-ti gior-ni'. The piano accompaniment features a prominent, rhythmic pattern of chords. The basso continuo line is marked with '[Tutti] pppppp'.

la seconda (*Poco più animato*) in Mi maggiore, per enarmonia il relativo del precedente Re bemolle maggiore (minore).

⁴¹ L'intero brano è percorso da un inquietante annuncio di morte, nuovamente espresso dagli accordi ribattuti dell'intera orchestra in ritmo anapestico, metafora sonora della morte (si pensi al *Miserere* del *Trovatore*), per la quale qui viene richiesto un inseguevole *ppppp* - l'indicazione è da intendersi pertanto in senso enfatico e non letterale. Ciascun personaggio canta linee melodiche assai semplici, prive di ornamenti, che si esauriscono nel giro di poche battute.

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 vivere, 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 generoso amore,
perdonami lo strazio
recato al tuo bel core.

GERMONT, DOTTORE, ANNINA

Finché avrà il ciglio lacrime
io piangerò per te;
vola a' beati spiriti;
Iddio ti chiama a sé.

VIOLETTA⁴²

(alzandosi rianimata.)

È strano!!...

TUTTI

Che!

VIOLETTA

Cessarono

gli spasmi del dolore,
in me rinasce... m'anima
insolito vigore!...
(trasalendo.)

Ah! io ritorno a vivere!...

Oh gio... ia!...

(ricade sul canapè.)

TUTTI

O cielo!... muor!...

ALFREDO

Violetta?...

TUTTI

Oh Dio, soccorrasi...

DOTTORE

(dopo averle toccato il polso.)

È spenta!...

TUTTI

Oh mio/rio dolor!

(quadro e cade la tela.)

FINE

⁴² Verdi, che considerava sempre la brevità un vantaggio, era ben consapevole che a questo punto non era possibile indugiare oltre sul quadro familiare di ritrovata armonia, e che la morte della protagonista non poteva più essere rimandata. Mentre dunque gli archi divisi intonano per l'ultima volta il tema di «Di quell'amor ch'è palpito» (*Andantino* – 3/8, La maggiore), Violetta si alza dal letto e, parlando oramai a se stessa, esala l'ultimo respiro:
es. 29

Le esclamazioni attonite degli astanti, appena percepibili sugli accordi in *fortissimo* dell'intera orchestra, concludono in sole quattordici battute di coda l'opera (*Allegro* – 4/4, Re bemolle minore; «O gioia!»).

Varianti alla partitura

ATTO I — SCENA II. FLORA: «Meglio fora se aveste taciuto» (nel libretto è scritto erroneamente «avesse»); GASTONE: «O barone, né un verso, né un viva» (l'aggiunta di Verdi elimina l'ostica dialefe tra «verso» e «un»); ALFREDO: «Sì? ... l'ho già in cor» (l'aggiunta di Verdi elimina la dialefe tra «ho» e «in»); ALFREDO: «Libiamo ne' lieti calici» (l'aggiunta della 'o' alla fine di «Libiam» ha modificato la lunghezza del verso); TUTTI: «Libiamo; amor fra i calici / più caldi baci avrà» (questi due versi nel libretto sono attribuiti a TUTTI, ma Verdi li fa intonare prima ad ALFREDO); VIOLETTA: «Godiam... c'invita un fervido / accento lusinghier» (questi due versi nel libretto sono attribuiti a TUTTI, ma Verdi li fa intonare prima a VIOLETTA). SCENA III. ALFREDO: «Di quell'amor ch'è *palpito*»; VIOLETTA: «*un* così eroico ardore»; ALFREDO: «*O ciel!* domani». SCENA V. VIOLETTA: «In quai sogni mi perdo» (questo verso non è stato musicato da Verdi); VIOLETTA: «Di voluttà nei vortici *perire*»; il testo della cabaletta di Violetta è alquanto differente nella partitura:

Sempre libera degg'io
folleggiar di gioia in gioia,
vo' che scorra il viver mio
pei sentieri del piacer,
 Nasca il giorno, il giorno muoia
sempre lieta ne' ritrovi
a diletti sempre nuovi
Dee volare il mio pensier.

Nel quinto verso Verdi originariamente aveva scritto «ne ritrovi» senza apostrofo, considerando «ritrovi» un verbo e non un sostantivo (il significato era: «sempre lieta *ci* ritrovi»). L'apostrofo fu aggiunto nelle edizioni ottocentesche dello spartito. L'anacoluto che ne risulta non altera tuttavia il senso della frase. È indubbio che la versione della partitura è drammaturgicamente più efficace rispetto a quella scritta originariamente da Piave.

ATTO II — SCENA I. ALFREDO: «*tutto scorda* per me... qui presso a lei»; «*io vivo* quasi in ciel». SCENA III. ALFREDO: «*io* vissi in tale errore!». SCENA V. ANNINA: «È *qui* un signore»; GERMONT: «*Ciel! che discopro!* / D'ogni vostro avere / or volete *spogliarvi*»; VIOLETTA: «*Ah* no... giammai, *no, mai*»; GERMONT: «ma pur tranquilla *uditemi*»; VIOLETTA: «(Così alla misera, — ch'è un dì caduta» (nella partitura è stata aggiunta la didascalia «*con estremo dolore*»); GERMONT: «è il sacrificio — *ch'oggi* ti chieggo»; GERMONT: «sarà del vostro *amore*»; GERMONT: «*sarete* fiera allor»; VIOLETTA e GERMONT: «*Siate felice* Addio!». SCENA VI. ALFREDO: «*Che* fai?»; ALFREDO: «*Ah no* severo scritto mi lasciava... / *Però* l'attendo, t'amerà in vederti». SCENA VIII. ALFREDO: «Mille *serpi* divoranmi il petto»; GERMONT: «Che dici? Ah, ferma!» (questo verso, presente nella partitura, è assente nel libretto) SCENA IX. FLORA: «Avrem lieta di maschere la *fiesta*»; DOTTORE: «*Li* vidi *ieri*... *ancor* parean felici». SCENA X. ZINGARE: «venute *da* lontano»; MARCHESE: «Che *dianci* vi pensate?» (entrambe le forme sono scorrette; la forma corretta è infatti 'diancin', che sta a significare 'diavolo'). SCENA XI. GLI ALTRI: «Bravo, *bravo* il mattadore»; GLI ALTRI: «san le *belle* conquistar!». SCENA XII. ALFREDO: «Sfortuna nell'amore / *fortuna* reca al gioco»; ALFREDO: «Sarò qual *bramerete*». SCENA XII. La partitura presenta alcune varianti nei versi finali:

VIOLETTA
 [...]

 Di fuggirti un giuramento
 sacro io *fea*...

 ALFREDO
A chi?... dillo... chi potea?...

VIOLETTA
 Chi *dritto* pien *n'avea*.
 ALFREDO
 Fu *a Douphol*?...
 VIOLETTA
 Con *supremo sforzo*.
 Sì.

SCENA XIV. ALFREDO: «*che qui* pagata io l'ho». SCENA XV. GERMONT: «Io sol fra *tanti* so qual *virtude*»; VIOLETTA: «Ma verrà *tempo*, in che il saprai / *come* t'amassi confesserai»; BARONE: «Che *il vostro* orgoglio».

ATTO III — SCENA I. ANNINA: «Il *signor di Grenvil*!». SCENA II. VIOLETTA: «Mi *consolò* ier sera». SCENA III. VIOLETTA: «Oh nel comun *tripudio*, sallo *il cielo* / quanti infelici *soffron*! Quale *somma*». SCENA IV. VIOLETTA: «L'amore d'Alfredo *perfino* mi manca». SCENA VI. VIOLETTA e ALFREDO: «mai più *dividermi* potrà da *te*»; VIOLETTA: «Ah, non più... *al tempo*». SCENA VII. ALFREDO: «Ma più che mai, *deh, credilo* / *n'è d'uopo* di costanza». SCENA ULTIMA. GERMONT: «*vegliardo* / *il mal ch'io feci*» (nella partitura il recitativo termina con la frase di Violetta: «Più a me t'appressa ascolta, amato Alfredo», assente nel libretto); VIOLETTA: «degli anni suoi *sul fiore*»; ALFREDO: «A strazio *sì terribile*»; GERMONT: «d'un *disperato* amore»; VIOLETTA: «in me rinasce... *m'agita*».

L'orchestra

1 Ottavino/Flauto e 1 Flauto	4 Corni
2 Oboi	2 Trombe
2 Clarinetti	3 Tromboni
2 Fagotti	1 Cimbasso
1 Arpa	Timpani
	Cassa
	Triangolo
Violini I	
Violini II	
Viole	
Violoncelli	
Contrabbassi	

Sul palco

Atto I, Scene II-III (n. 2) Banda interna	Atto II, Scena X (n. 7): Tamburelli Picche
Atto III, scena IV (Baccanale n. 9) 2 Ottavini 4 Clarinetti 2 Corni 2 Tromboni Nacchere Tamburelli	

L'orchestra della *Traviata* fu concepita in funzione dell'organico della Fenice, che a sua volta in parte rispecchiava convenzioni valide nei principali teatri d'opera dell'Italia ottocentesca,