

**«De' suoi colori occulti»:  
la vocalità di Violetta Valéry ne *La traviata* di Giuseppe Verdi.**

Gianluca Bocchino

«Una puttana deve essere sempre puttana. Se nella notte splendesse il sole, non vi sarebbe più notte».

GIUSEPPE VERDI – settembre 1854

Violetta Valéry è la protagonista del melodramma di Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave, tratta dal celebre romanzo *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio, andata in scena al Gran Teatro la Fenice di Venezia il 6 marzo 1853. La fama e notorietà che ha l'opera verdiana è così consolidata nel mondo da essere una delle opere più rappresentate ed amate dal grande pubblico<sup>1</sup>. La protagonista femminile è senza dubbio il personaggio che più ammalia e conquista l'ascoltatore, per la sua volitiva forza di donna, per il suo carattere pietoso, di «puttana», ma di donna che ama e che prova l'amore. Tutto questo Verdi lo descrive nella sua pittura vocale attraverso melodie, cantabili, vertiginose agilità, nonché stentorei declamati.

Capire la vocalità di Violetta significa in primo luogo ripercorre le vicende che hanno portato Verdi a scrivere la parte della protagonista femminile ingaggiata per la prima veneziana. Non è facile ristabilire le dinamiche e gli eventi di quegli anni, poiché, a Venezia l'opera, secondo l'opinione del compositore, fu un fiasco. Pertanto, è necessario ristabilire velocemente quella storia per proseguire nella ricerca dei colori<sup>2</sup>.

Sin dalle primissime trattative con il Teatro La Fenice del 1852, Verdi pensava alla compagnia di canto per la sua futura opera. In particolare aveva a cuore, come si potrà immaginare, il nome della protagonista. Propose come prima donna Augusta Albertini, nota per aver interpretato già tre ruoli assai complessi e disparati vocalmente: Luisa dall'omonima *Luisa Miller*, Abigail del *Nabucco* e Gilda del *Rigoletto*. Tre ruoli apparentemente diversi, ma probabilmente segnati nella mente del compositore per dipingere la vocalità di Violetta. Purtroppo la Albertini era già ingaggiata, quindi si pensò a Sofia Cruvelli oppure a Giuseppina Medori, ma anche loro impegnate in altra produzione. Nel 1852 i nomi dei protagonisti maschili erano fissati, mancava la primadonna, e fu proposto a Verdi la triade composta da Carolina Alaimo, Carlotta Grütz e Fanny Salvini Donatelli, nomi su cui il compositore poneva alcune riserve. Fu scelta Carolina Alaimo, ma rimpiazzata all'ultimo per problemi di voce da Fanny Salvini Donatelli, escludendo d'ufficio Carlotta Grütz. Fu la presidenza del Teatro a decidere di scritturare Salvini Donatelli reputandola un'artista «che ha bella voce, e sufficiente agilità», nonostante fosse stata ascoltata a Modena l'anno precedente nell'*Ernani* di Verdi e parve non adatta «alle esigenze di un grande Teatro» come La Fenice, ciononostante fu ritenuta «la men peggio che possa scieglersi»<sup>3</sup>. Nonostante il nome fosse ormai stabilito, Verdi pone ancora difficoltà, addirittura adducendo la causa del ritardo della composizione dovuta proprio alla scelta del soprano, poiché se avesse avuto «una donna di prima forza» avrebbe posseduto «un soggetto pronto, e d'effetto sicuro; ma stando le cose come sono, bisogna cercare cosa che convenga, e adatta alle circostanze»<sup>4</sup>. Sembra che Verdi cercasse un soggetto ed una musica adatta alla vocalità di Salvini Donatelli, ma probabilmente le cose non

---

<sup>1</sup> «*La traviata* è divenuta una delle opere in assoluto più eseguita nel mondo, e fra le più amate», FABRIZIO DELLA SETA, *Introduzione*, in GIUSEPPE VERDI, *La traviata melodramma in tre atti*, a cura di Fabrizio Della Seta, Ricordi - The University of Chicago, Milano - Chicago, pp. xlv-lxxv: lxi. «*La traviata* è senza alcun dubbio l'opera più amata del canone verdiano (e un sondaggio effettuato [...] ha rivelato che è la più popolare dell'intero repertorio)», JULIAN BUDDEN, *Le opere di Verdi*, 3 voll., EDT Musica, Torino, 1985-88, vol. 2, p. 181.

<sup>2</sup> La cronistoria di quegli eventi è stata rintracciata con ampia documentazione da Marcello Conati nel 1983 (cfr. MARCELLO CONATI, *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, il Saggiatore, Milano, 1983, pp. 267-332), ripresa ed ampliata nel commento all'edizione critica da Fabrizio Della Seta (DELLA SETA, *Introduzione*, pp. xlv-lxxv).

<sup>3</sup> CONATI, *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, p. 282.

<sup>4</sup> MARCELLO CONATI, *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, il Saggiatore, Milano, 1983, p. 297.

stavano così. I presentimenti del Maestro si avverarono allorché la stagione della Fenice si rivelò particolarmente sfortunata. A quell'epoca la compagnia era la medesima per l'intera stagione, per cui il nome della Salvini Donatelli fu associato da Verdi all'esito infelice del melodramma *La prigioniera* di Carlo Ercole Bosoni. L'opera fu sostituita con un altro titolo verdiano *l'Ernani*, ma ebbe epilogo simile. Solo la prima opera prevista nella stagione ebbe successo, il *Buondelmonte* di Pacini, nella quale Salvini Donatelli ebbe grande successo, ma Verdi, decisamente preoccupato, chiede di sostituirla. In una lettera all'*establishment* della Fenice scrive senza mezzi termini che non darà «la parte della Traviata alla Signora Salvini!», spingendo a scritturare Marietta Piccolomini, più adatta poiché «ha bella figura, anima e sta bene in scena»<sup>5</sup>. Dal Teatro nessun cambiamento. Verdi, dopo poco, accetta la soprano prescelta, e va avanti senza alcun apparente indugio fino alla prima del 6 marzo 1853. Quella prima sarà da dimenticare «l'esito è stato fiasco!»,<sup>6</sup> scriverà.

Il musicologo Fabrizio Della Seta ritiene che la catastrofe descritta dal compositore non era tale, il giudizio aspro probabilmente fu dovuto a «fattori psicologici che potrebbero aver influenzato la presentazione dei fatti offerta da Verdi»<sup>7</sup>, ma anche ad una voluta e strategica messa in scena per dimostrare al grande pubblico che tale fiasco fosse dovuto alla compagnia di canto e non al suo melodramma<sup>8</sup>. Come mostrato dal musicologo, gli incassi dell'opera furono al di sopra delle aspettative e non in perdita<sup>9</sup>. Nella prima recensione sulla «Gazzetta musicale di Venezia», in merito alla protagonista si scrive: «la Salvini-Donatelli cantò que' passi d'agilità, che molti per lei scrisse il maestro, con perizia e perfezion da non dirsi; ella rapì il teatro, che, alla lettera la subissò d'applausi»<sup>10</sup>, ma il problema si ebbe a cominciare dal secondo atto in cui il favore del pubblico cambiò decisamente a causa, pare, dell'interpretazione dei cantanti. Il disastro della prime tre recite cessò a partire dalla quarta in cui l'opera gradualmente ebbe apprezzamento, lodando il lavoro di Verdi, nonché acclamando la sfortunata primadonna Salvini Donatelli. Dopo la messa in scena della prima veneziana, il compositore rifiuta le proposte sopraggiunte da diversi teatri italiani, solo nel 1854 sceglie nuovamente Venezia (presso il Teatro San Benedetto) per replicare la sua opera, ma questa volta con la primadonna Maria Spezia. Verdi decide di rivedere l'opera in maniera abbastanza sostanziale, soprattutto in alcuni punti<sup>11</sup>, minimizzando egli stesso sui ritocchi «per poter affermare la validità dell'opera fin dalla sua prima concezione, e quindi continuare ad attribuire esclusivamente all'esecuzione difettosa la responsabilità dell'infelice esito originale»<sup>12</sup>. Gli accomodamenti verdiani giovarono alla nuova protagonista che parve all'ascolto di Piave, nella prova generale, assai soddisfatto della cantante, poiché, scrive in una lettera, sembra «fatta per quest'opera, e che quest'opera pare fatta per la Spezia [...] ella rappresenterà la nostra opera come nessuna al mondo potrà mai sognarsi di farlo [...] tutto concorre in lei a renderla la vera incarnazione del pensiero di Dumas, di Verdi, ed anche mio»<sup>13</sup>. Dello stesso avviso furono le primissime critiche che paragonarono il successo della Spezia a quello di Giuditta Pasta in *Norma* di Bellini, e di Maria Malibran nell'*Otello* di Rossini: «[Spezia] creò la sua parte, e la creò con tale verità di finzione che meglio non vide chi vide vero»<sup>14</sup>. Nonostante il successo ricevuto nell'Ottocento, la Spezia non cantò moltissimo l'opera nei teatri italiani, più di lei senza dubbio è necessario nominare almeno Virginia Boccadabati, Adelaide Cortesi, Marietta Piccolomini

---

5 CONATI, *La bottega della musica: Verdi e la Fenice*, p. 312.

6 Pubblicato in GINO MONALDI, *Il maestro della rivoluzione italiana*, Società Editoriale Italiana, Milano, 1913, p. 138.

7 DELLA SETA, *Introduzione*, p. lv.

8 Cfr. *Ibidem*.

9 Cfr. Ivi, pp. lv-lvi.

10 Pubblicato DELLA SETA, *Introduzione*, p. lvi.

11 Sulla questione si veda almeno: JULIAN BUDDEN, *The Two Traviatas*, in «Proceedings of the Royal Musical Association», 99/1972-73, pp. 43-66; WOLFGANG OSTHOFF, *Aspetti strutturali e psicologici della drammaturgia verdiana nei ritocchi della «Traviata»*, in *Opera e libretto*, I, Olschki, Firenze, 1991, pp. 315-60.

12 DELLA SETA, *Introduzione*, p. lix.

13 FRANCO ABBIATI, *Giuseppe Verdi*, 4 voll., Ricordi, Milano, 1959, vol. II, pp. 271-272.

14 Recensione della «Gazzetta ufficiale di Venezia» riportata da DELLA SETA, *Introduzione*, p. lx.

(quest'ultima portò Violetta nel mondo), Marietta Gazzaniga e Carolina Alaimo (entrambe furono le protagoniste di *Traviata* in America)<sup>15</sup>.

Sin qui i fatti relativi all'esordio ed alla consacrazione di Violetta nell'olimpo del repertorio delle primedonne operistiche. Nella prassi esecutiva Violetta è un personaggio che deve ricercare i canoni teatrali di quella prosa «che tende già al naturalismo»<sup>16</sup>. Verdi pretende una *donna* sulla scena, che sia lontana da quei personaggi costruiti durante i primi anni di galera, «occorre trovare equilibrio tra una perfetta esecuzione di parti vocali spesso impervie e una recitazione spontanea»<sup>17</sup>. Il cantante lirico nella seconda metà dell'Ottocento, quindi all'epoca della composizione de *La traviata*, diventa meno creativo, e non adatta più alla sua vocalità il ruolo confezionato dal compositore. Si tende, per questo, ad eseguire in maniera più fedele quelle che erano le volontà dell'autore del dramma per musica. Verdi, certamente, è uno di quelli che ha sostenuto tale cambiamento. Tuttavia, la prassi delle cosiddette *puntature* rimane attiva almeno fino alla fine dell'Ottocento.

La vocalità di Violetta si presta poco agli adattamenti possibili dei soprani, poiché lo stile si è piuttosto sillabico e declamato, tranne che nella grande scena conclusiva del primo atto. Tale scena, senza dubbio, risulta essere il momento apicale della difficoltà della primadonna. La struttura si presenta nella *solita forma*<sup>18</sup>, costituita cioè da una breve scena introduttiva «È strano, è strano», il cantabile «Ah forse è lui che l'anima», il tempo di mezzo «Follie! .... Follie!» e la cabaletta conclusiva «Sempre libera degg'io». La singolarità dell'idea verdiana risiede soprattutto nel voler concludere l'atto primo con una grande scena del genere, che appare decisamente innovativa, sia perché nella fonte di Dumas non vi è traccia di una situazione del genere, sia perché il compositore non ha mai adottato prima d'ora tale espediente<sup>19</sup>. Di fatto Verdi rinuncia alla convenzionale Cavatina della protagonista per sperimentare una nuova formula, che senza dubbio appare efficace, ma da un punto di vista performativo assai faticosa per la cantante. Dall'analisi degli abbozzi è chiaro che la scena fu concepita in uno schizzo «risalente a un'epoca abbastanza antica»<sup>20</sup>. Probabilmente il Cantabile «Ah forse è lui che l'anima» fu ideato «indipendentemente dal suo impiego nella *Traviata*, e forse molto tempo prima»<sup>21</sup>, ripreso nell'autunno del 1852, nello stesso periodo in cui concepì la Cabaletta «Sempre libera degg'io»<sup>22</sup>. Come, d'altra parte, il celebre motivo «Di quell'amor che è palpito» che si presenta già nella scena del primo incontro di Violetta ed Alfredo, ma che Verdi prevede, sin dai tempi dei primissimi appunti, di inserire nell'aria della protagonista<sup>23</sup>, nonché di concludere la vita di Violetta proprio con quel tema. L'unica possibilità di adottare qualche variazione risiede nella Cabaletta finale (a parte la cadenza del Cantabile), nella coloratura (sebbene la scrittura complessa del virtuosismo verdiano non aiuti a variare), oppure optare per la celeberrima *puntatura* conclusiva all'acuto (*mib*<sup>5</sup>), che ormai la tradizione pare aver inderogabilmente associato alla bravura della cantante. Fortunatamente le cose non stanno così. Ogni interprete può scegliere di accomodare, moderatamente, la conclusione del primo atto, ma senza sottostare a quelle deprecate consuetudini loggionistiche<sup>24</sup>.

---

15 Ivi, p. lxii.

16 Ivi, p. lxix.

17 Ivi, p. lxx.

18 Sulla solita forma si veda almeno HAROLD S. POWERS, "*La solita Forma*" and "*The Uses of Convention*", in «Acta Musicologica», 59/1987, pp. 65–90.

19 Cfr. FABRIZIO DELLA SETA (a cura di), *Giuseppe Verdi: La Traviata. Schizzi e abbozzi autografi. Commento critico*, Ministero per i beni e le attività culturali, Comitato nazionale per le celebrazioni verdiane, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, 2002, pp. 28-34.

20 DELLA SETA, *Introduzione*, p. li.

21 DELLA SETA, *Giuseppe Verdi: La Traviata. Schizzi e abbozzi autografi. Commento critico*, p. 28.

22 Cfr. DELLA SETA, *Giuseppe Verdi: La Traviata. Schizzi e abbozzi autografi. Commento critico*, pp. 28-34.

23 Cfr. DELLA SETA, *Introduzione*, p. li.

24 A proposito delle *puntature* in *La traviata* si veda PHILIP GOSSETT, *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*, il Saggiatore, Milano, 2009, pp. 354-356.

È fuor di dubbio che il celebre sintagma verdiano, «parola scenica»<sup>25</sup>, debba essere utilizzato anche nelle pieghe dei colori di Violetta. La vocalità prevista deve sostenere il dramma, richiedendo delle qualità che inglobano tre tipologie diverse di soprani, una per ogni atto<sup>26</sup>. Nella visione diegetica del primo atto Violetta è ancora legata al mondo delle cortigiane di salotto, civetta e mondana allo stesso tempo, per questo Verdi immagina una voce da soprano leggero, abile nelle agilità e nei virtuosismi, i quali sono presenti esclusivamente in questo atto (come descritto nella grande scena finale sopra). Nel secondo atto, invece, l'amore è nato, e Violetta è appagata dall'amore, per tale motivo il suo canto ed i suoi colori diventano più caldi, più vellutati, da soprano lirico. L'amore si rivela totalizzante nell'invocazione «Amami Alfredo». Il medesimo tema era stato già evidenziato da Verdi nel preludio «in cui il raddoppio degli archi su tre ottave disegnava una tensione espressiva non connotata, ed è perciò che quando la riascoltiamo per pochi istanti, nel momento in cui il dramma è in uno dei punti più cruciali, possiamo identificarla come il simbolo dell'amore autentico, che viene opposto all'ipocrisia borghese»<sup>27</sup>. Infine nell'atto terzo Violetta è sfiorita dall'amore ed è morente, il suo canto è flebile, il colore di voce malato, la «povera peccatrice» ha ritrovato l'«onor del mondo»<sup>28</sup> nel suo sacrificio. La «voce sepolcrale» prevista da Verdi sull'esclamativa «è tardi» alla fine della lettura della missiva di Giorgio Germont, nonché il «filo di voce» prescritto sull'ultimo suono dell'aria «Addio del passato», sono l'esempio evidente di quanto il compositore desiderasse per quest'atto, un soprano drammatico.

Il colore predominante resta quello dell'attesa, siglato e sottolineato dall'espressione «È strano!», che Violetta ripete in tutta l'opera ben tre volte: nel primo atto all'inizio della grande scena conclusiva (scena V) in cui l'amore è sbocciato e la vera passione la travolgerà inesorabilmente; nel secondo atto, nel brevissimo dialogo col domestico Giuseppe (scena IV), dove ha inizio la parabola discendente dell'amore, quel sacrificio tragico con cui espierà il peccato dell'amore; nel terzo atto, l'ultima scena nell'ultima frase che prelude la morte. Verdi ebbe qualche problema nella stesura del primo «È strano!», poiché cercava «la migliore scansione ritmica»<sup>29</sup> per quell'anacrusi iniziale. Tre suoni discendenti per grado congiunto ( $do^4-sib^3-lab^3$ ) ripetuti con lo stesso testo una terza superiore ( $mib^4-reb^4-do^4$ ), che si ripropongono nella stessa posizione e quasi alla stessa altezza ( $re^4-do^4-si^3$ ) anche nel secondo «È strano!» della scena con Giuseppe. Mentre nell'ultimo atto Verdi scrive due suoni ribattuti seguiti da un suono discendente per grado congiunto ( $si^3-si^3-la^3$ ) con voce «rianimata». La centralità, la fermezza ed il colore inequivocabilmente uguale nei tre «È strano!» paiono suggerire l'intenzione di descrivere la bellezza di una vita sfiorita troppo presto nel fiore degli anni.

25 Verdi ne parla nella a Ghislanzoni del 1870 a proposito di *Aida: I copialettere di Giuseppe Verdi*, Tip. Stucchi Ceretti & C., Milano 1913, p. 641.

26 Cfr. almeno: MINO ROSSI, «Amami, Alfredo». *Viaggio dentro «La Traviata»*, Tip. Monotipia Cremonese, Cremona, 1996; SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Le Lettere, Firenze, 2006, pp. 110-113; RICCARDO MUTI, *Verdi l'italiano. Ovvero, in musica, le nostre radici*, Rizzoli, Milano, 2012, pp. 55-57.

27 MICHELE GIRARDI, «Elle mourut ainsi, doucement bercée et consolée en mille paroles touchantes». *Realismo poetico nella partitura di «Traviata»*, in *La traviata di Verdi*, Torino, Teatro Regio, 1999, 2009, pp. 7-27: 23.

28 *Carteggi verdiani*, Reale Accademia d'Italia, Roma, 1935, vol. 1, p. 24.

29 DELLA SETA, *Giuseppe Verdi: La Traviata. Schizzi e abbozzi autografi. Commento critico*, p. 29.