

L'OPERA LIRICA COME

RACCONTO

RITA BELENGHI

E' possibile accostarsi alla letteratura italiana partendo da un approccio diverso da quello previsto dal canone? E' possibile contestualizzare storicamente tale approccio servendosi di elementi considerati al margine rispetto a quelli tradizionalmente accettati ed utilizzati a questo scopo?

La risposta, secondo il mio punto di vista, non può che essere affermativa. Credo, infatti, che sia non solo possibile, ma addirittura doveroso proporre l'approccio alla letteratura italiana attraverso il passaggio, indubbiamente impervio come sempre accade quando si tentano passaggi non collaudati, dell'opera lirica, soprattutto di quella "italiana", caratterizzandola per evitare che, parlando di opera lirica *tout court*, si corra il rischio di privilegiare una forma, sia perché giudicata storicamente dominante, sia perché ritenuta esteticamente superiore. Come tramite per lo studio della letteratura italiana, la caratterizzazione di "italiana", attribuita all'opera lirica consente di considerare nello stesso contesto l'origine nazionale ed il percorso di formazione culturale e letterario di uno dei suoi padri, il librettista, indipendentemente dalla nazionalità dell'altro padre, il musicista. Questo permette, ad esempio, di considerare italiane opere come *Così fan tutte* o *Don Giovanni* perché nate dalla collaborazione di Mozart con l'abate Lorenzo Da Ponte.

Proprio *Don Giovanni*, per restare in argomento, ci fornisce un esempio di come l'opera sia, in realtà un racconto, studiabile come tale: nel finale del secondo atto, quando Don Giovanni è seduto a cena con il Commendatore, egli ostenta grande sicurezza

nelle parole: “*Non l’avrei giammai creduto, / Ma farò quel che potrò*”; nulla, nelle parole o nella scena, ci dice che Don Giovanni sia spaventato ma non ci sono dubbi: nonostante egli cerchi di dominarsi e darsi un contegno, gli spettatori sanno che, in realtà, Don Giovanni è terrorizzato. Chi glielo ha detto? Mozart in persona che accosta alle parole spavalde del suo protagonista gli accordi sinistri sui quali fa muovere i violini. Mozart, insomma, fa sentire ciò che Don Giovanni non dice e non dimostra, *ne sa più* del suo protagonista.

Osservazione forse banale, che però implica molto di più in termini di definizione teorica e comprensione storica del teatro musicale come genere: dove l’autore interviene a comunicarci qualcosa che gli altri sistemi di comunicazione – verbale e visiva – tacciono, lo statuto di questo genere teatrale subisce un cambiamento significativo e per apprezzarlo dovremmo ricordare quanto nel canone occidentale sia salda l’opposizione tra narrazione o diegesi e rappresentazione o mimesi. Se tentiamo di inscrivere il teatro musicale, l’opera lirica, nel quadro dell’opposizione tra generi narrativi e rappresentativi, non ci potranno essere dubbi sulla sua appartenenza al genere rappresentativo, che è propria anche del teatro “di parola”: nell’opera lirica i cantanti, come gli attori nel teatro di parola, ricreano sul palcoscenico gli eventi, senza un’apparente mediazione esterna e, nello stesso modo, mettono lo spettatore di fronte ad un mondo che sembra esistere per se stesso agendo come se fossero i personaggi e non gli interpreti. A monte di questo processo comunicativo sta l’autore, anzi gli autori, intendendo sia il librettista che traccia le coordinate per il livello della comunicazione verbale e, per qualche verso, anche pre quella visiva condizionando l’azione con le esigenze della parola, sia il musicista che determina il senso del dramma.

L’opera lirica, quindi, è un genere rappresentativo che ha guardato prevalentemente alla tradizione classica del dramma come punto di riferimento, come modello “alto” e ne ha condiviso i motivi fondanti: non a caso l’opera lirica nasce e prende piede in ambienti di corte in cui è più forte la spinta alla ricerca della forma classica del dramma, quasi ad una sua normalizzazione. Rispetto, però all’orizzonte rappresentativo, l’opera lirica possiede una valenza in più che risiede nella dimensione musicale che le è propria in quanto lo statuto comunicativo della musica permette al

compositore di esercitare la peculiarità del raccontare; lo fa in modi storicamente variabili ma spesso lucidamente significativi. La presenza estetica dell'autore è il fattore che accomuna l'opera lirica al romanzo e ci permette di considerarla e studiarla nella sua duplice veste comunicativa: verbale e musicale.

Come abbiamo visto nell'esempio proposto dal *Don Giovanni*, la musica fornisce informazioni su quanto non viene detto con le parole, svela quanto non è scenicamente visibile, agisce come condizionamento dei personaggi, fornisce altri punti di vista, spezza l'illusione dell'autosufficienza e della vita autonoma del cantante-personaggio e di un'azione che sembra svolgersi senza mediazioni all'interno di un genere dove la verosimiglianza è molto attenuata, giacché, invece di parlare, tutti cantano, anche in circostanze dove ci sarebbe poco da cantare^[1].

Lo statuto della comunicazione teatrale rinchiude gli eventi in una cornice alle cui estremità stanno l'autore ed il destinatario mentre all'interno della cornice, cioè nel mondo ricreato sul palcoscenico, la comunicazione va da personaggio a personaggio; anche per la narrazione, però, abbiamo la possibilità, così come ci hanno spiegato i teorici^[2], di riassumere la comunicazione in una cornice analoga dove all'esterno avremo le persone empiriche, gli agenti reali della comunicazione, cioè l'autore reale ed il lettore reale, destinatario dell'autore, mentre all'interno della cornice troveremo gli agenti della comunicazione immaginaria, cioè i personaggi. Semplificando e considerando l'interno della cornice come il testo, avremo una comunicazione narrativa che, attraverso il testo, va dall'autore al pubblico, esattamente come accade per il teatro.

Nel teatro musicale, nell'opera lirica, questo schema si arricchisce con un elemento in più, la musica, che non è indirizzata da personaggio a personaggio ma passa direttamente dall'autore al pubblico, è trasversale al testo poetico e ne costituisce un arricchimento fondamentale perché apre un canale di comunicazione che può essere aggredito emozionalmente ed agevola la partecipazione, se non la comprensione, del testo poetico. In misura sempre maggiore, a partire dalla fine del Seicento e per tutto l'Ottocento, grazie all'intervento del compositore che utilizza il sistema di comunicazione musicale, che gli è proprio, per dire qualcosa in più rispetto a ciò che si può

comunicare con altri parametri, l'opera assume procedimenti assimilabili a quelli dei generi narrativi e grazie alla discrepanza comunicativa veicolata dalla musica, perde la dimensione illusoria di frammento del reale che si svolge davanti agli occhi di chi la osserva e gli eventi vengono percepiti dallo spettatore con l'arricchimento di nuove informazioni che provengono filtrate dal punto di vista del compositore. Come genere narrativo, quindi, l'opera possiede potenzialità narrative che le vengono dalla presenza della musica.

A partire dalla teoria letteraria si può tentare di comporre una sorta di "narratologia" dell'opera lirica per cercare di spiegare il funzionamento di fenomeni espressivi peculiari dell'opera, rispetto alla quale rimane fondamentale la necessità di considerare sempre come centrale la dimensione storica, per non incorrere nell'errore di assolutizzare un fenomeno, di cristallizzarlo in una dimensione atemporale, svuotarlo di significato e farne una sorta di pezzo da museo fine a se stesso.

Come procedere, allora, per delineare alcuni elementi di narratologia dell'opera utili per l'approccio alla letteratura?

Onde verificare come l'opera lirica sia narrazione prendiamo in esame gli aspetti che essa presenta comuni al testo narrativo propriamente detto. Sappiamo che l'opera letteraria si inserisce in un circuito comunicativo i cui elementi fondamentali sono l'autore, il testo ed il pubblico. Anche all'interno del testo letterario è possibile rinvenire una sorta di circuito comunicativo immaginario, una proiezione nella narrazione degli agenti reali della comunicazione. Avremo, perciò, un *autore reale*, cioè la persona storica dell'autore dell'opera narrativa, un *autore implicito* che designa l'idea che noi, leggendo un testo, ci facciamo di chi l'ha scritto in base agli elementi che il testo - e solo il testo - è in grado di fornirci; un *narratore*, cioè il personaggio che dice "io" all'interno del racconto oppure, nel caso di un testo rigorosamente narrato in terza persona, chi è responsabile dell'atto di enunciazione; un *narratario*, o destinatario del narratore, cioè il personaggio, o i personaggi che compaiono nella storia come destinatari del racconto compiuto dal narratore; un *lettore implicito* la cui identità coincide, *grosso modo*, con quella del pubblico che l'autore aveva in mente quanto ha prodotto la propria opera e, infine, un *lettore reale*, cioè tutti coloro che, effettivamente, hanno letto o leggono l'opera in questione, nelle diverse situazioni ed

epoche storiche.

Lo stesso schema si può applicare all'opera lirica: c'è un *narratore*, anzi ce ne sono due, il librettista ed il musicista: il primo dà al personaggio le parole e le emozioni, il secondo gli fornisce il mezzo espressivo attraverso il quale veicolarle e renderle fruibili per lo spettatore. Il musicista ha una funzione in più, quella di scegliere il registro vocale attraverso il quale questo processo si deve compiere. Il registro vocale rappresenta un altro potente canale di comunicazione trasversale: nel primo teatro d'opera non era tanto importante che il sesso di chi emetteva una certa voce che il personaggio a cui una voce veniva prestata corrispondesse, dal punto di vista dell'identità di genere, a chi la emetteva; fondamentale, invece, era il carattere che *quel* registro vocale, per convenzione, esprimeva. Le voci dal registro acuto, ad esempio, rappresentavano caratteri come bontà d'animo, bellezza e, soprattutto, gioventù; quelli più gravi descrivevano personaggi come nutrici, vecchi saggi oppure i malvagi.

Quando l'opera uscì dalle corti e diventò un fenomeno impresariale, destinato ad un pubblico pagante vasto e non solo agli amici del signore, le cantanti scomparvero a lungo dalla scena, sostituite dai castrati, né uomini né donne, vere e proprie macchine per cantare, capaci di prodezze vocali mirabolanti mentre, per converso, Rossini utilizzò cantanti di sesso femminile con registro di contralto per interpretare ruoli maschili.

Poiché l'opera è qualcosa che nasce per essere rappresentato, possiamo evincere che gli *autori impliciti*, due anche in questo caso, siano desunti dal pubblico, cioè dal corrispondente del lettore reale, dalle informazioni che il testo fornisce.

I personaggi sono i *narratori* e, contemporaneamente, i *narratari*. Il personaggio che nell'opera dice "io" ricava la propria esistenza, il proprio impianto di pensiero dalla sinergia degli autori reali ma nel quadro comunicativo all'interno del quale inscriviamo l'opera lirica il personaggio assume una fisionomia propria, come se davvero le parole che pronuncia, l' "io" che esprime, fossero suoi. Il personaggio è anche narratario nel momento in cui, ad esempio in un duetto, che è la situazione classica, diventa il destinatario del narratore, in un rapporto assolutamente intercambiabile in quanto anche il narratario dice a propria volta "io" e diventa narratore rispetto a chi sta dividendo con lui la scena in quel momento.

I *lettori impliciti* sono il tipo di pubblico che il musicista ed il librettista avevano in mente durante la composizione dell'opera; spesso i lettori impliciti di questa narrazione corrispondevano ai *lettori reali* cioè al pubblico che realmente andava a teatro a vedere l'opera, altre volte poteva verificarsi uno scollamento, in positivo o in negativo, esattamente come per qualsiasi altra opera di narrazione.

Un altro problema della narrativa è quello del rapporto che si instaura tra il narratore e la storia da lui narrata. Analizzando il romanzo distinguiamo, sulla scorta di Genette^[3] un *narratore esterno*, che non racconta la propria storia, né una storia della quale sia stato testimone ed un *narratore interno* che racconta invece la propria storia o una storia della quale sia stato testimone. Ma osserviamo altresì che, nel caso del narratore esterno, vi sono opere in cui compaiono enunciati prodotti dal narratore esclusivamente in terza persona, ma anche opere in cui gli interventi del narratore a commento dell'opera stessa sono abbastanza frequenti; nel caso del narratore interno, abbiamo opere in cui compaiono frequentemente enunciati prodotti dal narratore, ma pure opere in cui scorrono interi capitoli senza che l'autore dica "io". A seconda del livello di partecipazione del narratore alla storia, Genette propone un "primo grado" ed un "secondo grado" tanto per il narratore esterno quanto per il narratore interno^[4].

La questione del rapporto tra narratore e storia narrata ne innesca subito un'altra, quella della differenza tra la voce ed il punto di vista, ossia quella della *focalizzazione*. Il problema della voce riguarda la persona a cui vanno attribuiti gli enunciati, cioè che parla nel racconto; quello del punto di vista riguarda la persona che, all'interno o all'esterno della narrazione si immagina che veda, pensi o giudichi. Si dovrà però notare che con il termine punto di vista, applicato ad un'opera narrativa noi possiamo intendere, oltre al punto di osservazione dei fatti anche il punto di vista, in senso lato, in base al quale i fatti vengono interpretati o valutati.

Vari sono stati i tentativi di descrivere sistematicamente il punto di vista nella narrativa e varie sono state le soluzioni e le terminologie proposte. Una soluzione tra le più efficaci e rigorose è quella proposta da Genette, che chiama focalizzazione l'adozione di un punto di vista particolare, determinabile in relazione alla

storia e distingue:

- 1) *racconto non focalizzato o a focalizzazione zero*, nel quale il narratore sa più del personaggio o meglio, ne dice più di quanto ne sappia uno qualunque dei personaggi;
- 2) *racconto a focalizzazione interna*, nel quale il narratore dice solo quello che sa il personaggio in questione e del quale adotta il punto di vista
- 3) *racconto a focalizzazione esterna*, nel quale il narratore ne sa meno di quanto ne sappia il personaggio^[5].

Proviamo ad applicare questo schema all'opera lirica prendendo lo stesso esempio fatto all'inizio dal *Don Giovanni* di Mozart. Abbiamo visto che durante la cena con il Commendatore, Don Giovanni pronuncia parole spavalde mentre la musica esprime tutto il terrore che Don Giovanni prova in quel momento. In questo tipo di racconto, nel quale abbiamo, come sempre nel caso dell'opera, due autori, troviamo due diversi punti di vista, due focalizzazioni. Il punto di vista del librettista, Lorenzo Da Ponte coincide con quello di Don Giovanni, Da Ponte *ne sa quanto* Don Giovanni; il punto di vista del musicista, Mozart, invece, è quello del narratore che *ne sa più* del personaggio.

Dal momento che questo schema rimane sostanzialmente fisso nell'opera lirica^[6], diremo che l'opera è un racconto in cui ci sono due narratori, entrambi esterni alla storia ma portatori di due punti di vista diversi: da un lato c'è l'autore musicista, *narratore onnisciente*, che sa più di quanto sappia qualsiasi personaggio della narrazione, il cui punto di vista dà origine ad un racconto *non focalizzato* o a *focalizzazione zero*; dall'altro c'è l'autore librettista che dice solo quanto uno o più personaggi della storia possono sapere o vedere. Questo narratore adotta quindi il punto di vista del personaggio, ha conoscenze limitate ed il suo punto di vista dà origine ad una storia a *focalizzazione interna*, variabile o multipla a seconda se i punti di vista adottati sono quelli di più personaggi in successione o di più personaggi per uno stesso evento.

Come si possono conciliare, allora, due focalizzazioni diverse nello stesso evento narrativo? La conciliazione può avvenire grazie alla convenzione. L'opera lirica riposa su un numero elevato di convenzioni, cioè di stilizzazioni che

obbediscono a necessità espressive variabili nel tempo e che devono, comunque, essere soddisfacenti formalizzazioni delle situazioni che rappresentano, pena il declino e l'abbandono. Anche l'autore onnisciente è una convenzione che non troverebbe senso se non nella formula flaubertiana che il narratore deve essere come Dio nel suo racconto; la stessa focalizzazione interna è una convenzione narrativa che, per quanto dominante, è passibile di infrazioni che possono essere più o meno opportune.

I modi stessi di concepire e strutturare il racconto, sia esso un romanzo oppure un'opera lirica, obbediscono a convenzioni che vengono accettate dal fruitore, lettore o spettatore che sia, in quello che si definisce *patto narrativo*, stretto tra il narratore ed il suo pubblico. Quello che mi sembra importante sottolineare, rispetto alla valenza dell'opera lirica come testo narrativo, è proprio la sua molteplicità di livelli e di linguaggi, a partire dalla definizione di musica come di linguaggio trasversale o metalinguaggio che intreccia continuamente con il linguaggio propriamente detto, quello della parola che è terreno specifico del librettista. La musica fornisce delle opportunità di penetrazione nel testo di parola che sono uniche e che facilitano enormemente la comprensione dell'evento espressivo anche al fruitore meno esperto, perché veicola quella che nel melodramma antico veniva definita la "teoria degli affetti", ossia il moto affettivo suscitato da una passione, gioia, sofferenza, ira; il testo deve "far vibrare l'anima musicale" del compositore – così affermava Puccini – affinché sia capace di suscitare nel suo pubblico il riso ed il pianto.

Il portavoce di questi affetti è il cantante, che presta fisicamente il proprio corpo e la propria voce al personaggio. Per circa tre secoli i cantanti sono stati di volta in volta esaltati o denigrati, portati alle stelle o esposti a pubblico ludibrio, lodati come depositari dell'arte delle emozioni o banditi come creature tiranniche o capricciose. Il cantante sulla scena rende vivo e visibile quel paradigma di tratti psicologici nel quale consiste il *personaggio* dell'opera di narrazione.

Questi tratti possono essere modificati nel corso della storia, il personaggio può subire evoluzioni. Un personaggio caratterizzato da pochi tratti psicologici sarà un *tipo*, uno invece psicologicamente più complesso si definirà come *individuo*. Per definire l'insieme dei tratti psicologici di un personaggio il lettore è spesso indotto a compiere delle inferenze che possono essere

pertinenti o non esserlo affatto: è lecito domandarsi perché un personaggio compia una certa azione, ma la risposta dovrà necessariamente fondarsi sul testo, essere motivata da informazioni e indizi forniti dal testo perché solo così avrà una sua legittimità e credibilità.

Nel melodramma del Seicento, prodotto pensato per una destinazione alta come la corte, il personaggio era un tipo, poco caratterizzato psicologicamente e scelto tra quelli proposti nella favola pastorale sviluppata nell'antichità da Teocrito e Virgilio, oppure proveniente dall'ispirazione religiosa, dal mito, dalla storia antica o dalla commedia classica colta di Plauto o di Terenzio; il suo scopo precipuo era quello di esaltare determinate qualità del signore o di sottolineare circostanze particolarmente significative come i matrimoni, testimoniando l'aderenza dei committenti alla tipologia prescelta.

Quando l'opera esce dalla corte e diventa un prodotto impresariale non è più necessario scrivere musica che corrisponda alle esigenze d'immagine del signore ma ci si rivolge ad un pubblico sempre più vasto, che si aspetta di trovare a teatro personaggi inseriti in un impianto valoriale ed estetico che diventa sempre più complesso. Grazie alla varietà ed alla complessità dei fruitori il personaggio dell'opera si arricchisce psicologicamente, abbandona gradualmente la dimensione di tipo per assumere quella di individuo nel quale il pubblico possa riconoscersi oppure possa vedere sottolineati i propri valori positivi magari grazie ad un personaggio per qualche verso negativo^[7].

Abbiamo già sottolineato come l'opera lirica abbia poco a che fare con la verosimiglianza, perché tutti cantano anche quando, ragionevolmente, non ci sarebbe alcun motivo per cantare. Il pubblico può legittimamente chiedersi perché Violetta, mentre muore consumata dalla tisi, esali l'ultimo respiro su "O gioia...", oppure perché Cavaradossi chiuso in Castel Sant'Angelo passi la notte che precede l'esecuzione della sua condanna a morte cantando "E lucevan le stelle": l'informazione, la motivazione viene direttamente dalla presenza del metalinguaggio musicale, è la voce dell'autore onnisciente, il musicista, che suggerisce il momento psicologico del personaggio rispetto alla situazione che sta vivendo o che ha vissuto.

Come nell'opera letteraria "il narratore non dice quasi mai

che un personaggio compie un'azione per una certa ragione ma fornisce una serie di indizi che avviano alla scoperta di questa e alla comprensione della sua complessità”^[8], così nell'opera lirica il musicista non svela pienamente ma fornisce indizi che servono al pubblico per capire le ragioni di quello che il librettista fa dire, cantare, in questo caso, al suo personaggio nel procedere della narrazione; le azioni allora non appariranno più arbitrarie o strane ma, se pur caratterizzate ancora da un certo margine di problematicità, non sarà difficile collocarle nell'ambito della verosimiglianza ed accettarle culturalmente come tali.

C'è poi un altro aspetto importante, sicuramente non da sottovalutare, che caratterizza il romanzo veicolato dall'opera lirica: la scrittura in versi. L'elemento più eclatante, quello che balza immediatamente agli occhi, è che il fattore costitutivo della poesia, nel suo significato più ampio, è il ritmo, perché attorno alla ordinata orchestrazione di accenti e pause si organizza la complessità del significante, in modo non dissimile da ciò che avviene in musica^[9]. Una volta riconosciuto e stabilito questo principio, l'opera lirica, che racconta una storia di senso compiuto, come il romanzo, scritta in versi, risulta indispensabile per rendere comprensibili, ad esempio, le figure retoriche, in quanto tali e nell'economia espressiva del linguaggio poetico, i valori eufonici, i metri, i modi ed i generi letterari; risulterà chiaro e comprensibile il motivo delle scelte poetiche dei librettisti e dei musicisti, contestualizzandole storicamente all'interno di un sistema di cultura nel quale le scelte ed i gusti del pubblico non sono parte irrilevante.

L'approccio alla poesia attraverso l'opera lirica ha, secondo me, un altro impagabile merito, quello di dare concretezza, sonora e visiva, al sistema del linguaggio poetico che, spesso, a scuola non viene apprezzato come merita soprattutto perché rimane nell'inafferrabilità di ciò che viene percepito come riservato a pochi, pochissimi eletti: con il viatico di un sistema musicale “popolare” come quello dell'opera lirica italiana molto probabilmente anche la poesia, come sistema di linguaggio e, soprattutto, di comunicazione, ne trarrebbe un immenso beneficio.

[1] Come osserva acutamente Mario Lavagetto “...è credibile che Posa, dopo essersi denunciato e, quindi, condannato a morte, vada a cantare in prigione con Don Carlo? E’ credibile che in prigione Azucena continui a dormire e a cantare mentre Manrico, ingannato dalle apparenze, lancia le proprie maledizioni contro Leonora? E’ credibile che Riccardo, Leonora, Gilda, Gusmano feriti mortalmente, abbiano ancora fiato e voglia per canare una romanza?...”. In M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, Torino, EDT, 2003, pp. 121-122.

[2] A titolo esemplificativo possiamo citare M. Bachtin, *Estetica e Romanzo*, Milano, Bompiani, 1977; G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976; A. Marchese, *L’officina del racconto. Semiotica della narrativa*; R. Scholes e R. Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970; G. Lukàcs, *Teoria del romanzo*, Roma, Newton Compton Editori, 1972; E. Raimondi e L. Bottoni (a cura di), *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1975; R. Wellek e A. Warren, *Teoria della letteratura*, Bologna, Il Mulino, 1956; C. Segre, *Teatro e romanzo*, Torino, Einaudi, 1984.

[3] G. Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976, p. 291 segg.

[4] Ivi, p. 296.

[5] Ivi, p. 236.

[6] Per arrivare ad un’opera italiana in cui librettista e musicista coincidano dovremo aspettare fino al 1868 con *Mefistofele* di Arrigo Boito, rappresentato alla Scala il 5 marzo. L’opera fu un clamoroso insuccesso in seguito al quale Boito la ritirò e la rimaneggiò con tagli e nuovi apporti cosicchè sette anni dopo, nel 1875, *Mefistofele* fu accolto con grande entusiasmo al Teatro Comunale di Bologna.

[7] Nell’opera *La Traviata* la protagonista Violetta Valery è una cortigiana, si fa mantenere da ricchi amanti, non è certo il tipo femminile corrispondente a quello accettato dalla potente borghesia ottocentesca, eppure è capace di sacrificio e abnegazione; sollecitata da Giorgio Germont ad abbandonare il figlio Alfredo perchè la scandalosa relazione che essi conducono pregiudicherebbe il matrimonio della sorella di Alfredo, Violetta non esita e fa credere ad Alfredo di aver ripreso la vecchia vita tra un amante e l’altro. Solo quando Violetta è in punto di morte l’antipatico Germont padre mette Alfredo al corrente del nobile gesto di Violetta la cui morte esalta i valori di generosità, sacrificio ed abnegazione tipici del concetto ottocentesco di femminilità ed insieme mette in evidenza la punizione inesorabile riservata alla peccatrice.

[8] C. Segre, *Le strutture e il tempo*, Torino, Einaudi, 1974.

[9] A tale proposito si veda A. Marchese, *L’officina della poesia*, Milano, Mondadori, 1985, pp. 166 / 169.