


# LUISA MILLER

---

*melodramma tragico in tre atti*  
*libretto di Salvatore Cammarano*

*musica di* **Giuseppe Verdi**

## **Teatro La Fenice**

venerdì 19 maggio 2006 ore 19.00 turno A  
domenica 21 maggio 2006 ore 15.30 turno B  
martedì 23 maggio 2006 ore 19.00 turno D   
giovedì 25 maggio 2006 ore 19.00 turno E  
domenica 28 maggio 2006 ore 15.30 turno C

---

La Fenice prima dell'Opera 2005-2006 5



## Sommario

- 5 La locandina
- 7 «Ah! Vieni meco...»  
di Michele Girardi
- 13 Michele Girardi  
Luisa e Violetta, eroine borghesi
- 33 Emanuele d'Angelo  
*Luisa Miller* e gli specchiamenti di una drammaturgia pasquale
- 55 *Luisa Miller*: libretto e guida all'opera  
a cura di Marco Marica
- 113 *Luisa Miller*: in breve  
a cura di Gianni Ruffin
- 115 Argomento – Argument – Synopsis – Handlung
- 121 Marco Marica  
Bibliografia
- 129 *Online*: Sete di vendetta e ... siti verdiani  
a cura di Roberto Campanella
- 135 *Dall'archivio storico del Teatro La Fenice*  
Giovanni Battista Lasina: un impresario 'verdiano'  
a cura di Franco Rossi

## «Ah! vieni meco...»

Sono profondamente convinto che *Luisa Miller* si debba contare tra le opere maggiori di Verdi, e ho cercato di darne alcune motivazioni nel saggio che apre questo volume. La 'tinta' dell'opera, che il Maestro cercava d'immaginare prima di intonare i versi del libretto, vale a dire l'atmosfera musicale del dramma, si può cogliere nella sinfonia iniziale, vero e proprio parametro unificante l'intero lavoro. Ho cercato di mettere in luce come il tema che s'affaccia cupo nelle prime battute del n. 1, visto anche nelle sue caratteristiche armoniche e metriche, fornisca alla vicenda un tono tragico potente, in attesa di una caratterizzazione semantica che giunge quando il nodo s'intreccia fittamente, prima dello scioglimento. La singolarità di questa sinfonia sta anche nel 'prestare' allo sviluppo del dramma parametri formali e linguistici che appartengono alla musica strumentale, come il trattamento contrappuntistico e il cromatismo, quasi nello stesso rapporto che un'elaborazione, all'interno di un Allegro di sonata, stabilisce con la riesposizione. Attestano questa strategia numerosi richiami in forma di varianti, sovente poco più di dettagli, che saldano tra loro diversi scorci della vicenda, determinando con forza un itinerario sonoro di morte. *Luisa Miller* è dominata dallo spirito del romanticismo, e forse ciò ha indotto Verdi a scrivere una sinfonia che, per il dominio tecnico ed estetico della forma, sembra quasi fare a gara con le sinfonie prodotte in area austriaca e tedesca nella prima metà dell'Ottocento. La mia lettura analitica è ovviamente finalizzata a formulare ipotesi critiche sulla drammaturgia musicale di questo pessimistico capolavoro, che tengono in considerazione anche una serie più che evidente di rimandi intertestuali a *La traviata*. Pur nel rispetto delle differenti concezioni poetiche che presiedono alle due opere, tali similitudini permettono di cogliere un *pattern* comune, che colloca entrambe le opere nell'ambito del dramma borghese, filone nuovo e fecondo per il teatro del secondo Ottocento.

In questo contesto assume un ruolo fondamentale il librettista Salvatore Cammarano, su cui si sofferma Emanuele d'Angelo nel secondo saggio qui pubblicato. Anche il giovane italianista, come altri studiosi che l'hanno preceduto, sostiene che «poco del dramma schilleriano *Kabale und Liebe* resta nella *Luisa Miller* confezionata da Salvatore Cammarano per Verdi», ma lo scrittore riesce ad aggirare «gli ostacoli convenzionali concretando tutte le soluzioni previste: anticipa la censura, adegua ragionevolmente l'azione alla naturale tensione aulica del genere melodrammatico, diminuisce i caratteri. E poco importa che il succo sociale e morale del dramma di Schiller sia anda-

to perduto: il librettista ha in mente un proprio canovaccio, più asciutto e meno tagliente, coscientemente alternativo, e intende lavorare su quello».

E che il lavoro ‘borbonico’ dei censori sia stato particolarmente intenso, lo si evince esaminando la lista delle varianti in partitura pubblicata in appendice alla prima edizione napoletana del libretto (1849) curata da Marco Marica, autore di una guida all’ascolto come al solito ricca di osservazioni critiche pertinenti. Ogni possibile fonte d’imbarazzo per i valori dominanti nella Napoli di metà Ottocento viene corretta, con lampi di fantasia tutta partenopea unita a una pazienza degna d’un certosino, tanto che «l’affetto» da «ardente» diviene «cocente», «seduttor» e «seduttrice» perdono la sfumatura sessuale snaturandosi in «traditor» e «ingannatrice», e finanche il cuore non può essere «squarciato», ma più blandamente «spezzato». Quando poi si entra nella sfera semantica del Divino le ‘inconvenienze’ teatrali deflagrano nel ridicolo: la «Chiesa» si trasforma in «Tempio», per non parlare di quel che accade a «Dio», che ‘evolve’, di volta in volta, in «nume», «cielo», «fato» (persino... «io»), e davanti a lui non si possono dire bugie («mentir dinanzi a Dio» si trasforma, virtuosisticamente, in «mentir con te», II.7). Naturalmente, il censore non può lasciare intatte affermazioni drastiche come «Pel suicida non v’ha perdono!» di Miller (III.2), un’espressione essenziale perché chiarisce, senza infingimenti, le intenzioni di Luisa, ma che perde tutta la sua forza se la frase suona come «Del reo proposito chiedi perdono...». Tuttavia un letterato e drammaturgo di prim’ordine come Cammarano, specie se lavora per Verdi, vale a dire uno tra i pochi spiriti profondamente laici che l’Italia abbia avuto, non perde l’occasione di comunicare qualche messaggio sotterraneo, che valichi le muraglie oscurantiste e raggiunga gli spiriti liberi. Per d’Angelo, spesso a caccia di segreti onde soddisfare la propria curiosità intellettuale, è stato quasi un invito a nozze: dietro alla struttura del dramma si celerebbe «una drammaturgia pasquale», dunque, ma lasciamo al lettore il piacere di scoprirlo.

Una cosa non ho scritto nel saggio, e ne approfitto per esporla ora: ho sempre pensato che il finale di *Luisa Miller*, dal momento in cui la protagonista ode il suono dell’organo che la invita al raccoglimento, sia uno tra i più ispirati tra tutti quelli che Verdi ha scritto. Già scorre un torrente di melodie sublimi nel duetto degli amanti sfortunati, ma nel terzetto che precede la ‘coda’ concisa (dove Rodolfo trafigge Wurm prima di cadere morto ai piedi del padre-carnefice), quando Luisa avverte il veleno degli arpeggi di settima diminuita serpeggiare nel suo seno, Verdi, da giocatore invincibile, estrae un asso dalla manica:



Accade frequentemente – per non dire ch’è quasi la norma – agli eroi e alle eroine verdiane d’innamorarsi, ma di scoccombere quand’è il momento di coronare il loro sogno d’amore. Ma qui Luisa va oltre, tale è la forza di questa melodia che sale e vola altissima, come il suo animo e quello dell’amante, ricongiunti solo grazie al suicidio: è messaggio coraggioso, specie se rivolto al pubblico napoletano di metà Ottocento, ma anche oggi potrebbe urtare più d’una sensibilità...

Michele Girardi

Michele Girardi

## Luisa e Violetta, eroine borghesi

Per Anara

Il debutto di *Luisa Miller* al Teatro San Carlo di Napoli (8 dicembre 1849) segna la prima tappa di un percorso della drammaturgia musicale verdiana che avrebbe dato frutti rigogliosi nell'immediato prosieguo, da *Stiffelio* (1850), passando per *Rigoletto* (1851) per culminare con *La traviata* (1853).<sup>1</sup> Il Maestro affrontava per la prima volta un soggetto 'borghese',<sup>2</sup> che nell'adattamento destinato alla scena lirica conservò le sue caratteristiche di fondo, nonostante Cammarano avesse cambiato il luogo e retrodatato l'azione di *Kabale und Liebe* del prediletto Schiller, in casa Verdi, dalla Germania della metà del Settecento al «Tirolo, nella prima metà del secolo XVII», e innalzato al rango nobiliare il perfido Walter, da *Präsident* (ministro plenipotenziario, qual era nella fonte), a conte, soluzione più consona al codice dell'opera lirica.<sup>3</sup>

La novità sollecitò a Verdi una serie di soluzioni drammatiche e musicali inedite, tra le quali vi è in primo luogo la sinfonia, strutturata sulla falsariga di un primo tempo in forma di Allegro di sonata monotematico – provvisto cioè di un'ampia esposizione basata su un solo tema e un paio di idee secondarie, seguito da sviluppo, ripresa, e sigil-

---

<sup>1</sup> Né vada perduta la prolessi del finale di *Otello*, dramma dell'interiorità, in quello di *Luisa Miller*, insieme ai meccanismi che l'hanno generato: tutto lo scioglimento della vicenda ha luogo sulla base del nodo intrecciato dalla gelosia cieca di Rodolfo e dall'inganno tesogli da Wurm, in cui molti commentatori hanno voluto cogliere, non a caso, il più palese anticipo del personaggio di Jago. Come il moro uccide Desdemona e si uccide, così Rodolfo beve il tossico, avvelena Luisa e la segue nella morte.

<sup>2</sup> FABRIZIO DELLA SETA (*Italia e Francia nell'Ottocento*, Torino, EDT, 1993; «*Storia della musica*, a cura della Società italiana di musicologia, 9») formula un modello che definisce del «dramma romantico», tipologia che nasce già nel 'Donizetti maturo' (p. 206) e raggruppa *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto*, *La traviata* e *Aroldo* (1857), titoli verdiani che rappresentano «un tipo che tende ad avvicinarsi alla tecnica drammaturgica del teatro parlato» (p. 218). Naturalmente lo studioso chiarisce che «le due categorie [...]» (l'altra è il modello *grand-opéra*) «non rappresentano in alcun modo dei "generi", ma piuttosto gli estremi di una polarità tra i quali le varie opere si collocano a distanza variabile, non senza sovrapposizioni per cui ciascuna di esse può partecipare di caratteri dell'uno e dell'altro tipo (i casi più vistosi sono stati evidenziati nella colonna centrale della tabella: *Ernani*, 1844; *Macbeth*, 1847; *Un ballo in maschera*, 1859)» (p. 219).

<sup>3</sup> Non sono gli unici cambiamenti che il soggetto dovette subire nel mutar di pelle, tanto che GUIDO PADUANO (*Tuttoverdi. Programma di sala*, Pisa, PLUS, 2001) nota che «Splendida com'è, *Luisa Miller* rappresenta nel teatro verdiano il punto di maggior distacco e impoverimento della tematica schilleriana» (p. 63). Sulla questione si legga il successivo saggio di EMANUELE D'ANGELO in questo volume (pp. 33-54).

lato da una trascrinante coda dove il tema che percorre l'intero brano viene enfatizzato con estro virtuoso (particolarmente nel controcanto di trombe, tromboni e contrabbassi). Eccone un breve schema:

ESPOSIZIONE 1-155 <sup>4</sup>			
A	1-41	do	<i>Allegro</i> , ♩. Esposizione del tema principale; figure d'accompagnamento ostinate su piede anapestico (˘ ˘ –)
B	42-53		Entra la prima idea secondaria, di carattere agitato
A'	54-81	mod.	Il tema viene variato in progressione sui gradi discendenti di una triade di Sol♭: Re♭, Si♭, Sol♭, la figura anapestica entra nell'elaborazione 'melodica'
A''	82-120	Mi♭	Il tema viene esposto alla relativa maggiore
B'	121-155		Entra una nuova idea secondaria
ELABORAZIONE 156-253 (98)			
	156-193	mi♭	Il tema, ora più cromatico e modulante, viene trattato anche in canone stretto alla terza e all'ottava, tra legni acuti e fagotto, salendo per gradi congiunti (do♯, poi re♯, mi, fa♯)
	194-225	la	Ripresa variata della prima idea secondaria (di b. 42)
	226-253	mod.	Primo tema nuovamente esposto in progressione e canone stretto (Fa♯ <sup>6</sup> / <sub>4</sub> , La, Do)
RIPRESA 254-325 (72)			
A'''	254-291	Do	Tema all'omologa maggiore
B''	292-325		Ripresa della seconda idea (di b. 121)
CODA (20)			
	326-356	Do	<i>Poco più mosso</i> . Conferma virtuosistica del tema (scalette ascendenti degli ottoni)

Uno tra i tanti segni dell'impegno con cui Verdi concepì questa sinfonia, oltre alla scelta di una forma inusuale per un brano strumentale destinato al teatro, è la sua ampiezza (ben 356 bb., un numero maggiore di quelle riservate ad altre sinfonie ben più famose: quelle delle *Vêpres siciliennes* e della *Forza del destino* misurano, rispettiva-

<sup>4</sup> Nella prima colonna dello schema le lettere richiamano il ritorno di sezioni basate sullo stesso materiale, nella seconda viene dato il numero di battute, nella terza la tonalità (con iniziale maiuscola se in modo maggiore, minuscola se in minore), nella quarta l'agogica e le principali caratteristiche. I termini relativi alla forma sinfonica hanno valore indicativo e non assoluto (ad esempio la ripresa non è trattata in modo ortodosso, ma la parte possiede le qualità di una ripresa, visto che la tonalità di Do assorbe, oltre al tema in do, anche l'idea secondaria, comparsa in Mi♭). L'analisi è condotta sull'edizione critica (da cui sono tratti anche gli esempi musicali che seguiranno) di «*Luisa Miller*». «*Melodramma tragico*» in *Three Acts / Libretto by / Melodramma tragico in tre atti / Libretto di Salvatore Cammarano*, a cura di Jeffrey Kallberg, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1991 («The Works of / Le opere di Giuseppe Verdi, Series I: Operas / Serie I: opere teatrali», 15), tenendo conto del relativo *Commento critico*, Chicago-London-Milano, The University of Chicago Press-Ricordi, 1991 e 1992 (ed. italiana).



R. D'Ambra, *Il Teatro San Carlo di Napoli*. Acquerello. Roma, Biblioteca di archeologia e storia dell'arte. Ospitò le prime verdiane di *Alzira* e *Luisa Miller*.

mente, 306 e 262 bb.). Ma il tratto più distintivo è senza dubbio l'impegno tecnico in essa profuso e il gran numero di arditezze linguistiche, che la rendono stilisticamente e tecnicamente comparabile a un primo tempo sinfonico di ascendenze viennesi, in particolare per l'impiego costante del cromatismo e della modulazione a toni lontani, oltre al fitto trattamento contrappuntistico che ne permea tutte le sezioni.

Ma non basta. Nella tradizione italiana il brano d'apertura (fosse sinfonia, preludio oppure *ouverture* e quant'altro, termini spesso usati senza particolare aderenza a un significato specifico) veniva scritto dopo che il libretto era stato intonato, ed era di regola intessuto di prolessi melodico-tematiche del lavoro (i rimandi con valenza semantica, derivata dai versi del libretto, cioè, venivano a determinarne la forma e il significato a posteriori), ma in questo caso la forza dell'architettura, che rende questa sinfonia perfettamente autonoma rispetto all'opera, fa sì che nel corso dell'azione le successive manifestazioni del tema che tutta la percorre, e vedremo come e quando, sembrino sue emanazioni, accogliendone le istanze melodiche metriche armoniche e quant'altro.

L'impressione che questa sinfonia suscita nell'analista e nell'ascoltatore è che sia stata composta per prima, e che, in ogni caso, abbia il ruolo di tracciare un percorso drammatico (per il tramite della forma) con evidenza icastica, che si può scorgere nella partitura sin dalle prime battute:

## ESEMPIO 1, n. 1. Sinfonia, bb. 1-9

Allegro

Da quest'inizio folgorante e cupo si sviluppa un vortice d'emozioni, cui imprime una pressione costante la figura ritmica ostinata nella melodia (♩ ♪), che atteggia un senso di minaccia indistinta, attizzato dal colore scuro dei violini primi impegnati sulla corda più grave. Gli altri archi, invece, s'incaricano di incrementare la tensione di questo avvio, rispondendo alla progressione dei violini primi con scariche regolari di triadi e bicordi su piedi anapestici (˘ ~ –) che, fin dalla metrica classica, sprigionano energia ed evocano conflitti.<sup>5</sup>

È prioritario, dunque, comprendere la funzione di questa sinfonia, perché non riempie momenti chiave della vicenda, ma proietta la propria potenzialità drammatica sull'intera opera e, oltre a esercitare un ruolo primario di coesione narrativa, si rivela soprattutto come la vera chiave per penetrare nella tragica vicenda di *Luisa Miller* e coglierne il senso più profondo.<sup>6</sup>

### Da Luisa a Violetta: qualche richiamo intertestuale

Non sono sfuggite ai principali esegeti dell'opera verdiana nel suo complesso le analogie, a livello di snodi drammatici e di rapporti tra i personaggi, che legano *Luisa Miller* a *La traviata*, anche se si è prevalentemente riconosciuto all'opera schilleriana un valore riflesso, vale a dire di anticipare tematiche destinate a ben altra soluzione nella cosiddetta 'trilogia popolare'. È invece opportuno sottolineare come Verdi, scrivendo per il San Carlo di Napoli, abbia messo in atto soluzioni peculiari, che concorrono a

<sup>5</sup> L'appassionato ricordi la sezione conclusiva della sinfonia del *Guillaume Tell* di Rossini (*Allegro vivace* – Mi maggiore, 2/4), una vera anticipazione della battaglia vittoriosa che gli svizzeri condurranno contro l'invasore austriaco, tutta freneticamente basata sull'impiego di piedi anapestici.

<sup>6</sup> Secondo JULIAN BUDDEN: «L'ouverture è sorprendente, un *tour de force* di scienza musicale, come se Verdi, avendo finalmente legittimato con *La battaglia di Legnano* il proprio tipo di ouverture, fosse ora deciso a dimostrare di poter superare o almeno uguagliare i compositori tedeschi sul loro terreno» (*The Operas of Verdi*, 3 voll., London, Cassell, 1973-1978; trad. it.: *Le opere di Verdi*, Torino, EDT/Musica, 1985-1988, I, *Da «Oberto» a «Rigoletto»*, p. 460). GILLES DE VAN si spinge suggestivamente oltre, trovandoci d'accordo: «L'ouverture della *Luisa Miller* è un buon esempio della padronanza con la quale il musicista utilizza una di quelle cellule vigorosamente sintetiche che non s'infacchiscono con la ripetizione. [...] Questa formula ritmica molto avvincente ha la forza di quei temi del destino [...]. Fin dall'inizio acquista un'importanza sufficiente perché in seguito numerosi passaggi che presentano lo stesso profilo ritmico e commentano lo stesso ineluttabile percorso del destino di Luisa e di Rodolfo siano percepiti come connessi al primo tema. In questo caso una medesima formula carica di senso irradia tutta l'opera» (*Verdi. Un théâtre in musique*, Paris, Fayard, 1992; trad. it.: *Verdi, un teatro in musica*, Scandicci, Firenze, La Nuova Italia, 1994, p. 348).



determinare la ‘tinta’ specifica del melodramma tragico di Cammarano costruendo un impianto coerente che offre, semmai, il proprio risultato compiuto a sviluppi futuri.

A considerare i nodi simili che le due opere rivelano nell’articolazione drammatica è molto plausibile e ben comprensibile che, pensando a Violetta, Verdi abbia ripensato a Luisa. Si rammenti, anzitutto, lo sfondo ‘borghese’ di cui si accennava, determinato anche dalla presa di distanza rispetto a tematiche ‘eroiche’, più o meno fondate su base storica e quant’altro, che avevano caratterizzato molte tra le opere precedenti, da *Oberto* al *Corsaro*. I due ambienti contrapposti nei quali matura il conflitto e il successivo esito tragico in *Luisa Miller* sono quello contadino che circonda la protagonista, pienamente solidale con lei, e quello del castello (il potere), che trova il suo alfiere nel conte di Walter. Figura tra le più repellenti nella vasta galleria di ritratti paterni dell’opera verdiana, il conte s’è guadagnato la successione dinastica commissionando l’omicidio del cugino e signore legittimo, ma soprattutto è padre implacabile del tenore, un genitore che sogna per il figlio orizzonti di potere e di gloria, altrimenti negata dall’unione con una donna di ceto sociale inferiore, ch’egli cerca di schiacciare insieme al padre di lei.<sup>7</sup> Si rammenti il concertato del finale primo, dove Walter, dopo aver fatto irruzione in casa Miller e aver definito il sentimento di Luisa come «l’amore abbietto / di vendita ingannatrice [ma “seduttrice” in partitura e nel libretto autografo]?», si scatena e ordina l’arresto di padre e figlia, suscitando la reazione desolata della protagonista (l.12):

WALTER [...] (*a Miller e Luisa*)

Non può il ciel, non può l’inferno  
involarvi al mio furor!

LUISA (*alzando al cielo gli occhi lagrimosi*)

Ad immagin tua creata,  
o Signore, anch’io non fui?  
E perché son calpestata  
or qual fango da costui?

Anche Germont-*père*, sia pure con altre frecce al suo arco (esercita un ricatto sottile, e non si contrappone frontalmente), s’intromette come ostacolo alla piena realizzazione dell’amore tra Violetta e il figlio Alfredo, inganna la protagonista carpendone i buoni sentimenti e ne ottiene persino la complicità: l’eroina tragica sacrifica, pietosa, la sua sopravvivenza alle esigenze di una socialità piccolo-borghese.

In entrambe le opere, poi, il soprano occupa una posizione di centralità assoluta, e il suo canto trova vasti sprazzi di coloratura utilizzata in funzione espressiva. Se talora

---

<sup>7</sup> Nell’adattamento il vecchio Miller ha perduto la professione originale di musicista, mestiere più borghese, per salire nella scala sociale e divenire soldato a riposo, «e si avvantaggia dunque della dignità che si identifica quasi automaticamente col mestiere delle armi, tanto più quando si tratta di reagire alle offese ricevute» (PADUANO, *Tuttoverdi* cit., p. 64).

Luisa impiega stilemi protoromantici (si pensi, in particolare, alla scena iniziale dell'opera, nella quale molti critici hanno individuato, a ragione, ascendenze belliniane) – mentre, dopo le *folle* dell'atto primo, Violetta, specie nel secondo e nell'atto conclusivo, s'inerpica in larghe volute espressive –, poche pagine, non solo nella produzione verdiana, offrono un'espressività vocale di così alto spessore drammatico, come «A brani, a brani, o perfido» (II.1, cfr. *guida all'ascolto*, es. 27, p. 84), che Luisa intona dopo aver scritto la lettera che firmerà la sua condanna.

Dopodiché, nel confronto fra le due opere, si deve tener conto anche di innegabili parentele musicali, originate da situazioni drammatiche con motivazioni tra loro analoghe. Come poi accadrà a Violetta, anche Luisa, in un momento chiave della sua parabola terrena, perde se stessa e sacrifica la sua felicità scrivendo una lettera.<sup>8</sup> All'inizio dell'atto secondo, per salvare il padre da morte certa, e subendo il ricatto di Wurm, innamorato respinto che le detta le parole, la giovane redige una missiva in cui si professa accesa di quest'ultimo, che verrà poi con inganno recapitata a Rodolfo, causando lo sdegno dell'innamorato tradito. Accompagna la sofferenza della giovane il canto frammentato di un clarinetto solista, un timbro desolato che ne mette in luce la solitudine di fronte alla tragica scelta fra amor filiale e felicità amorosa (cfr. es. 2 A). D'altro canto, anche se non conosceremo mai l'esatto contenuto del biglietto d'addio ad Alfredo, salvo l'*incipit* che il tenore intona con la voce rotta dall'emozione prima di schiantarsi tra le braccia del padre («*Alfredo, al giungervi di questo foglio...*»), Violetta persegue, a ciò indotta da Germont-père, lo scopo di distogliere l'amato da sé. Ed ecco che, nel breve scorcio in cui la donna riflette dolorosamente, emerge un'idea melodica disperata, che trae decisamente spunto dalla precedente (es. 2 B):

## ESEMPIO 2

A: *Luisa Miller*, II, n. 8, bb. 117-119B: *La traviata*, II, n. 6, bb. 16-18

In ambedue i casi, come nota puntualmente Luca Zoppelli, «le didascalie, esaminate con attenzione, chiariscono inequivocabilmente che questi passaggi non vanno interpretati come un accompagnamento mimico all'atto gestuale della scrittura», perché

Il suono dello strumento solista delinea una struttura di contrapposizione che evidenzia l'epifania del pensiero interiore (come «doppio» di un soggetto interiormente lacerato costretto dalle circostanze ad agire contro il proprio volere) all'atto fisico della scrittura.<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Luisa, in verità, scrive due lettere, la prima delle quali è quella che corrisponde, in termini funzionali, a quella di Violetta. Torneremo in seguito sulla seconda, indirizzata a Rodolfo ma destinata a non giungere alla meta, missiva che è del tutto peculiare all'intreccio di *Luisa Miller* e rivelatrice delle mozioni più intime della protagonista.

<sup>9</sup> LUCA ZOPPELLI, *L'opera come racconto*, Venezia, Marsilio, 1994, p. 104.

Ma l'analogia più probatoria del fatto che *Luisa Miller* sia una sorta di dizionario effervescente di situazioni drammatico-musicali del 'dramma borghese', e che l'occhio dell'artista demiurgo abbia poco dopo contemplato con occhi e sentimento simili l'eroina *demi-mondaine* si ritrova nel finale ultimo. Dopo che i morsi del veleno si sono fatti sentire, Luisa, con slancio memorabile, si avvia ad esalare l'ultimo respiro,

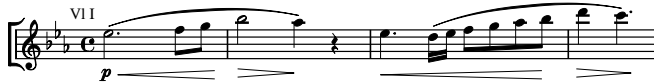
ESEMPIO 3a, *Luisa Miller*, III, n. 14. Scena, duetto e terzetto finale, bb. 413-416



e la scala ascendente che la sua voce percorre, in ultimo *crescendo* subito smorzato, esprime un invito all'amante e al tempo stesso una sorta di anelito a una pace eterna finalmente condivisa con lui, già vagheggiata all'inizio dell'ultimo atto («La tomba è un letto sparso di fiori, / in cui del giusto la spoglia dorme», III.2).

Una frase melodica simile anima il preludio all'atto terzo della *Traviata*, quando lo sguardo pietoso di Verdi si posa sulla camera dove Violetta sta avviandosi, consunta dalla tisi, alla fine della sua parentesi terrena:<sup>10</sup>

ESEMPIO 3b, *La traviata*, III, n. 8, bb. 12-15



*Reminiscenze e altro: due temi in cerca di significato...*

Prima degli anni Cinquanta Verdi non aveva ancora impiegato su vasta scala, come avverrà da *Rigoletto* in poi (ma in modo peculiare per ciascun lavoro), la reminiscenza melodica, e/o temi-motto,<sup>11</sup> per richiamare alla memoria dell'ascoltatore alcuni momenti chiave della vicenda, stabilendo una relazione semantica tra loro.<sup>12</sup>

Ne udiamo un primo caso lampante in *Luisa Miller* nella scena e duetto n. 9 dell'atto secondo, quando il conte di Walter si trova solo sul palco e, in attesa che giunga il suo complice Wurm, riflette sul comportamento del figlio, che nel finale primo lo ave-

<sup>10</sup> La prima semifrase, in ambo i brani, viene espressa nell'ambito d'una quinta, mentre la seconda, più estesa di un grado nella *Traviata* (un'ottava, contro una settima), è caratterizzata dal lieve salto di terza minore tra la penultima e l'ultima nota, e accompagnata da una cadenza v<sup>7</sup>-I. Si noti, inoltre, come entrambe le frasi siano caratterizzate da un *crescendo* verso l'acuto, e un *diminuendo* verso il grave. Gli esempi sono tratti dalla partitura de *La traviata* (Milano, G. Ricordi & C., s.d., rist. 1980, P.R. 117).

<sup>11</sup> Si veda un'acuta disamina delle implicazioni narrative della reminiscenza nuovamente in ZOPPELLI, *L'opera come racconto* cit. (*Reminiscenza e rimembranza*, pp. 109-122).

<sup>12</sup> Si pensi, per fare un caso che stia nella mente di tutti, alla grande scena di pazzia della protagonista di *Lucia di Lammermoor* di Donizetti (II.5), forse il più celebre tra i libretti di Cammarano, dove riemergono le melodie più significative dell'opera. Verdi aveva offerto qualche sprazzo in vari luoghi, da *Nabucodonosor* (preludio alla parte quarta e marcia funebre) alla frase del giuramento del protagonista in *Ernani*, fino ad *Alzira* e *Il corsaro* (III.9).



Marietta Gazzaniga (1824-1884), per Verdi la prima Luisa e la prima Lina (*Stiffelio*). Partecipò anche alle prime rappresentazioni di *Buondelmonte* di Pacini (Beatrice) e dell'*Orfana guelfa* di Coppola (Stefanella). Fu una famosa Odabella, Violetta, Norma, Saffo.

va minacciato di rivelare il suo segreto (ricordiamo che è stato il mandante dell'omicidio del cugino, e che di lì a poco il dialogo tra i due bassi ci darà l'informazione). Il breve preludio in Sol minore (*Andante*) s'incarica di richiamare alla mente la sua romanza d'esordio, «Il mio sangue, la vita darei» (n. 4), citandone l'*incipit* vocale (cfr. *guida all'ascolto*, es. 10, p. 69). Nonostante l'origine probabilmente occasionale e necessitata di questa scelta, dovuta allo spostamento del cantabile da questo duetto, cui era originariamente destinato, all'atto iniziale,<sup>13</sup> l'effetto è notevole, perché potenzia la dimensione introspettiva del personaggio, ma per riaffermarne con maggior forza la volontà distruttiva: pur di proiettare il figlio verso un avvenire di fama e ricchezza, Walter è disposto a ogni nefandezza («L'opera mia si compia... / nulla cangiar mi debbe: / esser pietoso crudeltà sarebbe», II.3). Il richiamo alimenta il disincanto del signorotto tracotante e ambizioso, ricordandogli la differenza tra le sue aspirazioni e la realtà dello scacco poc'anzi impostogli dal figlio («E a' miei voti, agli ordini miei / si opporrebbe quel cor sconosciute?», n. 4).

Un altro rinvio promuove un'associazione piuttosto singolare (non tanto per le implicazioni in sé, quanto per il modo di determinarle), alla levata del sipario nell'atto terzo: leggiamone l'inizio

ESEMPIO 4a, III, n. 12. Scena e coro, bb. 1-6

per riconoscere senza difficoltà il tema della sinfonia (es. 4a, bb. 1-2, 5-6, cfr. es. 1), cui viene intercalata la citazione della melodia condivisa dai due innamorati nell'introduzione (es. 4a, bb. 3-4, cfr. «T'amo d'amor che esprimere / mal tenterebbe il detto», n. 2, I.3, *guida all'ascolto*, es. 5, p. 64): quest'ultima è una reminiscenza, mentre il motivo tragico viene espresso in tempo ternario (invece del  $\text{♩}$ ) e in una forma diminuita metricamente della metà ( $\text{♩} \rightarrow \text{♩}$ ) che gli imprime un andamento più ansioso, ma che non ne altera la piena riconoscibilità, anzi la esalta. E fin qui siamo in presenza di un accostamento pregnante, ma sprovvisto di un significato univoco, visto che il tema dei violini non è ancora stato associato a versi che gli trasmettano un'identità semantica: percepiamo, nuovamente, un'allusione oscura di minaccia, e per questo più inquietante, che si riferisce al tempo presente e s'infiltra nel suo corso implacabile, orientandone la direzione. Ad essa viene contrapposta l'eco di una felicità amorosa oramai perduta, che il timbro dei flauti profuma d'innocenza bucolica – «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / ne la miseria», per dirla con Dante (*If*, v, 121-123). Ma ci viene proposta una metafora visiva di sicura presa: quando si leva il sipario, infatti, scorgiamo Luisa intenta a scrivere la seconda lettera (della quale poco più tardi cono-

<sup>13</sup> Cfr. *Luisa Miller. Commento critico* cit., pp. 11-13.

sceremo sia il contenuto sia il destinatario): la luce fioca di una candela mette in risalto un'immagine di solitudine, condizione necessaria di fronte a una scelta decisiva.

Una volta cessata la fulminea introduzione, l'orchestra riprende il periodo iniziale, evitando tuttavia la reminiscenza: in questo modo non viene più messa a fuoco la contrapposizione tra tempo presente e tempo del ricordo (il rimando suggerisce proprio questo contenuto emotivo), e s'impone un flusso musicale carico di mestizia, cui si sovrappongono in *parlante* le voci del coro femminile e di Laura, amica pietosa:

ESEMPIO 4b, III, n. 12, bb. 17-20

The musical score consists of three staves. The top staff is for Laura, the middle for the Coro di donne, and the bottom for VI I e II sulla quarta corda. The key signature has two flats (B-flat major) and the time signature is 3/4. The lyrics are: Laura: 'Co-me in un gior-no so-lo, co-me ha-po-tu-to il duo-lo'; Coro di donne: 'Co-me in un gior-no so-lo, co-me ha-po-tu-to il duo-lo'. The violin part features a melodic line with dynamics markings like 'f' and 'p'.

«Sembra mietuto giglio / da vomere crudel», commentano le astanti guardando Luisa curva sui fogli, e finalmente il tema viene associato all'evento tragico, sinora solamente preconizzato: l'effetto devastante della violenza morale e psicologica subite. La forma variata, e accelerata in cui appare la melodia dei violini fa sì che gli estremi acuti e gravi (La<sub>b3</sub> e Sol<sub>2</sub>) acquistino un rilievo maggiore rispetto alla prima apparizione, imprimendo un dinamismo ulteriore, tutto di segno pessimistico, ch'è una sorta di corsa verso la morte.

Tale procedimento viene magistralmente realizzato da Verdi, che immerge lo spettatore in un *pathos* infinito, ma è difficile che qui sfugga un'ulteriore prolessi della *Traviata*, di natura diversa, tuttavia, rispetto a quelle identità melodiche poc'anzi evidenziate (cfr. ess. 2 e 3). Bisogna tornare al luogo corrispondente nell'opera veneziana, vale a dire il preludio all'atto terzo con quel che segue, e a quel senso tragico (alternato a vaghi lacerti di speranza) che l'orchestra s'incarica di trasmettere, al di là di un significato preciso. Anche nella *Traviata* la musica del preludio rimanda alla metafora sonora dell'inizio dell'opera, dove appare per la prima volta il tema dei violini divisi (ma in Do invece che in Do diesis minore, uno slittamento di semitono che segnala con finezza il precipitare degli eventi), e anche in quest'atto finale non cessa la sua funzione alla levata del sipario, ma s'addentra nella stanza dell'ammalata e, più a lungo di quanto accada in *Luisa*, sostiene il mesto dialogo tra Violetta e Annina, per essere poi ripreso dopo la cruda diagnosi del dottore. Esso sancisce la fine di ogni speranza di guarigione per la protagonista, e anche qui viene connotato, dai versi e dalla situazione visiva, come presagio di morte.



Settimio Malvezzi (1817-1887), il primo Rodolfo. Esordì al Civico di Perugia (carnevale 1840-1841) nell'*Otello* di Rossini (Rodrigo) e nel *Furioso* di Donizetti (Ferdinando). Partecipò alla prima rappresentazione del *Folletto* di Coppola (Conte Oscar).

Il preludio all'atto primo della *Traviata* non differisce dalla sinfonia solo per il genere, più conciso, ma anche perché seguita, secondo principi più consolidati, con l'anticipo di uno snodo drammatico dell'opera, l'invocazione disperata «Amami, Alfredo» della protagonista (n. 6. Scena Violetta). Ma Verdi prende spunto dalla strategia attuata nel brano iniziale di *Luisa Miller* per sfruttare la potenzialità di un motivo in cerca di connotazione, tuttavia già dotato di una carica drammatica implicita.

### *Varianti di un'ossessione*

Ciò che più diversifica la sinfonia dal preludio della *Traviata* è proprio l'elaborazione formale, tanto più rigorosa e rifinita del consueto, che proprio per questo finisce per destare nello spettatore la sensazione di essere il nucleo reale, come si diceva, della tragedia. Si riguardino l'esempio precedente e l'iniziale per avere la conferma di una coesione tematica e metrica praticata su vasta scala, e che s'irradia sin dalle prime note. Se, giunto in prossimità dello scioglimento del dramma, lo spettatore viene sconvolto da una verità emotiva raddoppiata, lo si deve al veleno che il tema della sinfonia ha instillato nella partitura, e che ha già intossicato le sue pagine presentandosi sotto mentite spoglie.

Ciò accade, ad esempio, quando la cellula metrica del motivo ricorrente appare nella forma principale, assumendo una posizione chiave nel finale primo (1.10):

ESEMPIO 5a, I, n. 7. Finale, bb. 126-131

Adagio

Rodolfo *Pone Luisa in ginocchio a piè di Miller, e prostrato anch'esso, (stringe nella sua la destra di lei) e dice con passione* Son i [-o tuo sposo!]

È la prima variante che, per vie che si faranno sempre più sottili, denunci la parentela e al tempo stesso la capillare propagazione sull'intera opera dei parametri della sinfonia, non solo perché riflette la cellula di base del tema (si sviluppa sulla medesima figura metrica ostinata,  $\underline{\underline{.}} \underline{\underline{.}}$ , e ne percorre il profilo intervallare, solo lievemente variandolo – seconda minore discendente e ascendente, seguita da una terza maggiore invece che minore, cfr. es. 5a, b. 130, con es. 1, b. 1), ma anche perché si ode nella tonalità di Do minore (qui solo temporaneamente affermata) e per la strategia armonica, variata anch'essa ma riconoscibile: Rodolfo si dichiara enfaticamente sposo di Luisa quando l'orchestra afferma temporaneamente la relativa maggiore, Mi bemolle, passando per una settima di dominante, come accade nella sinfonia alle bb. 16-17, mentre a b. 129 si avverte il peso del  $\text{La}\flat$  (come a b. 3 della sinfonia, es. 1), nonostante la variazione nell'accompagnamento (da  $\text{VI}_4^6$  a  $\text{IV}^2$ ).

Cogliamo il senso di questi legami linguistici, per cogliere anche la prospettiva di questa ingegnosa strategia narrativa: in questo scorcio Rodolfo deve riaffermare il proprio onore, dopo che Miller ha denunciato la sua menzogna (essersi presentato sotto mentite spoglie, negando la verità persino all'essere amato), ma il riferimento al tema tragico



che precede l'azione sembra alludere a un'irrisolutezza del personaggio, la cui emotività instabile si lascia afferrare dalle mani adunche del destino, senza che nemmeno un dubbio lo assalga. Poco dopo la cellula ritorna (es. 5b), nella forma metricamente diminuita in cui riapparirà nell'atto terzo, ma in tempo comune, e non ternario (cfr. es. 4):

ESEMPIO 5b, I, n. 7, bb. 167-171

Andante moderato assai sostenuto

Rodolfo

VI I, Vlc (all'ottava)

Anche qui si percepisce una relazione sotterranea, rafforzata dalla contiguità tra due 'posizioni' drammatiche: è il momento in cui Walter irrompe nella casa di Miller, violando la sacralità di soglie ospitali per affermare la sua volontà assoluta di dominio, ch'è parte della «sinistra onnipotenza della convenzione sociale, capace di stritolare tutto quanto le si oppone»<sup>14</sup> – elemento, questo, tra le cause scatenanti l'esito tragico (e si noti, per inciso, quanto fitto si faccia l'impiego del cromatismo).

La relazione tra il tema della sinfonia e le sue diverse epifanie s'ispessisce nuovamente quando, «con uno di quei motivi che paiono derivati dall'ouverture, Rodolfo entra precipitosamente [II.7] con in mano una lettera di Luisa»:<sup>15</sup>

ESEMPIO 6a, II, n. 11. Scena e aria Rodolfo, bb. 1-5

Allegro agitato

VI I sulla quarta corda

VI II

Vle, Vlc, Cb

Siamo sempre in Do minore, talmente onnipotente da indurci a considerarlo come un ulteriore parametro emanato dalla sinfonia, e analogo si presenta il giro armonico (I-VI<sup>6</sup>, cfr. es. 1, bb. 1-3), mentre l'anapesto viene trasferito alla melodia, che l'iterato intervallo di tritono rende vieppiù minacciosa. È piuttosto facile scorgere il legame tra questo passo e quello citato nell'esempio precedente (5b), quasi che questa semplice introduzione strumentale volesse trasmettere un senso di continuità tra l'istinto distrutti-

<sup>14</sup> PADUANO, *Tuttoverdi* cit. p. 63: è questa una caratteristica precipua di *Kabale und Liebe* che, a mio avviso, l'opera di Verdi conserva.

<sup>15</sup> Il rilievo, puntuale come sempre, è di JULIAN BUDDEN (*Da «Oberto» a «Rigoletto»* cit., p. 475).

vo che animava il padre nel finale dell'atto precedente, e l'agitazione quasi isterica che ora pervade Rodolfo, da innamorato che crede violato il proprio onore. Poco dopo (siamo nel «tempo di mezzo», ed è appena trascorsa l'estasi del cantabile «Quando le sere al placido»), il dramma incalza, e Wurm si salva a stento dall'ira impetuosa del giovane che l'ha sfidato a duello, sparando in aria. Il precipitoso ingresso dei familiari e degli armigeri è accompagnato da un tema mosso, anch'esso in Do minore, dove riappare l'anapesto nella melodia:

ESEMPIO 6b, II, n. 11, bb. 132-134

Allegro vivo



In questo stesso scorcio d'atto si affacciano anche nuove relazioni, ad esempio il breve disegno cromatico comparso nel duetto poc'anzi citato a introdurre il conciliabolo sciagurato fra Walter e Wurm (n. 9, b. 22, cfr. *guida all'ascolto*, es. 28, p. 84) si ripropone in forma più estesa (una sesta) quando Rodolfo, dopo aver letto il biglietto recatogli dal contadino, esclama «Ah fede negar potessi agli occhi miei!... » (n. 11, bb. 31-32), e riapparirà, circoscritto all'ambito d'una quinta, nel finale ultimo dell'opera, a introdurre la condanna a morte di Luisa da parte di Rodolfo («Pria che quella lampada si spenga», n. 14, bb. 219-220): in tutti e tre i casi, oltre al procedimento, udiamo la medesima cadenza (v-I) ad associare più strettamente questi dettagli, e negli ultimi due il brivido sinistro del cromatismo sottolinea il carattere autodistruttivo che incendia l'animo del tenore fino ad esaltarlo.<sup>16</sup>

Se consideriamo la successione di queste tre occorrenze, pare quasi che Verdi voglia suggerire, con una certa dose di pessimismo che non gli è mai mancato, che Rodolfo non trovi la forza di opporsi alle avversità perché porta in sé una maledizione che gli viene dalla famiglia e che gli ha contaminato il sangue. Egli stesso enfatizzerà puntualmente la sua disgrazia nella successiva cabaletta del duetto, «Maledetto il dì ch'io nacqui / il mio sangue... il padre mio...», giungendo ad «oltraggiar l'eterno» («fui creato – avverso Fato [ma: Iddio] / nel tremendo tuo furor!..», III.3). Luisa risponderà nel segno della tragedia, opponendogli l'ennesima variante metrica dell'es. 1 («Per l'istante in cui ti piacqui», cfr. *guida all'ascolto*, es. 40, p. 101).

### Un'altra lettera ...

Abbiamo osservato alcuni tratti della strategia che Verdi ha messo in atto per conferire compattezza e pregnanza narrativa all'opera, mediante l'uso intensivo della sinfonia

<sup>16</sup> La cabaletta di Rodolfo che chiude l'atto, «L'ara, o l'avello apprestami...» (II.9) mette in rilievo, nei versi, piuttosto la disperazione impotente del personaggio, apparentemente indifferente alla sua sorte, ma la musica imprime a tutto il brano, grazie al ritmo di bolero che sostiene il canto, un carattere eroico.



Filippo Del Buono, figurino (Conte di Walter) per la prima rappresentazione assoluta. Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella».

ch'è vera e propria cifra di *Luisa Miller*. Questa tattica culmina nell'atto terzo, quando Miller, rilasciato dagli aguzzini, torna a casa e Luisa gli porge la lettera che le abbiamo visto iniziare poco prima (cfr. es. 4b). Il buon padre si rende immediatamente conto della gravità della situazione, afferra il biglietto che la figlia ha destinato a Rodolfo, e lo legge:

ESEMPIO 7, III, n. 13. Duetto, bb. 21-37

Miller *parlante*

Or-ri-bil tra-di-men-to ne di-sgiun-se, Ro-dol-fo... Un giu-ra-men-to più dir mi

Miller

to-glie... Hav-vi di-mo-ra, in cui né inganno può, né giu-ro a-ver possanza al-

a tempo

Fag I, Vlc, Cb

*ppp* *cresc.*

*cresc.*

gli cade il foglio (di mano)

cu-na... i-vi t'a-spet-to... co-me di mezza-not-te u-drai la squilla... vieni...

Questo passo memorabile sfrutta, potenziandolo, un trattamento 'tecnico' del tema già esibito nella sinfonia: la progressione, all'inizio su tre gradi cromatici, questa volta ascendente e continua, da La a Fa, che mette in risalto il crescendo emotivo del padre, mentre si rende conto della scelta estrema della figlia, e ribadisce inoltre l'associazione, già prospettata all'inizio dell'atto, fra la melodia e il destino di morte che attende la protagonista.

Anche Violetta Valéry legge una lettera straziante nell'atto terzo («*Teneste la promessa ...*», III.4), e pure questa lettura è un momento culminante del dramma, perché la reminiscenza di «Quell'amor ch'è palpito» s'incarica di ricordare all'eroina che l'orologio della sua vita sta battendo gli ultimi rintocchi. Le differenze stilistiche e poetiche tra le due letture, certo, sono notevoli: se Violetta declama «con voce bassa, senza suono ma a tempo» e la musica rappresenta quasi una sorta di flusso di coscienza della sua mente già indebolita, Miller, dal canto suo, esprime un drammatico crescendo emotivo proprio mentre compare la progressione, che ribadisce e accresce le implicazioni di morte sin qui dispensate.<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Si veda, a proposito delle letture di lettere in scena, il bel saggio di MARCO BEGHELLI, *Letture operistiche*, in *Giuseppe Verdi*, «*La traviata*», «La Fenice prima dell'Opera», 2004-2005/1, pp. 55-70.



Filippo Del Buono, figurini (a: Luisa, b: Laura, c: Federica, d: Rodolfo, e: Miller, f: Wurm) per la prima rappresentazione assoluta. Napoli, Biblioteca del Conservatorio «San Pietro a Majella».

In ambo i casi il contenuto dello scritto ci giunge mediato dai sentimenti di chi lo legge, e se Violetta ci mostra di avvertire il peso effimero delle parole consolatorie appena rimemorate, passando repentinamente al discorso diretto («È tardi!...»), Miller è spettatore atterrito dalla volontà suicida espressa dalla persona a cui ha dato la vita.<sup>18</sup> Ma quel che conta è che anche in questo caso, come per Violetta, la lettura è il momento in cui si condensano le istanze più tragiche prima dello scioglimento, uno squarcio di autocoscienza che entrambe le eroine compiono, e che Violetta porta a compimento into-

<sup>18</sup> Ovviamente il libretto del 1849, adeguatamente 'borbonizzato' (e si vedano anche le numerose varianti successive, e quelle della partitura, qui pubblicate in appendice all'edizione del libretto della prima assoluta, da p. 103), preferisce restare sul vago, anche se l'implicazione si può cogliere perfettamente, mentre in *Kabale un Liebe* il suicidio viene a lungo commentato da padre e figlia (v.1).



De Capitani, figurino (Rodolfo) per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro alla Scala di Milano, 1851.

nando il suo «Addio del passato». È ben vero che Luisa, grazie all'affetto che il padre le riversa generosamente addosso, parrebbe rinunciare ai propositi di morte, ma quando scopre, nel tragico duetto con l'amato, di essere stata avvelenata, può finalmente, affrancata dal giuramento, andare incontro al proprio destino come liberata da un peso.

È giunto il tempo di tentare una lettura complessiva dei dati emersi da questa breve indagine. Le numerose analogie, drammatiche e musicali, che abbiamo messo in luce, fra il trattamento delle vicende di Luisa Miller e Violetta Valéry, mostrano come Verdi ravvisasse nella vita scenica delle sue due eroine borghesi parecchi punti in comune. Sono anzitutto due giovani donne generose, e forse perciò 'sole' in amore, poiché Luisa non è in sintonia con Rodolfo (che la crede colpevole e la 'giustizia'), più di quanto non lo sia Violetta con Alfredo (che le sbatte i soldi in faccia), anche se lei può trovare rifugio almeno negli affetti familiari. Entrambe si pongono al di fuori delle regole della società e vengono punite solo perché amano uomini di classi sociali superiori. Inoltre il loro sentimento ostacola i progetti che la famiglia, in disprezzo totale della libertà individuale, ha concepito per i propri discendenti maschi.

Semmai lo specifico di ciascuna opera va ricercato nella relazione con la *pièce* da cui viene tratta, anche al di là della differente personalità dei librettisti (Cammarano e Piave) e della natura più o meno invasiva dei loro interventi: se in ambo i casi i padri dei tenori, Walter e Giorgio Germont, rappresentanti delle rispettive società, condannano a morte due donne colpevoli di *mésalliance*, in *Luisa Miller*, anche se in misura decisamente più affievolita rispetto a *Kabale und Liebe*, la convenzione sociale onnipotente s'impone con la forza distruggendo anche ciò che ama (ed è tratto più assoluto, e romantico),<sup>19</sup> mentre nella *Traviata*, come nella *Dame aux camélias*, prevale la persuasione subdola, l'invito alla rinuncia ch'è recepito dalla protagonista come contrappasso per le colpe di cui si sarebbe macchiata (ed è tratto più relativo, e realistico).

Luisa, invece, non ha nemmeno colpe, anzi è quasi un modello di virtù: ignara di tutto il male del mondo e costretta improvvisamente a optare tra due valori sceglie altruisticamente il padre sacrificando la propria felicità, anche perché questi è portatore di un amore che non conosce restrizioni («sacra la scelta è d'un consorte») e non offre lati ambigui. Rodolfo, invece, è già uno di quei tenori 'moderni', che hanno smesso i panni dell'eroe romantico e senza macchie per divenire cupi e controversi: nonostante agisca sempre a fin di bene, e nonostante dia addio alla spada su cui giurava «di difender gli innocenti e gli oppressi», dopo essersi presentato sotto mentite spoglie alla donna che vorrebbe sposare, minaccia di ucciderla, sia pure per sottrarla alle ire del padre; più oltre non ottiene vendetta alla breve, come vorrebbe, del suo rivale Wurm, ma persegue il suo scopo, e alla fine riesce a trafiggerlo.

---

<sup>19</sup> È forse questo tratto che induce Verdi a scrivere un finale catastrofico e rapidissimo, consumato in poche battute fragorose, che notoriamente anticipa quello d'un'opera apparentemente distante per problematiche come *Il trovatore* (e si ripensi alle osservazioni di Della Seta, cfr. n. 2), dove il carnefice, conte di Luna, mira la sua pena, alla stregua di Walter col figlio Rodolfo, nella morte del fratello García.



Filippo Peroni, bozzetto scenico (t.1) per la ripresa di *Luisa Miller* al Teatro alla Scala di Milano, 1851.

Questa visione del dramma borghese, che in *Luisa Miller* Verdi attua compiutamente per la prima volta, è originalmente basata su un principio compositivo affatto peculiare per l'opera italiana, che pone in una posizione centrale per la definizione del dramma non solo i luoghi deputati all'interno della peripezia (scene, numeri solistici e d'insieme) ma proprio la sinfonia. Qui, tratti formali che appartengono alla musica strumentale, e principalmente dell'elaborazione di idee melodiche e armoniche, vengono presi come modello e riproposti. Si riguardino gli esempi relativi a Rodolfo, altrettanti passi di uno sviluppo per varianti, ma anche momenti del dramma che acquistano un peso maggiore proprio per le implicazioni tecniche. Resi riconoscibili, collegano in modo affatto neutro diversi punti e, ad esempio, ci segnalano la verità narrativa di un figlio che, nonostante l'idealismo di fondo, non riesce a staccarsi dal mondo del padre. Tanto che, dopo la sua minaccia di uccidere Luisa (finale primo) piuttosto di vederla in mano ai nemici, è pronto a uccidere chi ama, come Walter.

Si torni all'es. 7, per trovarvi l'esito d'una progressione costante, quasi ci si trovasse nel culmine d'uno sviluppo sinfonico, enfatizzato oltre misura dalla tragicità endogena del tema. Un tratto formale che sottolinea il valore determinante della scelta suicida di Luisa per l'esito drammatico: disposta ad accettare la fine che Rodolfo le infligge, perché a lui eticamente superiore, porta avanti i valori in cui crede fino alla fine. Come, di lì a poco, farà Violetta Valéry.



Scheda: 1/1

[▶ Scheda Unimarc](#) [▶ Scarico Unimarc](#) [▶ Scheda Marc21](#) [▶ Scarico Marc21](#)

[▶ Export Endnote](#) [▶ Export Refworks](#) [▶ Citazioni](#) [☆ Aggiungi a preferiti](#) [▶ Permalink](#)

Livello bibliografico	Periodico
Tipo documento	Testo a stampa
Titolo	<b>La Fenice prima dell'Opera</b>
Numerazione	A.1, n. 0 (nov. 2002)-
Pubblicazione	Venezia : [s.n., 2002]-
Descrizione fisica	v. : ill. ; 24 cm
Note generali	<ul style="list-style-type: none"><li>- Periodicità non determinata</li><li>- Suppl. a "La Fenice : notiziario di informazione musicale e avvenimenti culturali della Fondazione Teatro La Fenice di Venezia"</li></ul>
Numeri	<ul style="list-style-type: none"><li>- [ISSN] 2280-8116</li></ul>