

Nabucco ed Abigaille.

NABUCCO Donna, chi sei?...

ABIGAILLE Custode
del seggio tuo qui venni!...

NABUCCO Tu?... del mio seggio? **Oh frode!**
Da me ne avesti cenni?...

ABIGAILLE Egro giacevi... Il popolo
grida all'ebreo rubello;
porre il regal suggello
al voto suo dei tu!
(gli mostra la sentenza)
Morte qui sta pei tristi...
Che parli tu?...

NABUCCO Che parli tu?...

ABIGAILLE Soscrivi!

NABUCCO (M'ange un pensier!...)

ABIGAILLE Resisti?...

Sorgete, Ebrei giulivi!
Levate inni di gloria
al vostro dio!...

NABUCCO Che sento!...

ABIGAILLE Preso da vil sgomento,
Nabucco non è più!

NABUCCO **Menzogna! A morte, a morte
tutto Israel sia tratto!...**
Porgi!...

(pone l'anello reale intorno la carta e la rende ad Abigaille)

ABIGAILLE *(con gioia)*
Oh mia lieta sorte!
L'ultimo grado è fatto!
Oh!... ma Fenena?...

NABUCCO **Oh!... ma Fenena?...**

ABIGAILLE Perfida
si diede al falso dio!...
(per partire)
Oh pèra! *(dà la carta a due guardie che tosto partono)*
(fermandola)
È sangue mio!...

ABIGAILLE **Niun può salvarla!...**

NABUCCO *(coprendosi il viso)*
Error!

ABIGAILLE Un'altra figlia...

NABUCCO Pròstrati,
o schiava, al tuo signor!...

ABIGAILLE *Stolto!... qui volli attenderti!...*
Io schiava?...

NABUCCO *(cerca nel seno il foglio che attesta la servile condizione d'Abigaille)*
Apprendi il ver!...

ABIGAILLE *(traendo dal seno il foglio e facendolo a pezzi)*
Tale ti rendo, o misero,
il foglio menzogner!...

NABUCCO (Oh di qual onta aggravasi

Tempo d'attacco [carattere cinetico]

L'orchestra tesse la vivace trama motivica sulla quale i personaggi enunciano i versi di un dialogo in settenari. Sentiremo come Verdi utilizzi ancora questo motivo nella Cabaletta conclusiva. Qui spicca la vocalità aggressiva di Abigaille soprattutto su "al voto suo dei tu" e poi "tale ti rendo, o misero, il foglio menogner". (In **verde** segnalo i versi chiave). L'inganno della donna è svelato da subito ("Oh frode!"); con la sentenza di morte per gli ebrei è condannata anche Fenena, figlia di Nabucco. Appreso ciò, la situazione si inasprisce e cresce la frizione tra i due. Alla climax drammatica Abigaille intona i suoi versi senza sostegno orchestrale (*Stolto!... qui volli attenderti!... | Io schiava?...*): questo espediente è spesso impiegato per enfatizzare i momenti topici, giacché in assenza di sfondo sonoro la nuda voce – e di conseguenza il significato della parola – risalta come scolpita nel vuoto. Abigaille straccia il foglio che attesta le sue umili origini, insolenza che innesca il Cantabile.

Cantabile [carattere statico]

questo mio crin canuto!
 Invan la destra gelida
 corre all'acciar temuto!
 Ahi miserando veglio!...
 l'ombra son io del re.)
 ABIGAILLE (Oh dell'ambita gloria
 giorno, tu sei venuto!
 Assai più vale il soglio
 che un genitor perduto:
 cadranno regi e popoli
 di vile schiava al piè.)

Nabucco ed Abigaille, in reazione all'evento accaduto, contemplano stati d'animo antitetici, e così pure è il carattere delle due *lyric forms* che li delineano reciprocamente (notate la ripresa della frase melodica in "oh di qual onta aggravasi" e "invan la destra gelida" per Nabucco e "Oh dell'ambita gloria" e "Assai più vale il soglio" per Abigaille). Fino alla fine le due voci non si sovrappongono, segno di un insanabile conflitto che non può congiungersi in un affetto condiviso. Mesto, composto il fraseggio di Nabucco, ricco di slanci energici quello di Abigaille, che fa sfoggio del suo "potere" cantando "di sbalzo". Prima la espone uno, poi l'altra, infine le due voci si sovrappongono pur conservando la medesima fisionomia musicale: più pacata quella del re, nervoso ed enfatico il canto dell'usurpatrice.

Tempo di mezzo [carattere cinetico]

(*odesi dentro suono di trombe*)
 NABUCCO Oh qual suon!...
 ABIGAILLE Di morte è suono
 per gli Ebrei che tu dannasti!
 NABUCCO Guardie olà!... tradito io sono!...
 Guardie!...
 ABIGAILLE (*si presentano alcune guardie*)
 O stolto!... e ancor contrasti?..
**Queste guardie io le serbava
 per te solo, o prigionier!**
 NABUCCO Prigionier?..
 ABIGAILLE Sì!... d'una **schiava**
 che disprezza il tuo poter!

Si ode un suono di trombe (musica di scena) e il tempo ritorna a scorrere: è il segno della imminente esecuzione degli ebrei. Ogni profilo melodico è rotto; le voci articolano il declamato in crescendo con l'orchestra: in clima di generale concitazione Abigaille ordina l'arresto del re, e rimarca con sarcasmo il capovolgimento, l'inversione dei ruoli: una "schiava" ha spodestato il re. Anche in questo caso gli ultimi versi di Abigaille sono declamati senza sostegno orchestrale. Questo secondo colpo di scena innesca la Cabaletta.

Cabaletta [carattere statico]

NABUCCO Deh perdona, deh perdona
 ad un padre che delira!
 Deh la figlia mi ridona,
 non orbarne il genitor!
 Te regina, te signora
 chiami pur la gente assira;
 questo veglio non implora
 che la vita del suo cor!
 ABIGAILLE Esci!... invan mi chiedi pace,
 me non move il tardo pianto;
 tal non eri, o veglio audace,
 nel serbarmi al disonor!
 Oh vedran se a questa schiava
 mal s'addice il regio manto!
 Oh vedran s'io deturpava
 dell'Assiria lo splendor!

Come il Tempo di mezzo, anche la Stretta (o Cabaletta) è scandita in ottonari. È singolarmente breve, e consta di una succinta preghiera di Nabucco a fronte della regina irremovibile. Anche in questo caso, proprio come nel Cantabile, le strofe di Nabucco e Abigaille si distinguono per *lyric form* e scrittura musicale: placida e implorante la prima stanza, senza il piglio propulsivo della Cabaletta, esaltato e trionfante invece il canto di Abigaille che riprende la melodia che aveva suonato l'orchestra nel Tempo d'attacco: è l'esaltazione del potere estorto su una musica fortemente ritmata, come spesso richiede la sezione conclusiva del numero musicale ottocentesco.

LADY	Una macchia è qui tuttora... V ia, ti dico, o maledetta!... Una... due... gli è questa l'ora! Tremi tu!... Non osi entrar? Un guerrier così codardo? Oh vergogna!... Orsù t'affretta!... Chi poteva in quel vegliardo tanto sangue immaginar?	• • • • • • •
MEDICO	Che parlò?...	
LADY	Di Fiffe il sire sposo e padre or or non era? Che n'avvenne?... E mai pulire queste mani io non saprò?... Oh terror!...	•
DAMA E MEDICO	Di sangue umano sa qui sempre... Arabia intera rimondar sì picciol mano co' suoi balsami non può. Ohimè!...	• • •
MEDICO	Geme?	
LADY	I panni indossa della notte... or via ti sbratta!... Banco è spento, e dalla fossa chi morì non surse ancor.	•
MEDICO	Questo a presso?...	
LADY	A letto, a letto... <i>(s'avvia lentamente alle sue stanze)</i> Sfar non puoi la cosa fatta... Batte alcuno!... Andiam, Macbetto, non t'accusi il tuo pallor.	• • •
DAMA E MEDICO	Ah, di lei pietà, S ignor! <i>(seguono Lady Macbeth inorriditi)</i>	

È la scena capitale dell'opera, ed è incentrata su un solo gesto che Lady Macbeth – perseguitata dal ricordo dell'omicidio di Duncan – ripete ossessivamente, ossia ripulirsi dal sangue che ella, preda del delirio, immagina di vedersi sulle mani. L'impatto scenico-visivo è di straordinaria efficacia, uno dei più alti esempi di teatro musicale. Il sonnambulismo, che implica una condizione di obnubilamento della coscienza, nel melodramma ottocentesco è accumulato alla follia, uno stato d'essere che implica un soggetto incosciente e per questo in grado di manifestare tutta una gamma di sentimenti altrimenti non esprimibili in stato di salute. Per raggiungere un livello di verosimiglianza espressiva apprezzabile, tale da far presa su un pubblico posto dinanzi a una donna trascinata nell'irrealtà dai suoi stessi conflitti interiori, in questa scena Verdi rifiuta ogni soluzione belcantistica e relativo stile fiorito. Opta invece per un linguaggio funzionale alla tragedia che si sta consumando, in cui la recitazione, parimenti alla musica, gioca un ruolo di primaria importanza.

- "Una macchia...". L'orchestra attacca un disegno melodico ossessivamente ritmato, che funge da filo conduttore dell'intero brano (lo si ode in corrispondenza del simbolo •). Su questo tessuto sonoro il soprano declama i suoi versi con suoni aspri, soffocati, senza mai elaborare una vera e propria melodia ma giocando piuttosto sulle dinamiche.
- "Che parlò...". Con l'intervento del medico l'orchestra abbandona il ritmo ossessivo ed emergono gli archi; la donna seguita a delirare. Il motivo ritorna più volte variato.
- "Ohimè!..." identifica una terza area ove l'orchestra modifica ancora il suo accompagnamento assumendo un modulo melodico (una breve scaletta discendente) ripetuto ossessivamente agli archi, mentre i personaggi declamano il testo. Su "Banco è spento" l'orchestra tace e il soprano declama i suoi versi con minime incursioni strumentali volte a punteggiare gli enunciati. La gestione della dinamica vocale e strumentale, dell'intensità, del declamato, e l'ironica modulazione in maggiore (dunque più aperta e luminosa) su "ancor", fanno di questi due versi i più drammatici dell'intera scena. L'ultimo suono emesso dal soprano è un impressionante acuto filato.

Sebbene vi siano aree melodicamente ben connotate – ma soltanto grazie all'apporto dell'orchestra –, non è possibile applicare a questo brano alcun modello formale. L'espressività emerge da parametri altri, per qualche verso assimilabili ai principi che regolano il teatro di parola o coreutico-pantomimico, su un piano perciò più realistico per la flagrante rottura **delle convenzioni musicali** e formale dell'opera e per questo ancor più raccapricciante.

Terzetto [Concertato]

Detti ed Elvira dalle stanze nuziali.

ELVIRA Ferma, crudele, estinguere (*ad Ernani*)

perché vuoi tu due vite?...

Quale d'Averno demone (*a Silva*)

ha tali trame ordite?

Presso al sepolcro mediti,

compisci tal vendetta!...

La morte che t'aspetta,

o vecchio, affretterò.

(*va per iscagliarli contro, poi s'arresta*)

Ah, ma che diss'io?... perdonami...

L'angoscia in me parlò.

SILVA

È vano, o donna, il piangere...

È vano... io non perdono.

ERNANI

(La furia è inesorabile!)

ELVIRA

(*a Silva*)

Figlia d'un Silva io sono.

Io l'amo... indissolubile

nodo mi stringe a lui...

SILVA

(*con feroce ironia*)

L'ami?... morrà costui,

per tale amor morrà.

ELVIRA

Per queste amare lagrime

di lui, di me pietà.

ERNANI

Quel pianto, Elvira, ascondimi...

ho d'uopo di costanza...

l'affanno di quest'anima

ogni dolore avanza.

Un giuramento orribile

ora mi dannà a morte.

Fu scherno della sorte

la mia felicità.

Non ebbe di noi miseri,

non ebbe il ciel pietà! ❄️

SILVA

(*appressandoglisi minaccioso*)

Se uno squillo intenderà

tosto Ernani morirà.

ERNANI

Intendo... intendo... compiasi

il mio destin fatale.

(*si pianta il pugnale nel petto*)

ELVIRA

Che mai facesti, o misero?

Ch'io mora!... a me il pugnale...

SILVA

No, sciagurata... arrestati,

il delirar non vale...

ERNANI

Elvira!... Elvira!...

ELVIRA

Attendimi...

sol te seguir desio...

ERNANI

Vivi... d'amarmi e vivere,

cara... t'impongo... addio...

ELVIRA

E ERNANI

Per noi d'amore il talamo

di morte fu l'altar.

È l'episodio principale del terzetto finale. Nel castello di Don Giovanni d'Aragona si svolgono i preparativi per le nozze. Nel giubilo generale, improvvisamente si sentono risuonare tre fiati di corno. È Silva, che fa valere il giuramento stipulato con Ernani (alla fine dell'atto secondo Silva ed Ernani stringono un patto: Ernani consegna un corno a Silva, il quale, quando vorrà la morte del rivale, non dovrà far altro che suonarlo tre volte). Ernani invano cercherà di farlo ritornare sui suoi passi; alla fine si toglie la vita ed Elvira si accascia sul corpo esanime dell'amato. La catastrofe finale avviene dunque inopinatamente, dopo che la vicenda sembra volgere al lieto fine.

• "Ferma, crudele, estinguere". La musica afferma un ritmo ternario che conduce fluente all'epilogo.

"È vano, o donna, il piangere..." è il tema principale del terzetto. In verità il brano alterna sezioni tematiche affidate ad Elvira, a Ernani, e a Silva [vedi ultimo box]. I due amanti tentano di imporre il loro materiale tematico, ma sarà infine quello di Silva a trionfare, nelle ultime battute.

Se in genere nei pezzi d'insieme i personaggi cantano a turno le rispettive strofe e poi le ripetono sovrapponendo il testo, qui il discorso musicale è sciolto da percorsi prestabiliti, e si orienta verso dialogo fluido, nel rispetto dello svolgersi dell'evento drammatico e dei sentimenti che si agitano nei personaggi.

• "Quel pianto, Elvira, ascondimi"... Ernani si commiserà per il destino avverso, ma senza scendere in facili autocompianti. Il canto è lirico, in un placido modo maggiore sostenuto dal ritmo ternario che avvolge tutto il brano fino a "non ebbe il ciel pietà". "Morrà" che Silva ripete più volte, suona come annuncio della condanna. Si ode inoltre la riesposizione del tema di Silva "È vano, o donna, il piangere..."

• "Se uno squillo intenderà". Silva ripete le parole del giuramento. Da qui l'azione precipita ed Ernani si pugnala a morte. Dopo "il delirar non vale" un momento di silenzio è accompagnato dal rullo di timpano e grancassa.

• "Elvira!... Elvira!..." La lunghissima pausa segna il passaggio all'ultima sezione, distante per tema e clima dai moti convulsi delle battute precedenti. Ora la musica è tersa, prevalgono gli archi, e un tremolo di violini nel registro acuto sonorizza una trasfigurata agonia. Al grido della piena orchestra Elvira cade sul corpo dell'amato, e Silva contempla trionfante la propria vendetta.

SILVA

(*Ernani spira ed Elvira sviene*)
(Delle vendette il demone
qui venga ad esultar!)

Se ad un primo ascolto il terzetto mostra un apparente fluido avvicinarsi di motivi differenti, la sua struttura segue però solidi principi formali. Abbiamo accennato ai temi afferenti ai tre personaggi, Elvira, Ernani e Silva, ma senza finora addentrarci nella loro specifica struttura.

Elvira ed Ernani svolgono ciascuno una prima sezione caratterizzata da motivi differenti, due periodi musicali corrispondenti ai versi che evidenzio in grigio.

I versi in giallo seguono invece la struttura della *barform*, ossia un modello melodico costituito da due brevi motivi seguiti da una frase più lunga e conclusiva, quest'ultima sovente disposta verso una climax che coincide con lo sfogo della voce in zona acuta (lo schema è aab ma anche aa'a").

Più precisamente la frase si articola in questo modo:

Ah, ma che diss'io?... perdonami...	I enunciazione	a [2 battute]
Ah, ma che diss'io?... perdonami...	II enunciazione	a [2 battute]
L'angoscia in me parlò.		b [4 battute]

Al termine dell'episodio di Elvira, Silva attacca il proprio motivo, che è poi il tema topico del terzetto "È vano, o donna, il piangere". Dunque è la volta di Ernani, che espone il proprio periodo "Quel pianto, Elvira, ascondimi", seguito da una *barform* "Non ebbe di noi miseri", intonata a distanza di ottava con Elvira. Alla fine è il canto di Silva a prevalere, anch'esso intonando una *barform* due volte ripetuta (in corrispondenza del simbolo *) sui versi e melodia già esposti "È vano, o donna, il piangere".

Insomma i due amanti tentano invano di imporre il loro materiale tematico ma soccombono alla fine a quello di Silva, più volte esposto a frammenti nel corso del numero, finalmente trionfante nelle ultime venti battute.

Scheda 4. Antonio Somma, Giuseppe Verdi, *Un ballo in maschera* (1859), II,4 [Finale II]
[Scheda di S. E. Stangalino]

SCENA QUARTA

SCENA

Renato e Amelia.

RENATO Seguitemi.
AMELIA (Mio dio!)
RENATO Perché tremate?
Fida scorta vi son, l'amico accento
vi risollevi il cor!

SCENA QUINTA

Samuel, Tom con séguito, dalle alture, e detti.

AMELIA Eccoli.
RENATO Presto,
appoggiatevi a me.
AMELIA Morir mi sento!

CORO (*dall'alto*)
Si discenda, si trafigga,
già scoccata è l'ultim'ora.
Il saluto dell'aurora
sull'esanime cadrà.

Coro

SAMUEL (*a Tom*)
Scerni tu quel bianco velo ♪ [1]

Tempo d'attacco

onde spicca la sua dea?
TOM Sì precipiti dal cielo
all'averno.

RENATO (*forte*) Chi va là?

SAMUEL Non è desso!

TOM O furor mio!

CORO Non è il conte!

RENATO No, son io
che dinanzi a voi qui sta.

SAMUEL Il suo fido! (*beffardo*)

TOM Men di voi
fortunati fummo noi:
che il sorriso d'una bella
stemmo indarno ad aspettar.

SAMUEL Io per altro in volto almeno
vo' a quest'Iside mirar.

(alcuni de' suoi rientrano con fiaccole accese)

RENATO (*co' la mano sull'elsa*)
Non un passo: se l'osate
traggo il ferro...

TOM E v'infiammate?

SAMUEL Non vi temo.
(*la luna è in tutto il suo splendore*)

AMELIA O cieli, aïta!

CORO (*verso Renato*)
Giù l'acciaro...

RENATO Traditori!

TOM (*mentre va per istrappare il velo ad Amelia*)
Vo' finirla...

RENATO (*assalendolo*)
E la tua vita
questo insulto pagherà.

I congiurati sorprendono di notte Renato con una donna velata. Tom vuol vedere in faccia "quest'Iside", Renato si oppone e, onde evitare un tafferuglio, Amelia si svela. Questa in realtà, celata dal marito, è però in fuga da un incontro clandestino con Riccardo, ma, inopinatamente, dopo un attimo di drammatico silenzio, l'incontro notturno coi due suscita una reazione ilare nei congiurati (concertato), per l'assurdità della situazione: Renato in clandestinità con una donna velata che non è altri che la propria moglie! E "la tragedia mutò in commedia" con una musica brillante che suona come una beffa.

Il simbolo ♪ indica i motivi caratteristici della sezione.

Scerni tu quel bianco velo ♪ [1° motivo] nell'orchestra, per il **Tempo d'attacco**

Ve' se di notte qui co' la sposa ♪ [2° motivo]
Dunque andiam ~ per vie diverse ♪ [1] + [2]

Il quartetto ha una forma a Rondò con due episodi secondari costituiti il primo dalla rabbia di Renato e dalle lacrime di Amelia, il secondo dal coro di derisione.

(nell'atto che tutti s'avventano contro Renato, Amelia, fuori di sé inframmettendosi, lascia cadere il velo)

AMELIA No: fermatevi...

RENATO *(colpito)* **Che!... Amelia!... ♪ [1]**

SAMUEL Lei!...

E TOM Sua moglie!

AMELIA Ah! per pietà!

SAMUEL

E TOM

Ve' se di notte qui co' la sposa ♪ [2]

Concertato

l'innamorato campion si posa
e come al raggio lunar del miele
sulle rugiade corcar si sa!

CORO

Ve' la tragedia mutò in commedia
piacevolissima ~ ah! ah! ah! ah!
E che baccano sul caso strano
andrà dimane per la città!

AMELIA

A chi nel mondo crudel più mai,
misera Amelia, ti volgerai?...
la tua spregiata lacrima, quale,
qual man pietosa rasciugherà?

RENATO

(fisso alla via onde fuggì Riccardo)

Così mi paga, se l'ho salvato!
Ei m'ha la donna contaminato!
Tal marchio fitto mi volle in fronte,
macero il core per sempre m'ha!

(poi riscuotendosi, e come chi ha preso un grave partito, s'accosta a Samuel e Tom)

RENATO

Converreste al tetto mio
sul mattino di domani?

Tempo di mezzo

SAMUEL

E TOM

Per subir dell'onta il fio?

RENATO

No: ben altro in cor mi sta.

SAMUEL

E TOM

Che ti punge?

RENATO

Lo saprete,
se verrete.

SAMUEL

E TOM

E ci vedrai.

(nell'uscire seguiti dai loro)

Dunque andiam ~ per vie diverse ♪ [1] + [2]

l'un dall'altro s'allontani.
Il mattino di domani
grandi cose apprenderà.

RENATO

(rimasto solo con Amelia)

Ho giurato che alle porte
v'addurrei della città.

AMELIA

*(Come sonito di morte
la sua voce al cor mi va!)*

Un'ala del palazzo dell'Aliaferia. All'angolo una torre, con finestre assicurate da spranghe di ferro; notte oscura. Si avanzano due persone ammantellate: Ruiz e Leonora.

[...]

LEONORA Timor di me! sicura,
presta è la mia difesa.
(*i suoi occhi figgonsi ad una gemma che le fregia la mano destra*)
In quest'oscura
notte ravvolta, presso a te son io,
e tu nol sai!... Gemente
aura che intorno spira,
deh, pietosa gli arreca i miei sospiri...

D'amor sull'ali rosee **Cantabile**
vanne, sospir dolente,
del prigioniero misero
conforta l'egra mente...
Com'aura di speranza
aleggia in quella stanza:
lo desta alle memorie,
ai sogni dell'amor!...
Ma, deh! non dirgli, improvvido,
le pene del mio cor!

Suona la campana dei morti. **Tempo di mezzo**

VOCI INTERNE Miserere d'un'alma già vicina
alla partenza che non ha ritorno;
miserere di lei. Bontà divina,
preda non sia dell'inferral soggiorno.

LEONORA Quel suon, quelle preci solenni, funeste,
empiron quest'aere di cupo terror!
Contende l'ambascia, che tutta m'investe
al labbro il respiro, i palpiti al cor!

MANRICO (*dalla prigione*)
Ah, che la morte ognora
è tarda nel venir
a chi desia morir!...

LEONORA *Addio, Leonora!*
Oh ciel!... sento mancarmi!

VOCI INTERNE Miserere d'un'alma già vicina
alla partenza che non ha ritorno;
miserere di lei. Bontà divina,
preda non sia dell'inferral soggiorno.

LEONORA Sull'orrida torre, ah! par che la morte
con ali di tenebre librando si va!...
Ah! forse dischiuse gli fian queste porte
sol quando cadaver già freddo sarà!

MANRICO (*dalla prigione*)

In questo numero del IV atto spicca l'originale gestione del tempo "cinetico", il Tempo di mezzo, dilatato al punto da diventare il fulcro drammatico dell'intero numero.

La prima parte è una scena in endecasillabi e settenari, in stile di recitativo accompagnato, nella quale Leonora compie un gesto fondamentale per lo spettatore attento a cogliere i cenni attoriali: la fanciulla osserva un anello che indossa, e dal quale, di lì a qualche momento, suggerirà il veleno che la condurrà alla morte. Ciò avviene in corrispondenza della parola "difesa"; nel veleno mortifero Leonora vede la salvezza. Poi il pensiero corre all'amato Manrico, prigioniero nella torre.

1. In quanto aria solistica, il numero lirico inizia col **Cantabile**, senza un tempo d'attacco d'apertura. Incentrato su una melodia davvero memorabile, il cantabile di Leonora è in sostanza una preghiera per Manrico, destinato al patibolo. A una prima area in tonalità minore, perciò più cupa e adeguata all'espressione dell'angoscia, segue una serie di versi in tonalità maggiore, a partire da "speranza", che sonorizza l'illusione di un'impossibile consolazione. Funambolici i filati sugli ultimi due versi chiudono l'area lirica, interrotta dal suono delle campane a morto che segna l'inizio del grandioso...

... 2. **Tempo di mezzo.** Il momento più teatrale del numero, che qui contempla un uso della sonorità in senso "spaziale" quasi stereofonico: Leonora è al centro di un punto di fuga ove convergono da una parte il Coro dei frati della buona morte, fuori scena, che intona il Miserere (musica di scena) in suffragio dei morituri, dall'altra il canto di Manrico che, nella torre, intona la melodia del Trovatore (musica di scena): Leonora lo sente, ma lui a sua volta non può intendere il canto di Leonora. La fanciulla è al centro di questo intreccio sonoro e drammatico, così il pubblico. Il dramma di questo momento si consuma tutto in lei, che è sul punto di sacrificarsi al Conte di Luna per salvare la vita del proprio amato.

a

b

c

a¹

b¹

Sconto col sangue mio
l'amor che posi in te!...
Non ti scordar di me!...
Leonora, addio!

c¹

LEONORA

Di te, di te scordarmi?...

Tu vedrai che amore in terra
mai del mio non fu più forte...
vinse il fato in aspra guerra,
vincerà la stessa morte.

Cabaletta

O col prezzo di mia vita
la tua vita io salverò,
o con te per sempre unita
nella tomba io scenderò.

4. **Cabaletta.** Sebbene melodicamente rilevante ed enfatica, quest'ultima sezione viene spesso omessa, sia per l'intrinseca lunghezza del numero nel suo complesso, sia per l'imponenza e grandezza drammatica del Tempo di mezzo, dopo il quale un'ulteriore sezione è percepita come elemento sovrabbondante: tutto è già stato detto, e stabilito, nel Tempo di mezzo, del quale la **C**abaletta non è altro che un'estensione in tonalità maggiore, propositiva nella risoluzione del sacrificio.

3. Il Miserere è un canto a cappella, ossia un canto corale intonato senza necessità del sostegno strumentale, qui scandito dal rintocco della campana a morto. Leonora reagisce al Miserere con un canto nervoso, e scandito da ritmo di marcia funebre. Il canto di Manrico è strofico, molto semplice ma anche forte di uno slancio eroico in netto contrasto sia col lugubre coro religioso sia col dramma espresso da Leonora. In chiusura di ogni strofa del trovatore Leonora interviene e commenta i versi di Manrico: l'ultimo quinario di ogni stanza ("*Addio, Leonora*") forma un endecasillabo fratto con il settenario intonato dalla fanciulla, la quale chiude così la strofa. L'espedito si ripete qualche verso dopo (i versi interessati in *verde corsivo*).

Dunque il Tempo di mezzo si mostra così strutturato:

- a. Intonazione del Miserere (con rintocco di campana)
- b. **C**ommento di Leonora
- c. Canto di Manrico (e commento di Leonora)

- a¹. Intonazione del Miserere (ripresa)
- b¹. Commento di Leonora
- c¹. Canto di Manrico (commento di Leonora)

Da b¹ le voci si sovrappongono.

Violetta, quindi il signor Germont, introdotto da Giuseppe che avanzate due sedie, riparte.

Scena

[...]
GERMONT Madamigella Valéry?...
VIOLETTA Son io.
GERMONT D'Alfredo il padre in me vedete.
VIOLETTA (*sorpresa gli accenna di sedere*) Voi!
GERMONT (*sedendo*)
Sì, dell'incauto che a rovina corre,
ammaliato da voi.
VIOLETTA (*alzandosi risentita*)
Donna son io, signore, ed in mia casa;
ch'io vi lasci assentite,
più per voi che per me.
(*per uscire*)
GERMONT (Quai modi!) Pure...
VIOLETTA Tratto in error voi foste...
(*torna a sedere*)
GERMONT De' suoi beni
dono vuol farvi...
VIOLETTA Non l'osò finora;
rifiuterei.
GERMONT (*guardandosi intorno*)
Pur tanto lusso...
VIOLETTA A tutti
è mistero quest'atto... a voi nol sia.
(*gli dà le carte*)
GERMONT (*dopo averle scorse coll'occhio*)
D'ogni avere pensate dispogliarvi?
Ah, il passato perché, perché v'accusa!...
VIOLETTA **Più non esiste... or amo Alfredo, e dio
lo cancellò col pentimento mio.**
GERMONT Nobili sensi invero!...
VIOLETTA Oh, come dolce
mi suona il vostro accento!
GERMONT (*alzandosi*) Ed a tai sensi
un sacrificio chieggo...
VIOLETTA (*alzandosi*) Ah no... tacete...
terribil cosa chiedereste certo...
il previdi... v'attesi... era felice...
troppo...
GERMONT D'Alfredo il padre
la sorte, l'avvenir domanda or qui
de' suoi due figli.
VIOLETTA Di due figli!...
GERMONT Sì.

L'articolazione del numero è assai complessa, tanto che a un primo ascolto pare esso consista di una sequela di sezioni liriche caratterizzate da singoli profili ritmico-melodici, perciò indipendenti e apparentemente svincolate. Il principio strutturale è anche qui quello della *solita forma* che qui delimita le sezioni topiche ma le arricchisce al punto da rendere la segmentazione non così scontata.

La Scena introduttiva è l'avvio del dialogo tra Violetta e Germont. In versi sciolti, lo stile recitativo domina tutta l'area; l'unica vera e propria espansione lirica si ode a partire da "Più non esiste..." (versi in **arancione**), e traduce lo stato d'animo della fanciulla, la sua non sperata letizia. In questa sezione si esauriscono le formalità del dialogo, dunque i due entrano nel cuore della questione: Germont accenna all'esistenza di una figlia prossima alle nozze.

Tempo d'attacco

Il Tempo d'attacco è straordinariamente dilatato e connotato da aree tematiche così caratterizzanti da apparire come una sequenza di brevi arie.

• "Pura siccome un angelo". Germont narra a Violetta delle prossime nozze, donde la necessità della presenza di Alfredo. La musica è placida e ben scandita; si tratta di un *Allegro moderato*. L'area è in metro settenario.

- “Ah, comprendo...” In endecasillabi sciolti è una breve sezione di recitativo, in cui la musica progressivamente incalza fino all’apice del momento drammatico in cui Germont chiede a Violetta di rinunciare all’amato per sempre (versì in **blu**): il colpo di scena suscita nella fanciulla una violenta reazione.
- “Non sapete quale affetto”. Identifica un’altra area ben distinta dalla precedente sia dal punto di vista metrico (è in ottonari) sia musicale: la melodia è rotta, il canto procede a brevi, inquieti enunciati, l’orchestra funge da nervosa interpunzione.
- “È grave il sacrificio”. In settenari, Germont tenta ogni espediente, Violetta cerca di tenergli testa, ma invano.
- “Un dì, quando le veneri”. Germont procede nella sua spietata opera di persuasione, e intona un’ulteriore melodia, ben ritmata, che Violetta saltuariamente commenta, dando i primi segni di cedimento.
- “Così alla misera”... Una mesta melodia in doppi quinari segna la resa interiore della fanciulla.

GERMONT Pura siccome un angelo
 iddio mi diè una figlia;
 se Alfredo nega riedere
 in seno alla famiglia,
 l’amato e amante giovane,
 cui sposa andar dovea,
 or si ricusa al vincolo
 che lieti ne rendea...
 deh, non mutate in triboli
 le rose dell’amor.
 Ai preghi miei resistere
 non voglia il vostro cor.

VIOLETTA Ah, comprendo... dovrò per alcun tempo
 da Alfredo allontanarmi... doloroso
 fora per me... pur...

GERMONT Non è ciò che chiedo...

VIOLETTA Cielo... che più cercate? offersi assai!

GERMONT Pur non basta.

VIOLETTA **Volete che per sempre
 a lui rinunzi?...
 È d’uopo!**

GERMONT **No... giammai!**

VIOLETTA **No... giammai!**

VIOLETTA Non sapete quale affetto
 vivo, immenso m’arda in petto?..
 Che né amici, né parenti
 io non conto tra’ viventi?..
 E che Alfredo m’ha giurato
 che in lui tutto io troverò?
 Non sapete che colpita
 d’atro morbo è la mia vita?
 Che già presso il fin ne vedo?..
 Ch’io mi separi da Alfredo?..
 Ah, il supplizio è sì spietato,
 che morir preferirò.

GERMONT

Un dì, quando le veneri
 il tempo avrà fugate,
 fia presto il tedio a sorgere...
 che sarà allor? Pensate...
 Per voi non avran balsamo
 i più soavi affetti;
 poiché dal ciel non furono
 tai nodi benedetti...
 È vero!...

VIOLETTA
 GERMONT

Ah, dunque sperdasi
 tal sogno seduttore,
 siate di mia famiglia
 l’angiol consolatore...
 Violetta, deh, pensateci,
 ne siete in tempo ancor...
 È dio che ispira, o giovine
 tai detti a un genitor.

GERMONT È grave il sacrificio,
 ma pur tranquilla udite...
 Bella voi siete e giovane...
 col tempo...

VIOLETTA Ah, più non dite:
 v’intendo... m’è impossibile...
 lui solo amar vogl’io...

VIOLETTA

(Così alla misera ~ ch’è un dì caduta,
 di più risorgere ~ speranza è muta!..
 se pur benefico ~ le indulga iddio,
 l’uomo implacabile ~ per lei sarà...)

GERMONT Sia pure... ma volubile
 sovente è l'uom...
 VIOLETTA (*colpita*) Gran dio!

Il Tempo d'attacco è dunque il momento più significativo di questo duetto. La prima melodia di Germont ("Pura siccome un angelo") è molto ampia e distesa, la risposta di Violetta ("Non sapete quale affetto") ha invece ritmi ansimati. Nelle due melodie successive, il carattere è invertito: Germont canta con parole scandite e separate ("Un dì, quando le veneri"), analogamente a come aveva cantato prima Violetta, mentre questa risponde con una melodia ampia e solenne ("Così alla misera ..."). Nel corso del Tempo d'attacco insomma la musica ci dice che il rapporto morale tra i due personaggi s'è capovolto. Inizialmente Germont si presenta come custode della moralità sociale di fronte ad una prostituta, poi il sacrificio di Violetta la innalza sopra e oltre le grettezze convenzionali del padre di Alfredo: nel duetto Violetta dimostra la propria grandezza d'animo.

Andantino [Cantabile]

(a Germont, piangendo)

Dite alla giovine ~ sì bella e pura
 ch'avvi una vittima ~ della sventura,
 cui resta un unico ~ raggio di bene...
 che a lei il sacrifica ~ e che morrà!

GERMONT Sì, piangi, o misera... ~ supremo, il veggo,
 è il sacrificio ~ ch'or io ti chieggo...
 Sento nell'anima ~ già le tue pene...
 coraggio e il nobile ~ cor vincerà.

La fanciulla dichiara in quinari doppi la propria resa; Germont commenta nella strofa seguente. A fronte dell'amplissimo Tempo d'attacco, il Cantabile, benché connotato da melodia memorabilissima, pare meno incisivo, giacché sembra quasi una prosecuzione della sezione precedente, o meglio, una sua naturale espansione.

Tempo di mezzo

Silenzio.

VIOLETTA Or imponete.

GERMONT Non amarlo ditegli.

VIOLETTA Nol crederà.

GERMONT Partite.

VIOLETTA Seguirammi.

GERMONT Allor...

VIOLETTA Qual figlia m'abbracciate... forte
 così sarò.

(*s'abbracciano*)

VIOLETTA Tra breve ei vi fia reso,
 ma afflitto oltre ogni dire... A suo conforto
 di colà volerete.

(*indicandogli il giardino, va per scrivere*)

GERMONT Or che pensate?

VIOLETTA Sapendol, v'opporreste al pensier mio.

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

Violetta e Germont liquidano in pochi versi sciolti il Tempo di mezzo. Da prima qualche inciso melodico poco definito accompagna i versi fratti tra i due personaggi; l'orchestra si anima sulla richiesta d'affetto di Violetta "Qual figlia m'abbracciate...", e di lì cresce fino a confluire nel motivo ben ritmato della sezione seguente: la fanciulla ha risolto di sacrificarsi.

Cabaletta [Stretta]

VIOLETTA (tornando a lui)

Morrò!... la mia memoria
non fia ch'ei maledica,
se le mie pene orribili
vi sia chi almen gli dica.
Conosca il sacrificio
ch'io consumai d'amor
che sarà suo fin l'ultimo
sospiro del mio cor.

GERMONT

No, generosa, vivere,
e lieta voi dovrete;
mercé di queste lagrime
dal cielo un giorno avrete;
premiato il sacrificio
sarà del vostro cor;
d'un'opra così nobile
andrete fiera allor.

VIOLETTA Qui giunge alcun, partite!...

GERMONT Ah, grato v'è il cor mio!...

VIOLETTA Non ci vedrem più forse...
(s'abbracciano)

VIOLETTA

E GERMONT Felice siate... Addio!...

(Germont esce per la porta del giardino)

La Stretta conclusiva sigla la finale risoluzione: da una parte il trionfo di Germont, dall'altra l'ultima penosa richiesta della fanciulla.

Un'improvvisa accelerazione su "Qui giunge alcun, partite!...", dunque una ripresa del motivo principale (su "Conosca il sacrificio..."), ora "a cappella" ossia senza il sostegno dell'intera orchestra, espediente che, nello scarno dipanarsi della voce "sola", segna il trasparire di un amaro calore.

Ciò che fa capitolare Violetta sono le parole cantate da Germont appena prima della sua resa "È Dio che ispira, o giovine, tai detti a un genitor", e l'acuto fortissimo su "genitor". In quel momento Violetta sceglie di perdere un amante e un compagno per avere quel padre che lei stessa aveva appena detto di non avere («né amici, né parenti io non conto tra i viventi»): nel Tempo di mezzo la scelta è chiarissima, sia quando Violetta dichiara esplicitamente "Qual figlia m'abbracciate forte", sia, soprattutto, quando riconosce l'autorità di Germont, tanto da nascondergli il suo piano di tornare a fare la mantenuta e la prostituta.

L'importanza di questo duetto, nell'intreccio di *Traviata*, non è dunque solo l'ostacolo definitivo opposto da Germont all'amore di Violetta e Alfredo, ma è la scelta interiore di Violetta di farsi figlia e di sacrificare il proprio amore, un sacrificio che le conferisce un'autorità morale superiore a tutti gli altri personaggi dell'opera. Il vero punto di svolta è quindi interiore al personaggio. Verdi può utilizzare la passione erotica trattata in abbondanza nel teatro musicale romantico della prima metà del secolo, come catalizzatore di altri sentimenti, in questo caso l'amore filiale.

Questa rete di sentimenti contrastanti spinse Piave e Verdi a considerare musicalmente interessante una scena del genere, tanto da costruirci il numero principale dell'opera. Il travagliato percorso emotivo di Violetta prende forma musicale: è la musica che dimostra e fa sentire con vivacità e presenza il suo turbamento. Il canto di Verdi, infatti, mantiene spesso le ampie strutture della melodia italiana ottocentesca, ma è un canto che dà enfasi alla recitazione, aggiunge al significato della parola l'emozione con cui la reciterebbe un attore pienamente dentro il suo ruolo. Verdi utilizza dunque la forma standard dell'opera italiana per costruire un conflitto tra melodie e forme musicali. Per questo motivo qui le melodie sono tante, differenziate e apparentemente incoerenti.