

L'invenzione melodica di Verdi: costruzione e ispirazione

ANTONIO ROSTAGNO

La facilità con cui Verdi sembra concepire le sue melodie fa sì che gli schizzi forniscano informazioni tutto sommato scarse sul modo in cui egli perveniva a individuarne il materiale di partenza.¹

Queste parole di Fabrizio Della Seta accennano a un argomento, l'invenzione del materiale melodico, ovviamente inesauribile. Qui concentro l'attenzione su due noti momenti melodici apparentemente ispirati senza mediazione dalla situazione scenica estemporanea, di fatto costruiti per sintesi di «materiali di partenza», sintesi attraverso la quale Verdi articola ampi costrutti narrativi.²

Scrivendo a Brahms, così Elisabeth von Herzogenberg riassume l'attitudine recettiva secondo il proprio ambito d'esperienza:

[...] Solo leggendoli ho compreso molti punti che altrimenti, lo ammetto, avrei recepito solo con le orecchie dell'intelletto, non con quelle dei sensi e dello spirito, se non mi fossero venuti in aiuto gli occhi. [...] Direi che nel suo insieme l'opera [la Quarta Sinfonia, op. 98] risulta comunque facile e immediata, ciò può avvenire solo a spese di quel fitto intreccio di ingegnose combinazioni di dettagli che la ricopre, ai quali però non bisogna far caso per gustare fino in fondo l'anima

¹ Giuseppe VERDI, *La traviata. Schizzi e abbozzi autografi*, a cura di F. Della Seta, Parma, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, 2000, Introduzione, p. 59.

² Segnalo una volta per tutte il debito verso Luca ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994; nelle pagine seguenti, a scopo di sintesi, non verranno sistematicamente indicati i numerosi riferimenti a questo testo.

profonda di questa musica. Formalmente si è come alla caccia di frammenti di questo e di quel tema, e anche dove non ve ne sono ci inquieta il sospetto della loro presenza.³

Questo è invece il tipo di recezione che Verdi desidererebbe dal suo uditorio:

Che il pubblico non s'occupi dei mezzi di che l'artista si serve! ... non abbia pregiudizi di scuola ... Se è bello, applauda. Se brutto fischi! ... Ecco tutto. La musica è universale. Gli imbecilli e i pedanti hanno voluto trovare ed inventare delle scuole, dei sistemi!! Io vorrei che il pubblico giudicasse altamente, non colle miserabili viste dei giornalisti, Maestri e suonatori di pianoforte, ma dalle sue impressioni! ... Capite? Impressioni, impressioni e nient'altro.⁴

Non so immaginare una divergenza più radicale fra due posizioni, solo parzialmente giustificata dalla differenza fra musica assoluta e musica teatrale. Più precisamente un elemento rende incomparabili le opere che manifestano le due opposte estetiche: mentre in Brahms il lavoro motivico

³ «Ich habe eine Menge Stellen erst mit den Augen entdeckt und mir gestehen müssen, dass ich sie nur mit den Ohren meines Verstandes, nicht mit den sinnlichen und gemütlichen ausgesabt hätte, wenn mir die Augen nicht zu Hilfe gekommen wären. [...] Mich will bedünken, dass, wenn es in der Gesamtwirkung dennoch einfach und unmittelbar erscheint, es dies gleichsam nur auf Kosten der darüber ausgebreiteten Schlingengewächse geistreicher Detailkombinationen erreichen kann, über die man hinwegsehen muss, um den Kern voll und ganz zu schmecken und zu genießen. Man ist förmlich wie auf der Jagd nach einem Brocken dieses und jenes Themas, ja, wo es einmal auch nicht steckt, wittert man es und wird unruhig.» (*Johannes Brahms Briefwechsel*, a cura di M. Kalbeck, 19212, Berlin, Deutschen Brahms-Gesellschaft, II; ristampa Schneider, Tutzing, 1974, II: *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Heinrich und Elisabeth von Herzogenberg*, pp. 86-7; lettera dell'8 settembre 1885 sulla *Quarta Sinfonia*, Op. 98; parzialmente cit. in C. M. SCHMIDT, *Johannes Brahms und seine Zeit*, Laaber, 1983, tr. it, *Brahms*, Torino, Edt, 1990, p. 122).

⁴ Lettera a Cesare De Sanctis, 17 aprile 1872 (*Carteggi Verdiani*, a cura di G. Cesari e A. Luzio, Roma, Reale Accademia d'Italia e Accademia Nazionale dei Lincei, 1935-47, I/149. Per una panoramica sulle idee di Verdi a questo proposito può consultarsi Gilles DE VAN, *Verdi. Un théâtre en musique*, tr. it. *Verdi: un teatro in musica*, Scandicci, La Nuova Italia, 1994, pp. 20-22. S'impone tuttavia una puntualizzazione: Verdi parla qui del valore delle impressioni nell'esperienza di recezione teatrale, ma si riferisce soprattutto alla comunicazione musicale come appare chiaro dal riferimento ai «sistemi» (alludendo a Wagner) e ai «maestri di pianoforte». Analoga affermazione ricorre in una lettera di poco posteriore a Clara Maffei (Napoli, 9 aprile 1873, G. VERDI, *Autobiografia dalle lettere*, a cura di A. Oberdorfer, nuova edizione a cura di M. Conati, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 423-4): «Il pubblico [di Napoli] si è abbandonato alle sue impressioni».

si nasconde sotto la superficie,⁵ situato in profondità e indirizzato a un ideale uditorio ben impraticato nell'attività analitica (proprio a ciò faceva riferimento Frau Herzogenberg), in Verdi ciò che non «appare» senza evidenti requisiti di percepibilità acustica non fa parte della comunicazione musicale (a ciò si riferisce il commento di Verdi sul «valore delle impressioni»). Le conseguenze tanto sulla creazione quanto sulla recezione sono evidenti: Verdi impiega l'elaborazione motivica sempre più intensamente fino al culmine di *Aida*, ma quest'elaborazione viene polarizzata quasi esclusivamente sulla dimensione vocale, più precisamente sulla costruzione della melodia, ricorrendo solo marginalmente al cosiddetto *durchbrochene Arbeit*, procedimento caratteristico dello strumentalismo classico-romantico (per inciso, questo mi sembra il tratto che distingue il processo motivico in Verdi, pur indiscutibilmente debitore verso «la logica di tipo sonatistico, o più generalmente classico» notata da Fabrizio Della Seta).⁶

La causa di questa distanza risiede nell'opposta considerazione del rapporto fra aspetto sensibile e contenuto intelligibile del linguaggio musicale nelle due culture: il sistema musicale nel dramma di Verdi pone il proprio baricentro sul lato sensibile, chiamando in causa la facoltà della «immaginazione» in prima istanza, laddove la recezione descritta da Frau Herzogenberg s'appoggia maggiormente sulla facoltà dell'«intelletto», mediando la terminologia dall'estetica kantiana.⁷ È qui opportuno un breve chiarimento: nel dramma verdiano la comprensione dell'azione drammatica è attività estremamente complessa e naturalmente fa appello alla facoltà dell'intelletto; tuttavia questo è valido a un livello superiore e sintetico (ossia come attività di sintesi intellettuale). Il sistema musicale, nelle intenzioni di Verdi, deve invece suscitare elementari e intuitive reazioni, per cui anche le connessioni devono risultare con auto-evidenza e giungere allo scopo drammatico anche senza richiedere il processo di

⁵ Sulla volontà congenita di «nascondere il lavoro» in Brahms trovo un commento sociologico di Carl Dahlhaus che, rifacendosi a lunga tradizione, vede in questo elemento una specificità della «borghesia colta» centro germanica (Carl DAHLHAUS, *La musica dell'Ottocento*, Firenze, La Nuova Italia, 1990, pp. 277-78); tanto l'idea estetica quanto la stessa classe sociale a cui essa appartiene sono categorie inapplicabili al contesto italiano.

⁶ Fabrizio DELLA SETA, «Il tempo della festa. Su due scene della 'Traviata' e su altri luoghi verdiani», *Studi Verdiani*, 2, 1986, pp. 109-146: 129.

⁷ Per il lettore italiano indico la traduzione più recente, Immanuel KANT, *Critica del giudizio*, a cura di A. Bosi, Torino, Utet, 1993, p. 193; Sezione Prima: «Analitica del giudizio estetico», Libro Primo: «Analitica del bello».

decodifica legato, appunto, alla facoltà kantiana dell'intelletto (rappresentazione per concettualizzazione).

Differenze per certi aspetti analoghe distinguono il dramma musicale di Wagner e quello di Verdi; anche se l'argomento ha ricevuto innumerevoli trattazioni, non credo inutile rileggere poche parole di Wagner particolarmente adatte al presente contesto:

Il senso uditivo funziona come un ponte verso l'intelletto e le leggi della psicologia stabiliscono che l'intelletto può agire liberamente solo quando è stimolato, non quando è sopraffatto, dalle impressioni sensoriali [corsivi miei].⁸

A sintesi dell'estraneità fra le due culture musicali, sono utili le parole di Gilles De Van circa l'uso «più allusivo, più insinuante, più impressionista delle analogie tematiche» nel teatro di Verdi (poco oltre parla di «citazioni mascherate»): per realizzare il «percorso di un significato», dice De Van, Verdi non usa tanto di «temi chiaramente riconoscibili», quanto sostanze elementari distese «con pennellate successive» per ottenere coerenza e omogeneità.⁹ De Van non parla qui di temi ricorrenti, ma di un tipo di «sostanza motivica» più elementare, neutra e metamorfica, dotata di funzioni allusive (rivolta più all'immaginazione che all'intelletto), grazie alla quale le analogie sonore fra momenti del dramma rimangono più indefinite.

Facendo leva sull'associazione intuitiva, ossia sull'«impressione sensoriale» il cui valore viene relativizzato da Wagner, Verdi distende numerose relazioni nel materiale musicale attraverso l'intera partitura a scopo di continuità, omogeneità e coerenza drammatica.¹⁰

⁸ Heinrich PORGES, *Die Bühnenproben zu den Bayreuther Festspielen des Jahres 1876* (1881), tr. ingl. *Wagner Rehearsing the «Ring»*, a cura di R. L. Jacobs, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1983, p. 13.

⁹ G. DE VAN, *op. cit.*, p. 376. Analoghe riflessioni vengono dallo stesso studioso condotte nell'articolo «La notion de 'tinta': mémoire confuse et affinités thématiques dans les opéras de Verdi», in *Revue de Musicologie*, 76/2, 1990, pp. 187-98, in particolare a proposito della «esthétique sensualiste de Verdi» e del «sentiment confus de cohérence et d'homogénéité» da essa suscitato nell'ascoltatore quasi inconsapevolmente (p. 189).

¹⁰ Analoghe riflessioni si trovano già in Pierluigi PETROBELLI, «Il pensiero musicale di Verdi», *La musica nel teatro*, Torino, Edt, 1998, pp. 153-165: 165. Le parole di Petrobelli costituiscono lo spunto originario per tutto quanto viene sviluppato nel presente scritto.

La traviata e, soprattutto, *Il trovatore* sono opere il cui vastissimo successo è appoggiato su un complesso di «melodie favorite», sgorgate da un'irruente ispirazione, ma limitate al numero di cui fanno parte e quasi isolate per autonoma forza d'impressione. Da tempo si è compresa l'opposta essenza strutturale della musica drammatica di Verdi; tuttavia anche la «impressione» di estemporaneità non è una componente trascurabile, anch'essa rientra fra quelle «impressioni» che secondo Verdi dovrebbero guidare il «giudizio» sulle sue opere. Al contrario, le solite – e insolite – forme, i piani tonali, le relazioni nascoste fanno parte della decodifica analitica (ricordo incidentalmente che la prima analisi in senso moderno in Italia, quella di Basevi sui Quartetti op. 18 di Beethoven, compare solo nel 1862); mentre l'ascolto «impressionistico» viene da Verdi suscitato attraverso un processo di richiami analogici fra elementi motivici¹¹ che risultano del tutto intuitivi, quindi poco esibiti alla comprensione «intellettuale» accennata dalle parole di Wagner. Questo tipo di costruzione melodica verdiana è basato sulla combinazione narrativa di elementi minimi (che solo molto parzialmente hanno a che fare con i temi ricorrenti), mirata a collegare alcuni momenti chiave del dramma attraverso allusioni analogiche.

Le ricorrenze analogico-intuitive devono essere né troppo uniformi né troppo distinte, né troppo insistenti né troppo lontane fra loro poiché si rivolgono alla memoria intuitiva e non alla decodifica analitica. Mediando una riflessione condotta a proposito della trasmissione orale, l'opera verdiana, almeno in questo periodo centrale, si comunica attraverso lo svolgimento della rappresentazione «in maniera progressiva e concreta»; in questa concretezza, le ricorrenze analogico-impressionistiche costituiscono il parallelo di quei «riferimenti» senza i quali la costruzione di ampie architetture non sarebbe comprensibile dal solo mezzo di decodifica in possesso dell'ascoltatore: «la sua memoria, sempre più o meno aleatoria ... se non ingannatrice».¹²

¹¹ Intendo sempre il termine «motivo» non nel senso wagneriano, ma come «sostanza sonora», secondo quanto già sopra specificato.

¹² Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Editions du Seuil, 1983, trad. it. *La presenza della voce*, Bologna, Il mulino, 1984, p. 42: «Il messaggio trasmesso dalla bocca viene compreso via via che si svolge, in maniera progressiva e concreta. [...] L'ascoltatore attraversa il discorso che gli è indirizzato e la sola unità che gli si rivela è ciò che riesce a registrare la sua memoria, sempre più o meno aleatoria ... se non ingannatrice quando il locutore trascura di disseminare di riferimenti le parole che emette». In queste parole appaiono strettamente connessi anche i tre

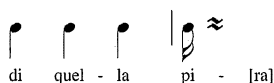
Per definire questo tipo di costruzione dovremo contravvenire all'ingiunzione di Verdi: come «miserabili maestri e suonatori di pianoforte» ci occuperemo «dei mezzi di che l'artista si serve» allo scopo di giustificare quelle potentissime «impressioni».

Il primo esempio concentra in due sole battute l'argomento qui posto sotto indagine:¹³



Es. 1 *Il Trovatore*, Atto terzo, cabaletta di Manrico: «Di quella pira», p. 307.

Questa melodia viene considerata la raffigurazione universale dell'istintualità irriflessa, «an expanded moment of heroic resolution»¹⁴ scatenato da uno dei più tipici *coup de théâtre*. Consideriamo solo la «mossa» di questa cabaletta: il primo inciso è essenzialmente ritmico, ribattendo la stessa nota tre volte per cadere poi sul battere con sillaba accentata;



Es. 2

livelli di articolazione della trasmissione, quello sintattico, quello pragmatico e quello semantico. La trattazione del problema a proposito del presente argomento è fuori degli scopi, basti accennare che l'impressione drammatica di cui si parla non sembra scindere i livelli, ma s'indirizza equamente a una memoria formale che registra analogie esterne del materiale motivico, e a una memoria interpretativa che semantizza progressivamente il materiale sonoro, entrambe equidistanti dalla manipolazione analitica del testo. Recentemente Roger Parker ha condotto lucide riflessioni su questo argomento (alle quali implicitamente ci si è qui riferiti), concludendo con un pessimismo, o meglio relativismo ermeneutico addirittura scoraggiante (Roger PARKER, *Leonora's Last Act. Essays in Verdian Discourse*, Princeton, University Press, 1999, p. 172); tuttavia l'applicazione di disparati punti di vista porta lo stesso Parker ad attenuare parzialmente, o forse trovare vie di fuga al suo stesso pessimismo, recuperando un'ampissima serie di «impressioni interpretative», se si passa l'accostamento, capovolte però in senso soggettivo.

¹³ Si fa riferimento alla partitura orchestrale Ricordi (P.R. 158).

¹⁴ Julian BUDDEN, *The Operas of Verdi*, Oxford, Clarendon, 1992, II/97.

il secondo inciso sonorizza la parola «pira» con una specie di trillo misurato,



Es. 3

Fin qui la descrizione formale; il significato drammatico è profondamente radicato nello sviluppo dell'intera partitura: il primo inciso riproduce infatti quello che Petrobelli ha individuato come «figura ritmica connessa con il personaggio di Manrico»;¹⁵ il trillo misurato è uno dei segni endogeni che connotano il fuoco fin dal racconto di Ferrando.¹⁶

Insomma, la «melodia favorita» che più d'ogni altra rappresenta la istintualità del tenore eroico dell'opera italiana si rivela, proprio al contrario, una conseguenza di un intreccio di forze estremamente individuato, non comprensibile come raffigurazione universale bensì legato a un processo di forme sonore e contenuti drammatici precisamente idiomatizzato. La caratterizzazione risulta tanto forte da irrigidire tutto il

¹⁵ Petrobelli segnala come già dall'introduzione, prima della ballata di Ferrando, questo motivo compaia «nel secondo dei due brevi incisi che descrivono i figli del Conte di Luna» (P. PETROBELLI, «Per un'esegesi della struttura drammatica del 'Trovatore'» *Atti del Terzo Convegno di Studi Verdiani*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, 387-400, ora in *La musica nel teatro*, cit., pp. 107-20: 119).

¹⁶ Elenco senza commenti i punti in cui questo elemento ricorre nella forma poi ripresa nella cabaletta di Manrico:

N° 1, Introduzione, p. 11-18 Racconto di Ferrando del rapimento del figlio del Conte di Luna e ritrovamento dei resti di un bimbo «bruciato a mezzo»: in particolare



(Ferrando, «Compi quest'empia/nefando eccesso!», p. 18)

N° 3, Scena, Romanza e Terzetto, p. 66: forma rallentata in Andante («amorosa fiamma» che «arde ogni fibra» del Conte di Luna)

N° 7, Scena e Aria Conte di Luna (tempo di mezzo), p. 186: «Tutto m'investe un foco»

N° 10, Scena e Terzetto, p. 270: forma rovesciata al violini soli, al momento in cui Ferrando comprende di avere davanti la zingara rapitrice di fanciulli.

successivo sviluppo della *lyric form* a semplici ripetizioni modulanti di quell'unico inciso: la significazione motivica risulta talmente sintetica (potremmo quasi parlare di «semantizzazione» del motivo) che non permette accostamenti e sviluppi divergenti.

La traccia può essere seguita anche nella *Traviata*, già oggetto di simili indagini motiviche mirate tuttavia a scopi diversi;¹⁷ questa ennesima tenta di individuare la costruzione organica di quella «impressione» drammatica precedentemente definita e sintetizzata in un momento melodico cruciale, frutto apparente di immediata ispirazione, meta sostanziale di attenta costruzione.

Il cuore pulsante di questo processo organico è la melodia lirica situata al centro dell'opera (Atto secondo, Scena sesta: *Scena-Violetta*, conclusione: «Amami, Alfredo»): «uno di quei momenti che fissano in un istante un dramma intero»,¹⁸ parole forse generiche ma che sintetizzano ciò che i prossimi esempi intendono circostanziare. Quando Fabrizio Della Seta scrive

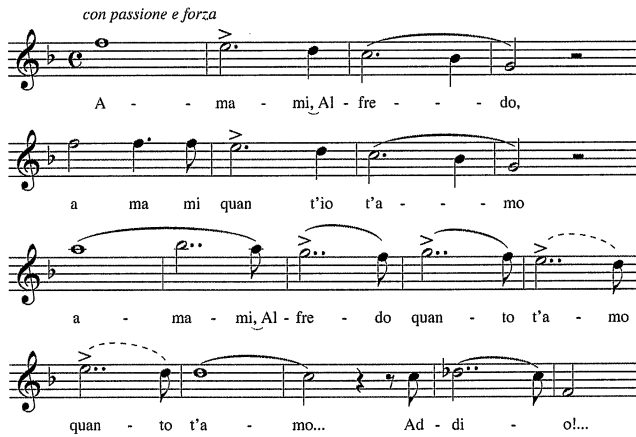
eventi musicali di ineludibile pregnanza, tipo «Amami, Alfredo» [...] possono quasi far passare in secondo piano, persino in sede di analisi, i particolari costruttivi¹⁹

apre la via a un tipo di indagine più generale, ancora una volta più poggiata sulla decodifica delle impressioni recettive che sull'analisi in senso stretto. Intendo procedere su questa linea nel definire come questa grande melodia lirica sia frutto congiunto di ispirazione drammatica e di costruzione musicale:

¹⁷ Accenni in questa direzione si trovano già in Fedele D'AMICO, «Note sulla drammaturgia verdiana», *Colloquium Verdi-Wagner, Analecta Musicologica*, 11, 1972, pp. 272-289. Più mirati sono: Roman VLAD, «Alcune osservazioni sulla struttura delle opere verdiane», *Atti del Terzo Congresso di Studi Verdiani*, Parma, Istituto di Studi Verdiani, 1974, pp. 495-522; ID. «Unità strutturale dei «Vespri siciliani», *Il melodramma italiano dell'Ottocento. Studi e ricerche per Massimo Mila*, Torino, Einaudi, 1977, pp. 45-89; Frits NOSKE, *The Signifier and the Signified. Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, The Hague, Nijhoff, 1977; F. DELLA SETA, «Il tempo della festa ...», *op. cit.*, in particolare pp. 135-139.

¹⁸ Giorgio PAGANNONE, «Aspetti della melodia verdiana. Periodo e Barform a confronto», *Studi verdiani*, 12, 1997, pp. 48-66; 48.

¹⁹ F. DELLA SETA, «Il tempo della festa ...», *op. cit.*, p. 111.



Es. 4 «Amami, Alfredo», Atto secondo, Scena sesta: *Scena-Violetta*, p. 123.²⁰

Gli abbozzi dell'intera scena sesta dimostrano un'intensa «lotta con la materia», testimoniata da numerose correzioni e da un significativo processo di trasformazione nel passaggio alla partitura definitiva.²¹ In questo processo Verdi fa emergere con progressiva definizione le sostanze motiviche dominanti.²²

²⁰ Per rapidità di confronti mi servo d'ora in poi dello spartito canto e piano Ricordi (n. ed. 42314).

²¹ Ecco la versione della melodia lirica come si legge negli abbozzi



G. VERDI, *La traviata. Schizzi e abbozzi ...*, p. 156, fascicolo XII, ff.2-3 (vedi anche Introduzione, p. 55).

²² Questa scelta terminologica (d'altronde condivisa da uno studioso di riconosciuta competenza semiologica come Gilles De Van) potrà suonare estremamente consunta, qualcuno avvertirà forse con fastidio un rancido sapore scolastico. È tuttavia utile e immediatamente comprensibile; potrei proporre virtuosismi definitorii, la tentazione è forte: da un sobrio «segni sonori» a un lussuoso «sememi neutri», e chi vuole si diverta a proseguire. Ogni trovata potrà suonare attraente, appagante l'amor proprio dell'inventore, ma quanto chiara?

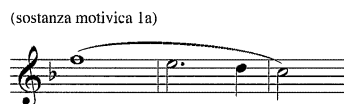
La recezione «impressionista» può isolare senza sforzo tre elementi fondamentali, poco individuati, neutri, facilmente rintracciabili in diverse altre opere verdiane:

- 1) una struttura di fondo costituita da un moto discendente per gradi congiunti avviata da una nota di volta per semitono superiore



Es. 5

Correlato a questa struttura fondamentale è il motivo d'avvio: una scala discendente con valori progressivamente diminuenti



Es. 6

- 2) il motivo per seconde discendenti reiterate sul ritmo trocaico ripetuto, (che per sintesi chiamerò «figura dolente», definizione puramente d'uso e provvisoria alla quale non intendo attribuire alcun senso specifico) che attraversa anche *Rigoletto*, *Trovatore*, *Aida*,²³ ma che in *Traviata* acquista una maggiore duttilità; diverrà esplicita la sua connessione con il movente centrale della vicenda, il sacrificio della «misera ch'è un dì caduta» carico

²³ Nel *Trovatore* questa sostanza motivica ha un significato drammatico quasi identico a quello di *Traviata*: connota infatti l'idea del sacrificio che Leonora matura a metà dell'opera, mirante a salvare l'amato esattamente come Violetta. Non occorre qui più che un riferimento rapido: P.R. 158, p. 366: Leonora al Conte di Luna: «Ah sì, per esso pietà domando»; p. 436: Leonora: «Prima che d'altri vivere/ io volli tua morir!». Lo ritroviamo in *Aida* nei lamenti di Amneris alla condanna di Radames da parte dei sacerdoti, nel IV atto («Numi pietà!») (P.R. 153, pp. 397 - 399 - 401).

di significati morali e sociali, sottolineato e interpretato innumerevoli volte.²⁴

(sostanza motivica 2)



Es. 7

3) l'alternanza di sesto grado naturale e abbassato nella cadenza, ancora correlato all'idea del sacrificio e particolarmente al momento del distacco²⁵

(sostanza motivica 3)



Es. 8

Sono tre elementi tanto semplici, formalmente neutri, da non avere in sé una forza drammatica tale da giustificare l'enorme effetto di questa melodia sull'impressione recettiva: da dove proviene allora la forza emotiva che essa immancabilmente esercita in teatro?

Questi elementi neutri agiscono con grande efficacia sulla «impressione sensoriale» senza suscitare alcuna «inquietudine» analitica simile a quella che preoccupava *Frau Herzogenberg*; quest'efficacia d'impressione permette a Verdi di impiegare le sostanze motiviche attraverso l'intera partitura nel modo allusivo e impressionista sopra descritto. Gli elementi sonori vengono semantizzati con crescente definizione dal sistema verbale, sicché possiamo ripercorrere la loro progressiva specificazione attraverso il dramma musicale. In diversi casi le tre sostanze che qui ho separato per chiarezza analitica ricorrono in cooperazione focalizzando meglio l'analogia sonora.

²⁴ Il rilievo è tanto ovvio che se volessimo dare dei riferimenti dovremmo ricordare l'intera bibliografia sull'opera; è tuttavia utile rileggere G. DE VAN, *Verdi ...*, op. cit., p. 159-60, poiché accenna alla complessa, ma sostanzialmente analoga interpretazione di Roland Barthes dell'originale (romanzo e dramma) di Dumas.

²⁵ Anche quest'elemento non manca di applicazioni in *Trovatore*, sempre in analoga significazione (ad esempio, P.R. 158, p. 338, nel *Miserere* alla parola «Addio» pronunciata da Manrico nella cadenza della sua canzone).

Nell'evidenziare questo processo di significazione segnalo in parentesi quadre i riferimenti alle tre sostanze motiviche qui elencate. Nel margine destro a lato degli esempi musicali è indicata la presenza o meno di questi elementi nell'abozzo, con riferimento al numero di pagina nella pubblicazione curata da Della Seta. Queste segnalazioni permettono di comprendere quanto il processo motivico fosse chiaro a Verdi già nell'ispirazione originaria.

I Atto

- Posponiamo l'analisi del Preludio, adeguandoci all'abitudine di Verdi di scrivere ouvertures e preludi per ultimi.
- L'entrata in scena di Alfredo avviene in un *parlante* di Gastone; nel tema strumentale che l'accompagna emerge un elemento della melodia lirica [motivo 2], in tempo rapido:



Es. 9 Motivo strumentale del *parlante* di Gastone: «In Alfredo Germont, o signora, ecco un altro che molto v'onora», p. 8-9; Abb. VIII/5 (p. 116).

Questa prima apparizione non lascia immaginare la potenzialità metamorfica di quest'elemento: il significato è ancora molto labile.

- Nella melodia-*idée fixe* «Di quell'amor ch'è palpito»²⁶ (p. 44)²⁷

²⁶ Nelle citazioni dei versi musicati seguirò sempre il testo incluso nello spartito di Verdi. Nel caso, come questo, di differenze con il libretto stampato, riporterò in nota la variante che qui è: «Di quell'amor ch'è l'anima».

²⁷ Questa relazione fra le linee melodiche e fra i significati drammatici di «Di quell'amor ch'è palpito» (e reminiscenza connessa nell'aria di Violetta «Ah forse lui che l'anima») e «Amami Alfredo» è stata rilevata da F. D'AMICO, «Note sulla drammaturgia verdiana», *Un ragazzino all'Augusteo, Scritti musicali* a cura di F. Serpa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 41-58: 50. Anche F. DELLA SETA, «Il tempo della festa ...», *op. cit.*, pp. 125-6 indica alcune analogie di quest'avvio melodico, definendolo una specie di berlioziana *idée fixe*. È infine da segnalare il significato

convergono le funzioni di sostanza motivica trasformabile [riferita al motivo 1a] e di tema ricorrente (*recalling theme*), poiché l'intera melodia è ripetuta completamente per tre volte all'inizio e alla fine dell'opera; nello sviluppo della melodia compare anche il sesto grado bemollizzato [motivo 3]



Es. 10 Alfredo: «Di quell'amor ch'è palpito», p. 44; Abb. I/3 (p. 123).

- L'avvio della cabaletta dell'aria di Violetta nel primo atto, «Sempre libera *degg'io folleggiare* di gioja in gioja» [motivo 2], mostra la metamorfosi della nota lunga in breve trillo:



Es. 11 Atto Primo, cabaletta dell'aria di Violetta: «Sempre libera *degg'io folleggiare* di gioja in gioja», p. 70; Abb. III/1 (p. 131).

Finora i significati drammatici e la definizione formale delle tre sostanze motiviche sono ancora imprecisi; nessuna di esse appare predominante né particolarmente legata ad un movente della vicenda.

generale che un contemporaneo come Basevi individuò nelle melodie verdiane che disegnano una scala discendente, e in particolare nel cantabile di Alfredo: «porta con sé, in certo modo, l'immagine di bassezza» che costituirebbe la tinta negativa dell'intera *Traviata* (Abramo BASEVI, *Le opere di Giuseppe Verdi*, Firenze, Tofani, 1859, p. 233). Valida l'intuizione, non altrettanto la valutazione.

È opportuno tuttavia ripetere che non di queste relazioni palmari intendo qui parlare, quanto di più sfumate relazioni «narrative» che Verdi insinua nel canto dei suoi personaggi, intessendo il dramma ben al di là dei concreti accadimenti scenici.

II Atto

Com'è prevedibile, il duetto Violetta-Germont è il luogo di focalizzazione formale e semantica delle sostanze motiviche, poiché è il centro del dramma.

Con pochi commenti e senza seguire lo svolgimento cronologico della scena, è possibile inventariare i momenti che definiscono questa focalizzazione.

- «Non sapete quale affetto [...] e che Alfredo m'ha *giurato che in lui tutto troverò*» (pp. 97-98) [motivo 2].



Es. 12 Violetta: «e che Alfredo m'ha *giurato che in lui tutto troverò*», pp. 97-98; Modifica definitiva più aderente al motivo 2; cfr. Abb. II/1, p. 145; No abbozzo.

Anzitutto la collocazione formale di questo motivo sembra sottolinearne la funzione significativa: il segmento dal punto di vista verbale e musicale ha struttura A-A-B²⁸ e il motivo qui esemplificato viene «evidenziato» dalla sua posizione conclusiva come acme melodico. Analogamente il segmento da cui è tratto il prossimo es. 13 segue la forma A-A-B / A-A'-C:²⁹ la frase dell'es. 13 è posta, ancora, nella massima evidenza al culmine del segmento (in corrispondenza alla lettera C). In altre parole, anche la forma musico-verbale contribuisce a esporre nel modo più adatto alla comprensione «impressionista» la ricorrenza motivica della figura dolente.

²⁸ G. PAGANNONE, *op. cit.*, p. 50-51, definirebbe questa struttura melodica Barform; non è qui il luogo per discuterne, basti l'accenno al fatto che nel presente caso e in quelli seguenti la pianificazione metrica della frase musicale (non del testo verbale) assolve una funzione determinante nella definizione della forma melodica.

²⁹ Doppia Barform, o Barform ampliata, se si accetta la terminologia proposta nella nota precedente. Il segmento melodico inizia dal *Vivacissimo* di Violetta «Non sapete quale affetto» e termina con la frase dell'es. 13.

Da questo momento Verdi fa convergere con decisione le impressioni recettive sulle sostanze motiviche della melodia lirica «Amami, Alfredo», individuando con crescente definizione l'elemento centrale dell'intera partitura [motivo 2], raffigurazione del movente che spinge alla catastrofe. - Nello stesso segmento, alla frase «Ah il supplizio è sì spietato, che a morir preferirò», Verdi aveva immaginato nella prima versione del 1853 una nuova variante del motivo 2:³⁰

A

Ah il sup - pli - - - - zio è sì spie - ta - to il sup -

pli - zio è sì spie - ta - to che a mo - rir pre - fe - ri - rò

B

motivo 1

motivo 2

Es. 13 A) Versione 1853: «Ah il supplizio è sì spietato, che a morir preferirò»; Abb. II/1 (p. 145).

B) Riduzione per evidenziare il motivo 2.

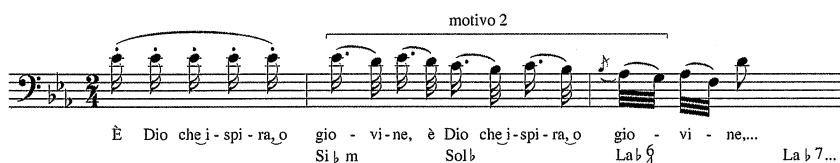
Vedremo fra breve come il motivo 2 identifichi semanticamente l'idea del sacrificio; qui Violetta sta ancora resistendo a questa idea e una intempestiva introduzione della «figura dolente» sarebbe inadeguata dal punto di vista narrativo, infatti Verdi la espunge nella revisione del 1854.

³⁰ G. VERDI, «*La traviata*». [Melodramma in tre atti] Libretto di Francesco Maria Piave, a cura di F. Della Seta, Chicago and London, The University of Chicago Press - Milano, Casa Ricordi-BMG Ricordi, 1998, Appendice n° 5a, pp. 419-20 (*The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series / serie I: Operas / Opere teatrali*, vol. 19). Per una discussione della variante vedi J. BUDDEN, *op. cit.*, II/142. ID., «The two *Traviatas*», *Proceedings of the Royal Music Association*, XCIX, 1972-3, pp. 43-66.

- Ma quanto più la donna cede alle imposizioni morali, tanto più le sostanze motiviche collegate all'idea del sacrificio s'impadroniscono del suo canto. Anzi lo stesso Germont impiega la figura dolente [motivo 2] per convincerla che il sacrificio ha una giustificazione divina, tale da sancire la redenzione della peccatrice:



Es. 14a Germont: «A prieghi miei resistere non voglia il vostro cuor», p. 95; Abb. II/1 (p. 144).



Es. 14b Germont: «È Dio che ispira, o giovine, tai detti a un genitor», p. 103; Abb. II/2 (p. 147).

Come nei precedenti esempi di Violetta, anche queste frasi di Germont sono collocate come acme melodico all'interno delle relative sezioni: l'es. 14a corona una struttura A-A-B,³¹ l'es. 14b un'analogia A-A'-A"-B,³² in modo da evidenziarne l'analogia motivica.

Le parole di Germont alludono ad un significato sacrale della «figura dolente» (preghiere, ispirazione divina) che troverà un esito logico nell'ultimo atto: la rinuncia di Violetta è volontà divina e rappresenterebbe quindi una scelta di redenzione tale da permettere il perdono di dio a colei che è condannata dall'uomo implacabile (o almeno così vorrebbero far credere le parole e la melodia di Germont).

- 31 A= «Pura siccome un angelo» - 4 versi=8 battute
 A= «L'amato e amante giovine» - 4 versi=8 battute
 B= «Deh non mutate in triboli» - 4 versi=8 battute, con metro variato, al centro delle quali è posta la figura in questione.
- 32 A= «Un dì, quando le veneri» - 4 versi=8 battute
 A'= «Per voi non avran balsamo» - 4 versi=8 battute
 A''= «Ah dunque, dunque sperdasi» - 4 versi=7 e _ battute
 B = «Violetta, deh pensateci» - 4 versi=6 battute al centro delle quali è posta la figura in questione.

- Immediatamente dopo, «a sé», Violetta realizza di non avere scampo, cantando lo stesso avvio melodico della dichiarazione d'amore di Alfredo (es. mus. n° 10 e [motivo 1a] dalla melodia lirica), ma in tonalità minore:



Es. 15 Violetta: «Così alla misera, ch'è un di caduta», p. 103; Abb. II/3 (p. 147).

È il momento chiave dell'opera, quando scatta la decisione della donna di cedere alle norme invocate da Germont. Perciò Verdi sintetizza in questo momento melodico tutti i tre motivi della melodia lirica «Amami, Alfredo»; non è difficile scorgere le analogie «impressioniste»:



Es. 16

Scendendo 'al di sotto' dell'impressione, con artifici più prossimi all'analisi, Mila individuava anche una analogia intervallare con l'«Addio del passato»: ³³ l'indicazione è materialmente indiscutibile, ma non adeguata all'idea di formazione motivica allusiva, istintiva e «d'immaginazione» che si sta delineando.

³³ Massimo MILA, *L'arte di Verdi*, Torino, Einaudi, 1980, p. 67.

- Dopo aver deciso nell'intimo di accettare il sacrificio, Violetta esterna la sua decisione (p. 106 «Dite alla giovine [...] che a lei *sacrifica e che morrà*»); il momento corrisponde alla prima sezione lirica (*adagio*, ossia *Andantino*) secondo la formalizzazione proposta da Powers:³⁴

Staff A: [Mi ♭ M] Sol 7 Do m La, Si 6 4 Si 7 Mi M. [motivo 3] spans the last four notes.

Staff B: motivo 1. A dashed line indicates a transposition of the first note.

Es. 17 A) Violetta: «Dite alla giovine [...] che a lei *sacrifica e che morrà*», p. 106; Abb. II/3 (p. 148).

B) pentagramma B: motivo 1 privo della nota iniziale, trasposto al mi bemolle
pentagramma A: armonizzazione e motivo 3 al segno «X»

Verdi introduce a questo punto una struttura armonica che accompagnerà d'ora in avanti diverse ricorrenze del motivo 1. Con una variante minima (il sesto grado alterato) questa struttura armonica ricorrerà fra breve nella grande melodia «Amami, Alfredo»:

inizio in tonica principale - modulazione alla relativa minore sotto il sesto grado abbassato nella melodia (qui lab) - discesa al VI=IV [naturale o alterato con doppia dominante] della relativa maggiore - V4+6 - V7 della tonica maggiore d'impianto - ritorno alla tonica.

Si tratta quindi di un presentimento compiuto, di un progetto psicologico estremamente definito e realizzato in puri termini musicali dal narratore onnisciente Verdi, ben all'opposto della «vera ingenuità, schietta come acqua» che Mila sentiva in questo momento;³⁵ o meglio, Mila esplicita l'«impressione» che Verdi induce impiegando un «mezzo» (sono le parole della lettera verdiana citata sopra) musicale e psicologico estremamente raffinato, tutto fuorché ingenuo: qui Violetta comprende la necessità del distacco, con la melodia lirica «Amami, Alfredo» lo metterà in pratica.

³⁴ Harold POWERS, «'La solita forma' and 'the Uses of Convention'», *Nuove prospettive nella ricerca verdiana*, Parma / Milano, Istituto di Studi Verdiani/Ricordi, 1987, pp. 74-109; 90 e *Table III*.

³⁵ M. MILA, *op. cit.*, p. 68.

- È il momento di fissare il significato dei motivi e la loro connessione con i moventi del dramma: nella versione definitiva Germont pronuncia la frase «Supremo, il veggo, / è il sacrificio - ch'ora ti chieggi» su una linea autonoma, senza riferimenti al motivo sonoro relativo a questo significato. Ma l'abbozzo mostra due tentativi scartati il cui evidente «materiale di partenza» è la «figura dolente», da ora «figura del sacrificio» appunto:



Es. 18 Germont: «Supremo, il veggo, / è il sacrificio - ch'ora ti chieggi»; *Schizzi e Abbozzi*, II/3, p. 148.; A) Abb. II/3 (p. 148); B) ivi.

- Nella cabaletta del duetto (le didascalie indicano: «animando con molta passione» e «piangendo») avviene la definitiva fissazione semantica della figura melodica [motivo 2]. Nella versione del 1853 Germont ribadisce musicalmente l'idea che il sacrificio ristabilisca una giustizia divina sulla terra e guadagni a Violetta la redenzione:



Es. 19a 1853. Germont: «d'un'opra così *nobile andrete fiera allor*», frase corrispondente alla p. 113 nella versione 1854 definitiva; No abb..

Nella nota 21 s'è riportata la linea di Violetta alle parole fatiche «Amami, Alfredo» come compare nell'abbozzo; l'identità con quest'elemento melodico di Germont avrebbe implicato un intervento molto esplicito del narratore musicale Verdi che avrebbe così fatto parlare alla sua protagonista il linguaggio melodico, le inflessioni del vecchio a cui è vincolata dal «giuramento sacro».

Sebbene Verdi abbia poi scartato questa prima ipotesi, lo scambio di prospettive interiori fra i due personaggi (ossia i due moventi dell'intreccio) rimane comunque evidentissimo nel materiale musicale motivico.³⁶ La realizzazione definitiva di questo passo è più sottile: la figura dolente del sacrificio appare rilanciata dalla sola Violetta nella frase immediatamente successiva:



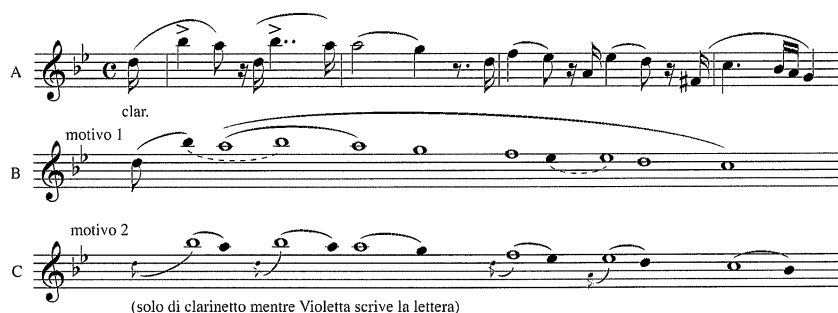
Es. 19b Violetta: «*Conosca il sacrificio* che consumai d'amore», p. 113 - 117 versione 1854; No abb..

Quest'oggetto sonoro-semantic³⁷ è ribadito da Violetta «piangendo», sul silenzio dell'orchestra, all'avvio della coda, in modo da renderne inequivoco il significato.

- A questo punto la significazione delle sostanze motiviche è sufficientemente definita; è il momento della «Scena-Violetta» conclusa da «Amami, Alfredo». Il sacrificio è deciso, resta da porlo in atto; cosa che Violetta fa scrivendo, come Luisa Miller, una lettera ad Alfredo. Il solo di clarinetto che accompagna l'azione di vergare la carta è uno di quegli esempi classici del teatro musicale in cui il compositore si comporta come un narratore onnisciente che parla al lettore-uditore al di là della presenza concreta dei personaggi. Sono cose note; ma qui interessa questa minima riduzione del solo di clarinetto

³⁶ Occorre qui ripetere il riferimento a L. ZOPPELLI, *cit.*, in particolare il capitolo «Informazione e prospettiva», pp. 51-63. Lo stesso vale per l'interpretazione del solo di clarinetto all'esempio n° 20 (*ibid.*, «Timbro puro ed evento psichico», pp. 93-107).

³⁷ Parlare di «oggetto semantico» può sembrare oggi ingenuo, forse anche sprovveduto, e forse lo è. Tuttavia, dopo molte pagine cautelative, credo che il recupero di tale locuzione possa essere accettabile, se non altro a scopo di sintesi, pur con la consapevolezza di quanto essa risulti ermeneuticamente compromessa (vedi ancora a tal riguardo il saggio di Parker citato alla nota 12).



Es. 20 solo di clarinetto mentre Violetta scrive la lettera, p. 119; Abb. XII/2 (p. 152-3).

da cui appare in tutta evidenza l'elaborazione della figura dolente del sacrificio [motivo 2] e della linea di fondo [motivo 1].

- Avvicinandosi alla scena centrale, Verdi dissemina numerosi elementi motivici atti a ulteriormente preparare l'esplosione di «Amami, Alfredo», in particolare la discesa di semitono che dà la tinta all'avvio dei motivi 1 e 3. Nell'abbozzo molti dei «presentimenti» di questa scena mancavano; probabilmente Verdi ha inserito questi minimi «suggerimenti» motivici dopo aver individuato la centralità (musicale e drammatica) dei motivi contenuti nella grande melodia lirica.³⁸

- Nel finale secondo, con la pubblica umiliazione della donna, il motivo del sacrificio torna in primo piano. Nel violento dialogo fra Alfredo e Violetta, questa tenta di giustificarsi accennando a «un giuramento sacro» (ossia, appunto, il sacrificio imposto da Germont) con l'immane riferimento motivico [motivo 2]



Es. 21 Violetta: «Sul momento di fuggirti un giuramento sacro io feci», p. 177.

³⁸ F. DELLA SETA (G. VERDI, «*La traviata*» ..., Introduzione, p. xlix) propone una tabella in quattro fasi della lavorazione dell'opera; probabilmente queste modifiche all'abbozzo dovranno situarsi la seconda e la terza fase, all'incirca a fine gennaio 1853, dopo circa tre mesi e mezzo di riflessioni sul soggetto drammatico.

- Ma il punto che mi sembra testimoniare in tutto il suo splendore la tecnica di trasformazione motivica a scopo drammatico che Verdi realizza in quest'opera è l'apice del *groundswell* nel Largo: precisamente la frase di Violetta «Ah spenta ancora t'amerò»³⁹

ah spen-ta an-co-ra, spen-ta an-co-ra t'a-me-ró t'a-me-ró.

riduzione

Mi b M Si b 7 Do m La 7 Si b 6/4 Si b 7 Mi b M

Es. 22 Finale II, Largo; Violetta: «Ah spenta ancora t'amerò», pp. 197-9; No Abb. (Abb. X/2, p. riduzione) 178 = versione 1853).

in superficie proliferano le analogie con la figura del sacrificio [motivo 2] mentre la riduzione mostra l'identità con la struttura del motivo 1, trasposto un tono sotto, del quale viene ripetuto anche il percorso armonico (cfr. ess. 5 e 17).

III Atto

Non è utile proseguire sistematicamente: il sacrificio porterà alla catastrofe, perciò le sostanze motiviche ad esso collegate diventano predominanti. Nel Preludio è anche troppo facile ravvisare sia il motivo 2 che il 3 (in particolare da battuta 31 al termine). La stessa cadenza con sesto grado abbassato ricorre nella lettura della lettera di Germont in corrispondenza con la parola «sagrifizio» e nella cadenza conclusiva (p. 213, primo sistema, batt 3; secondo sistema, batt. 4). Nel tempo d'attacco della Scena e Duetto Violetta e Alfredo tutti i tre elementi ricorrono (pp. 223-5), il motivo 3 si presenta in ordine inverso: prima il sesto grado abbassato, poi naturale (p. 224, prima battuta). Nella coda della cabaletta ancora ricompare il motivo del sacrificio (p. 237: «Alfredo il crudo termine / serbato al nostro amor!»)

³⁹ Seguo il testo inserito nella partitura; il libretto segue la simmetria dei doppi quinari collettivi: «Io spenta ancora - pur t'amerò». Nella versione del 1853 questo *groundswell* era completamente differente e non presentava analogie motiviche significative.

- La figura del sacrificio [motivo 2] era già entrata nel linguaggio melodico di Germont a significare come la rinuncia di Violetta fosse imposta dalla giustizia divina (duetto del secondo atto: «È Dio che ispira, o giovine»); il sacrificio è lo strumento per ristabilire questa presunta giustizia divina e il suo rappresentante sulla terra, appunto Germont, ricorda questo concetto con la frase melodica «a stringervi qual figlia vengo al seno, / o generosa»



Es. 23 Germont: «a stringervi qual figlia vengo al seno, / o generosa», p. 240, ultimo sistema; Abb. VII/2 (p. 196).

Con questa frase melodica l'«ispirato da dio» annuncia l'equilibrio divino e terreno ristabiliti: con l'atto di abbracciare Violetta come figlia (quindi come moglie del figlio) il padre accoglie la donna in un sistema parentale che sancisce la sua 'normalità' sociale con l'avallò del volere superiore; il fatto che questa redenzione terrena venga esposta sulla figura motivica già associata sia ai «detti ispirati da dio», sia al sacrificio non mi sembra richiedere, a questo punto, ulteriori commenti.

- Le sostanze motiviche connesse al sacrificio, in particolare la «figura dolente» [motivo 2] e quella del sesto grado bemollizzato [motivo 3], accompagnano anche la morte di Violetta, né poteva essere diversamente. A partire dalla frase «Le porgi quest'effigie» (p. 244) la linea melodica è affollata di sesti gradi abbassati e alla sua conclusione si ferma con corona sul motivo di seconde



Es. 24 Violetta: «Le porgi quest'effigie / dille che dono ell'è / di chi [nel ciel] fra gli angeli / prega per lei, per te», pp. 246-7; Abb. XIII/4 (p. 199).

Finché, dopo la morte di Violetta, rimane l'orchestra a ripetere violentemente il motivo cadenzante con il sesto grado abbassato che gravita sul quinto, ripetuto in sonorità estrema per ben otto volte (sei dopo «Oh Dio, soccorrasi»; le due ultime dopo «Oh mio dolor») (Abb. VII/1, p. 201).

La ramificazione degli elementi motivici disposti in varianti successive per allusione o per analogia intuitiva, si estende dalla prima all'ultima pagina della partitura; la collocazione all'esatta metà della celebre cavata «Amami, Alfredo» si colma di significati drammatici e di connotazioni narrative. Il fatto che questa melodia, apparentemente «di getto» come direbbe Basevi, suoni anche all'ascolto «impressionista» (non analitico) come un momento che arresta e condensa l'azione, come un'isola melodica di altissima emozione, ma al tempo stesso come cosa familiare e quasi già nota, deriva appunto dalla particolare posizione relazionale qui ripercorsa.

A questa sensazione contrastante contribuisce in modo determinante l'impiego della melodia stessa che Verdi fa nel Preludio dell'opera. Gli abbozzi ci dicono che quest'impiego non fu un'ispirazione originaria: in luogo d'essa l'abbozzo del Preludio include infatti per esteso il segmento «Di quell'amor ch'è palpito».⁴⁰ Nei pochi mesi, forse giorni che separano l'abbozzo dalla partitura scheletro, Verdi mise a fuoco sia la conformazione definitiva della melodia lirica «Amami, Alfredo» sia la sua concentrazione di elementi motivici relativi all'idea centrale del sacrificio; per conseguenza ecco giustificata la sostituzione nel Preludio dell'«amor ch'è palpito» con la sintesi musicale del sacrificio della protagonista, idea nella quale è radicata l'intenzione morale che riscatta la scelta di un soggetto così scabroso.

Questa modifica in corso d'opera viene così colmata di significati «intellettuali» benché il meccanismo recettivo faccia appello alla sola facoltà dell'impressione istintiva (l'«immaginazione» kantiana). Con una strategia simile a quella sperimentata in *Rigoletto*, la melodia viene nel Preludio preannunciata in esteso, ma in una veste sonora assai attenuata, poi ulteriormente mitigata dal contrappunto dei violini. In tal modo la melodia lirica suona come una pallida apparenza della sintesi di elementi

⁴⁰ G. VERDI, *La traviata. Schizzi e abbozzi...*, N° 1 Preludio. Abbozzo di una versione non utilizzata, V, 1, pp. 110-111.

motivici che nell'opera verranno pian piano preparati fino a quell'apice arrestante. Al di là del conclamato «sinfonismo», quest'esempio sintetizza la funzione del preludio nel dramma musicale.⁴¹

Se si accetta quanto qui sopra esposto, le due «melodie favorite» sopra trattate risultano frutto di una *costruzione* drammatica d'ampio raggio, piuttosto che attimi di bruciante *ispirazione*. E tuttavia, anche per chi è convinto di quest'interpretazione, simili momenti conservano intatta l'apparenza dell'incendio estemporaneo e irriflesso, «teatrale» nel senso più classico e stretto del termine. Eppure questo fenomeno è solo apparentemente contraddittorio; ricordiamo le parole di Verdi: «Che il pubblico non s'occupi dei mezzi di che l'artista si serve!» Questi momenti melodici danno l'impressione di sgorgare dalla piena passionale del personaggio che senza apparente mediazione reagisce alla situazione contingente. Ma accade esattamente l'opposto: questi momenti, all'ascolto, colpiscono l'istinto emotivo (l'«immaginazione» o l'«impressione») perché condensano nell'estemporaneità melodica i moventi principali dell'azione drammatica che progressivamente si identificano con costrutti sonori minimi, quelle sostanze motiviche che in questo caso funzionano da «materiali di partenza». Con ciò Verdi ha realizzato in pieno i suoi propositi: l'attimo teatrale «scuote» chi lo accoglie con «l'abbandono d'una volta»,⁴² ma «i mezzi di che si serve» il compositore-drammaturgo per colpire la più istintiva recettività sono completamente nascosti sotto l'apparenza sensibile; l'impressione dell'attimo annulla la comprensione del processo spingendola nella dimensione inconscia che non significa affatto negarla quanto al contrario renderla emotivamente, non intellettivamente, più efficace.

Con questo modo di inventare la melodia per combinazione d'elementi, Verdi non rinnega anzi esalta la sua estetica per cui nel teatro d'opera non governano i pensieri, i sistemi, o le relazioni musicali nascoste che si decifrano «per via degli occhi» («mit den Augen»); al contrario il principio regolante sarà sempre: «impressioni, impressioni e nient'altro».

⁴¹ Zoppelli accenna alla necessità di studiare la funzione di preludi e ouvertures nelle opere di Verdi almeno da *Rigoletto* nella costruzione del quadro recettivo dello schema drammatico (L. ZOPPELLI, *op. cit.*, p. 119).

⁴² «Tutti sono atti e si scuotono quando ve ne sia motivo», lettera di Verdi a Faccio, 8 gennaio 1883 (*Carteggi Verdiani*, IV/231); minuta di lettera a Vincenzo Torelli, 25 luglio 1869 (*ibid.* IV/85).

