

La Traviata

note per la comprensione e interpretazione dell'opera Pt 1

di

Marco Gandini

《椿姫》

作品の理解と解釈のためのノート 第1部

著

マルコ・ガンディーニ

INTRODUZIONE

序論

La Traviata è un'opera straordinaria, una delle più rappresentate nel mondo e sicuramente una delle più conosciute, rappresentando un vero e proprio fenomeno eccezionale all'interno del repertorio operistico. Non è semplicemente un'opera di enorme successo: è una delle pochissime opere liriche che hanno oltrepassato stabilmente i confini del teatro d'opera entrando nella **cultura popolare mondiale**.

Dobbiamo tener presente le due prime rappresentazioni: al teatro **La Fenice** di Venezia il **6 marzo 1853**, e la ripresa l'anno successivo al teatro San Benedetto, sempre a Venezia, il **6 maggio 1854**.

《椿姫》は並外れた作品であり、世界で最も多く上演されているオペラの一つであると同時に、間違いなく最も広く知られている作品の一つでもある。オペラのレパートリーの中でも、まさに特筆すべき現象といえるだろう。単に大きな成功を収めたオペラというだけではない。《椿姫》は、オペラ劇場という枠を恒常的に越え、世界の大衆文化の中にまで浸透した、ごく少数のオペラ作品の一つなのである。

まず念頭に置くべきなのは、最初の二つの上演である。1853年3月6日、ヴェネツィアのフェニーチェ劇場で行われた初演と、その翌年、同じくヴェネツィアのサン・ベネデット劇場で1854年5月6日に行われた再演である。

Negli **anni immediatamente successivi** alle prime rappresentazioni di Venezia la *Traviata* arrivò nei maggiori centri operistici italiani, europei e anche fuori d'Europa

con un'espansione sbalorditiva e rapidissima: Teatro La Pergola di Firenze nel 1854, Teatro Regio di Parma 10 gennaio 1855, Teatro Carlo Felice di Genova 12 gennaio 1855, Teatro San Carlo di Napoli 28 gennaio 1855, Teatro Real di Madrid 1 febbraio 1855, Teatro Liceu di Barcellona il 25 ottobre 1855, Teatro São Carlos di Lisbona 29 ottobre 1855, Theater am Kärntnertortheater Vienna 4 maggio 1855, Her Majesty's Theatre di Londra 26 maggio 1856 e successivamente in altri teatri a Londra, Teatro Solis di Montevideo 2 settembre 1856, Teatro Imperiale di San Pietroburgo 20 ottobre 1856, Academy of Music di New York 3 dicembre 1856, Théâtre-Italien di Parigi 6 dicembre 1856, Teatro de la Victoria di Buenos Aires 10 giugno 1856 e Teatro Colon 25 aprile 1857, Teatro Tacón dell'Avana 29 dicembre 1856, Stadttheater di Amburgo 10 novembre 1857, e nello stesso giorno al Teatro Nazionale di Budapest 10 novembre 1857, Théâtre Royal de la Monnaie di Bruxelles 20 ottobre 1858, Novoměstské Divadlo di Praga 25 giugno 1862, Theatre Royal di Melbourne 18 gennaio 1860, Kungliga Operan di Stoccolma 21 febbraio 1868, Khedivial Opera House del Cairo 12 novembre 1856, Finnish Opera di Helsinki 21 agosto 1876, Teatro Reale di Copenhagen 29 novembre 1887, infine a Tokyo e Yokohama nel 1918/1919 per le prime rappresentazioni di Traviata in Giappone.

ヴェネツィアでの最初の上演から数年のうちに、《椿姫》はイタリア国内のみならず、ヨーロッパ、さらにはヨーロッパ以外の主要なオペラ都市へも、驚くべき速さで広まっていった。1854年のフィレンツェ、ペルゴラ劇場、1855年1月10日のパルマ、レージョ劇場、1月12日のジェノヴァ、カルロ・フェリーチェ劇場、1月28日のナポリ、サン・カルロ劇場、2月1日のマドリード、テアトロ・レアル、10月25日のバルセロナ、リセウ大劇場、10月29日のリスボン、サン・カルロス劇場、5月4日のウィーン、ケルントナートーア劇場、1856年5月26日のロンドン、ハー・マジェスティーズ劇場、そしてその後ロンドンの他の劇場でも上演された。さらに、1856年9月2日のモンテビデオ、ソリス劇場、10月20日のサンクトペテルブルク帝室劇場、12月3日のニューヨーク、アカデミー・オブ・ミュージック、12月6日のパリ、テアトル・イタリアン、6月10日のブエノスアイレス、テアトロ・デ・ラ・ビクトリア、そして1857年4月25日のテアトロ・コロン、1856年12月29日のハバナ、タコン劇場、1857年11月10日のハンブルク市立劇場、同じ11月10日のブダペスト国立劇場、1858年10月20日のブリュッセル、モネ王立劇場、1862年6月25日のプラハ、ノヴォムニェストスケー劇場、1860年1月18日のメルボルン、シアター・ロイヤル、1868年2月21日のストックホルム王立歌劇場、1856年11月12日のカイロ、ヘディーヴ歌劇場、1876年8月21日のヘルシンキ、フィンランド歌劇

場、1887年11月29日のコペンハーゲン王立劇場へと広がり、そして1918年から1919年にかけて東京と横浜で、日本における《椿姫》の最初の上演が行われた。

Chiaramente negli anni 50 dell'ottocento Verdi era già all'apice del successo, uno dei compositori più apprezzati e riconosciuti, il pubblico aspettava sempre con grande trepidazione la prima di una sua nuova composizione, ma il grande riconoscimento di questa opera è dovuto ai suoi tratti particolari: la sua immediatezza e facile intelligibilità, la modernità del soggetto, l'eccezionalità di aver descritto una figura di donna scrutando fra i suoi sentimenti più profondi, la sua musica brillante, raffinata e struggente, la storia e trama narrativa che parla di una società che noi oggi ancora riconosciamo.

1850年代には、ヴェルディはすでに成功の絶頂期にあり、最も高く評価され、広く認められた作曲家の一人となっていた。聴衆は彼の新作が初演されるたびに、常に大きな期待を寄せていた。しかし、《椿姫》がこれほどまでに高く評価されるようになった理由は、この作品が備える独自の特質にある。直接的で理解しやすい表現、題材の現代性、一人の女性像をその最も深い感情にまで踏み込んで描き出したという類まれな点、華やかで洗練され、同時に胸を締めつけるような音楽、そして今日の私たちにもなお見覚えのある社会を描いた物語とそのドラマの展開である。

Violetta Valery è diventata un personaggio universale. La storia stessa, con gli altri suoi personaggi, per la sua contemporaneità, è stata comprensibile per tutte le generazioni, ancora oggi regge e mantiene una credibilità in qualsiasi epoca venga collocata dalla direzione di scena e regia, proprio perché il suo nucleo drammatico è talmente forte da sostenere qualsiasi interpretazione temporale e ambientazione, sia essa nell'ottocento, nel novecento, oppure contemporanea, realistica o anche simbolico-minimalista.

Probabilmente uno dei personaggi femminili più celebri dell'intera storia dell'opera nel suo rapporto con l'amore, con se stessa, con la società, che l'accetta finché è oggetto di divertimento, ma rifiuta di riconoscerle pienamente il diritto di entrare in una rispettabilità familiare.

ヴィオレッタ・ヴァレリーは、普遍的な人物像となった。この物語そのものも、そこに登場する他の人物たちとともに、その現代性ゆえに、あらゆる世代に理解されてきた。今日においてもなお作品としての力を失わず、舞台演出や演出家によってどのような時代に設定されても、その説得力を保っている。それは、この作品のド

ラマの核心がきわめて強固であり、19世紀、20世紀、あるいは現代という時代設定であれ、写実的な演出であれ、象徴的・ミニマリズム的な演出であれ、あらゆる時代解釈や舞台設定に耐えうるからである。

ヴィオレッタはおそらく、オペラ史全体を通じて最も有名な女性登場人物の一人である。愛との関係、自分自身との関係、そして社会との関係において――その社会は、彼女が享楽の対象であるかぎりには受け入れる一方、彼女が家庭における尊敬される立場へと入る権利を、完全には認めようとしないのである。

Il mito di Traviata si è costruito e rafforzato nel corso dei decenni dimostrando una validità di volta in volta riconfermata. Un mito che affonda le sue radici nell'esperienza personale di Dumas figlio, che raccontò il proprio rapporto con la figura reale di Marie Duplessis e la elevò da una vicenda quotidiana e contemporanea a un'icona assoluta con il romanzo *La Dame Aux Camélias* e la successiva versione teatrale. Queste offrirono a Piave e Verdi la possibilità di trasformare ulteriormente la storia, rendendola ancora più essenziale e aggiungendo un nuovo livello alla definizione del mito.

《椿姫》という神話は、数十年にわたって形づくられ、強固なものとなり、その普遍的な力が時代ごとに繰り返し証明されてきた。その神話の根源には、アレクサンドル・デュマ・フィス自身の個人的な体験がある。彼は、実在したマリー・デュプレシとの自身の関係をもとに、日常的で同時代的な一つの出来事を、小説『*La Dame Aux Camélias*（椿姫）』とそれに続く戯曲版によって、時代を超える絶対的なアイコンへと高めたのである。これらの作品は、ピアーヴェとヴェルディに、その物語をさらに変容させ、いっそう本質的なものへと凝縮するとともに、神話の形成に新たな層を加える可能性をもたらした。

La vicenda della bella cortigiana, destinata a una morte prematura, che si innamora di un giovane dagli scarsi mezzi e rinuncia ad una vita agiata per vivere con lui e alla fine sacrifica il loro rapporto per amor suo, è uno di quei semplici classici schemi che consentono un numero di varianti non inferiore a quello delle leggende sulle quali tragici greci costruivano i loro drammi.

Un mito coltivato e nutrito dalle messe in scena importanti che si sono realizzate nel corso degli anni che hanno rivelato ognuna di esse un aspetto nuovo o non ancora indagato, dalle esecuzioni dei grandi direttori d'orchestra che hanno scandagliato la partitura, le sonorità, le melodie e la musica bellissima scritta da

Verdi, e soprattutto dalle grandi cantanti che hanno interpretato il ruolo e che, ognuna con la propria personalità, hanno contribuito alla definizione psicologica e vocale del personaggio.

若くして死ぬ運命にある美しい高級娼婦が、経済的に恵まれない若者と恋に落ち、彼とともに生きるために裕福で安楽な生活を捨て、最後には彼への愛ゆえに二人の関係そのものを犠牲にする――この物語は、ギリシャ悲劇の作家たちが作品を構築する基盤とした神話と同じように、無数のヴァリエーションを生み出すことのできる、古典的で簡潔な物語の型の一つである。

この神話は、長い年月のなかで生み出されてきた重要な舞台演出によって育まれ、その一つ一つが、それまで知られていなかった、あるいはまだ十分に探究されていなかった新たな側面を明らかにしてきた。また、ヴェルディが書いた美しい音楽、すなわち総譜、響き、旋律を深く掘り下げてきた偉大な指揮者たちの演奏によっても育まれてきた。そして何よりも、ヴィオレッタという役を演じてきた偉大な歌手たちが、それぞれの個性をもって、この人物の心理的・声楽的な造形に貢献してきたのである。

Alcune **produzioni e registrazioni** sono diventate **leggendarie** e mito esse stesse come l'incisione di Arturo Toscanini del 1946 e la NBC Symphony Orchestra con Licia Albanese, Jan Peerce e Robert Merrill, di cui esiste anche la registrazione delle prove, la produzione di Luchino Visconti al Teatro alla Scala del 1955 protagonista Maria Callas, Giuseppe di Stefano, Ettore Bastianini, diretti da Carlo Maria Giulini, con le meravigliose scene e costumi di Lila de Nobili, la registrazione di Carlos Kleiber, protagonisti Ileana Cotrubas, Plácido Domingo, Sherrill Milnes, le produzioni teatrali di Franco Zeffirelli (con la stessa Callas alla Civic Opera House di Dallas dove firmò la regia, scene e costumi, diretta da Nicola Rescigno) e soprattutto la sua spettacolare versione cinematografica con i costumi magnifici di Piero Tosi, con Teresa Stratas, Plácido Domingo, Cornell MacNeil diretti da James Levine, l'incisione di Riccardo Muti nella registrazione con Renata Scottò, Alfredo Kraus, Renato Bruson, e nella versione del Teatro alla Scala con Tiziana Fabbricini, Roberto Alagna e Paolo Coni, regia Liliana Cavani, costumi Gabriella Pescucci, scene Dante Ferretti; infine nell'epoca più recente la produzione della Royal Opera House di Londra diretta da Georg Solti che ha lanciato una interprete importante di questo ruolo, Angela Gheorghiu (assieme a Frank Lopardo e Leo Nucci, per la

regia di Richard Eyre) e la produzione di Salisburgo con Anna Netrebko, Rolando Villazon, Thomas Hampson, diretti da Carlo Rizzi per la regia di Willy Decker, in una visione minimalista della scenografia e dei costumi che ha lasciato grande spazio e attenzione all'interpretazione dei cantanti.

いくつかのプロダクションや録音は伝説的な存在となり、それ自体が一つの神話となっている。たとえば、1946年にアルトゥーロ・トスカニーニがNBC交響楽団を指揮し、リチア・アルバネーゼ、ジャン・ピアース、ロバート・メリルが出演した録音があり、そこにはリハーサルの録音も残されている。1955年、ミラノ・スカラ座におけるルキーノ・ヴィスコンティ演出のプロダクションでは、マリア・カラス、ジュゼッペ・ディ・ステファノ、エットレ・バ스티アニーニが出演し、カルロ・マリア・ジュリーニが指揮、リラ・デ・ノービリが素晴らしい舞台美術と衣裳を手がけた。また、カルロス・クライバーによる録音では、イレーナ・コトルバシュ、プラシド・ドミンゴ、シェリル・ミルンズが主要な役を歌っている。

フランコ・ゼッフィレリによる舞台プロダクションも重要である。ダラスのシヴィック・オペラ・ハウスでは、同じくマリア・カラスを主演に迎え、ゼッフィレリ自身が演出、舞台美術、衣裳を手がけ、ニコラ・レッシーニョが指揮した。そして何よりも、ピエロ・トージによる見事な衣裳で知られるゼッフィレリの華麗な映画版がある。テレサ・ストラータス、プラシド・ドミンゴ、コーネル・マクニールが出演し、ジェームズ・レヴァインが指揮を務めた。

リッカルド・ムーティによるものとしては、レナータ・スコット、アルフレード・クラウス、レナート・ブルゾンを起用した録音、さらにミラノ・スカラ座でティツィアーナ・ファブリチーニ、ロベルト・アラニャ、パオロ・コーニが出演した舞台があり、後者ではリリアーナ・カヴァーニが演出、ガブリエッラ・ペスクッチが衣裳、ダンテ・フェレッティが舞台美術を担当した。

そして、より近年の重要なプロダクションとしては、ゲオルク・ショルティが指揮したロンドンのロイヤル・オペラ・ハウス公演があり、この舞台によってヴィオレッタ役の重要な歌手の一人となるアンジェラ・ゲオルギューが一躍注目を集めた。共演はフランク・ロパードとレオ・ヌッチ、演出はリチャード・エアである。また、ザルツブルクではアンナ・ネトレプコ、ローランド・ビリャソン、トーマス・ハン普森が出演し、カルロ・リッツィが指揮、ヴィリー・デッカーが演出を手がけたプロダクションがある。舞台美術と衣裳をミニマルに構成することによって、歌手たちの演技と人物解釈に大きな空間と焦点を与えた舞台であった。

Contributi straordinari sono stati dati da queste accoppiate di artisti, ognuno dei quali ha aggiunto e portato la propria personalità e sensibilità musicale nell'accrescimento del mito di Traviata: Victoria de los Ángeles – Tullio Serafin / Anna Moffo – Fernando Previtali / Anna Moffo – Herbert von Karajan / Joan Sutherland – John Pritchard / Renata Scotto – Antonino Votto / Montserrat Caballé – Georges Prêtre , i due cantanti italiani della vocalità eccezionale Luciano Pavarotti (nelle incisioni con Sutherland-Bonynghe e Studer-Levine) e Mariella Devia (di cui non ci sono registrazioni discografiche, ma sono disponibili audio e video, di grandissimo prestigio la registrazione fatta a Tokyo, direttore Bruno Campanella, con Giuseppe Filianoti, e Renato Bruson cantante che forse meglio di tutti ha realizzato la parte di Germont padre), la quale soprattutto nelle molteplici rappresentazioni teatrali, indimenticabili quelle al Teatro alla Scala, ha dato al ruolo una interpretazione di purissima e sensibile vocalità, e in aggiunta, per completare una documentazione sulla vocalità, Virginia Zeani, Magda Olivero, Edita Gruberova, Eva Mei.

È difficile stilare una classifica delle opere più ascoltate ed eseguite, soprattutto per queste ultime la graduatoria dipende dalla programmazione dei cartelloni dei teatri di opera nel mondo e sicuramente possiamo identificare la scelta di opere regine che dominano i cartelloni internazionali, tra le quali La Traviata è nelle prime posizioni: La Traviata, Carmen, La Bohème, Die Zauberflöte, Tosca, Madama Butterfly, Don Giovanni, Le Nozze di Figaro.

こうした芸術家たちの組み合わせは、《椿姫》という神話をさらに豊かなものにするうえで、それぞれが独自の個性と音楽的感性を持ち込み、並外れた貢献を果たしてきた。ヴィクトリア・デ・ロス・アンヘレス – トゥリオ・セラフィン、アンナ・モッフォ – フェルナンド・プレヴィターリ、アンナ・モッフォ – ヘルベルト・フォン・カラヤン、ジョーン・サザーランド – ジョン・プリッチャード、レナータ・スコット – アントニーノ・ヴォット、モンセラート・カバリエ – ジョルジュ・プレートルなどがその例である。

さらに、卓越した声をもつ二人のイタリア人歌手、ルチアーノ・パヴァロッティ – サザーランド / ボニング、シュトゥーター / レヴァインとの録音 – と、マリエッラ・デヴィーアも挙げなければならない。デヴィーアには正規のレコード録音はないものの、音声・映像資料が残されており、なかでも東京で収録された、ブルーノ・カンパネッラ指揮、ジュゼッペ・フィリアノーティ、そしてジェルモン父の役をおそらく誰よりも見事に体現した歌手レナート・ブルゾンとの公演記録は、きわめて高い価値をもつ。デヴィーアは、とりわけ数多くの舞台公演 – なかでもミラ

ノ・スカラ座での忘れがたい上演ーを通して、この役に非常に純粋で繊細な声楽表現を与えた。さらに声楽的な系譜を補完する存在として、ヴァージニア・ゼアーニ、マグダ・オリヴェーロ、エディタ・グルベローヴァ、エヴァ・メイも挙げることができる。

最も多く聴かれ、上演されているオペラの順位を定めることは難しい。とりわけ上演回数については、世界各地のオペラ劇場がどのような演目をプログラムするかによって順位が左右されるからである。しかし、国際的なオペラのレパートリーを常に支配する、いわば「王道」と呼ぶべき作品群を挙げることはでき、その中でも《椿姫》は最上位に位置する作品の一つである。《椿姫》、《カルメン》、《ラ・ボエーム》、《魔笛》、《トスカ》、《蝶々夫人》、《ドン・ジョヴァンニ》、《フィガロの結婚》である。

CONTESTO

背景

La Traviata è la 18ª opera di Verdi (19ª se consideriamo il rifacimento *Jérusalem* un'opera a sé stante):

- Oberto, Conte Di San Bonifacio*, 17 novembre 1839, Teatro alla Scala, Milano
- Un Giorno Di Regno*, 5 settembre 1840, Teatro alla Scala, Milano
- Nabucco*, 9 marzo 1842, Teatro alla Scala, Milano
- I Lombardi Alla Prima Crociata*, 11 febbraio 1843, Teatro alla Scala, Milano
(*Jérusalem*, 26 novembre 1847, Opéra, Parigi, rifacimento)
- Ernani*, 9 marzo 1844, Teatro La Fenice, Venezia
- I Due Foscari*, 3 novembre 1844, Teatro Argentina, Roma
- Giovanna d'Arco*, 15 febbraio 1845, Teatro alla Scala, Milano
- Alzira*, 12 agosto 1845, Teatro San Carlo, Napoli
- Attila*, 17 marzo 1846, Teatro La Fenice, Venezia
- Macbeth*, 14 marzo 1847, Teatro della Pergola, Firenze
(*Macbeth*, 21 aprile 1865, Théâtre Lyrique, Parigi, revisione)
- I Masnadieri*, 22 luglio 1847, Her Majesty's Theatre, Londra
- Il Corsaro*, 25 ottobre 1848, Teatro Grande, Trieste
- La Battaglia Di Legnano*, 27 gennaio 1849, Teatro Argentina, Roma
- Luisa Miller*, 8 dicembre 1849, Teatro San Carlo, Napoli
- Stiffelio*, 16 novembre 1850, Teatro Grande, Trieste
(*Aroldo*, 16 agosto 1857, Teatro Nuovo, Rimini, rifacimento)
- Rigoletto*, 11 marzo 1851, Teatro La Fenice, Venezia
- Il Trovatore*, 19 gennaio 1853, Teatro Apollo, Roma
- La Traviata*, 6 marzo 1853, Teatro La Fenice, Venezia

《椿姫》はヴェルディの第18作目のオペラである（改作《イエルサレム》を独立した一作品として数える場合は第19作目となる）。

- 《オベルト、サン・ボニファーチョ伯爵》 1839年11月17日、ミラノ、スカラ座
- 《一日だけの王様》 1840年9月5日、ミラノ、スカラ座
- 《ナブッコ》 1842年3月9日、ミラノ、スカラ座
- 《第一次十字軍のロンバルディア人》 1843年2月11日、ミラノ、スカラ座
（《イエルサレム》 1847年11月26日、パリ、オペラ座、改作）
- 《エルナーニ》 1844年3月9日、ヴェネツィア、フェニーチェ劇場
- 《二人のフォスカリ》 1844年11月3日、ローマ、アルジェンティーナ劇場
- 《ジョヴァンナ・ダルコ》 1845年2月15日、ミラノ、スカラ座
- 《アルツィーラ》 1845年8月12日、ナポリ、サン・カルロ劇場
- 《アッティラ》 1846年3月17日、ヴェネツィア、フェニーチェ劇場
- 《マクベス》 1847年3月14日、フィレンツェ、ペルゴラ劇場
（《マクベス》 1865年4月21日、パリ、テアトル・リリック、改訂版）
- 《群盗》 1847年7月22日、ロンドン、ハー・マジエスティーズ劇場
- 《海賊》 1848年10月25日、トリエステ、テアトロ・グランデ
- 《レニャーノの戦い》 1849年1月27日、ローマ、アルジェンティーナ劇場
- 《ルイザ・ミラー》 1849年12月8日、ナポリ、サン・カルロ劇場
- 《スティッフエリオ》 1850年11月16日、トリエステ、テアトロ・グランデ
（《アロルド》 1857年8月16日、リミニ、テアトロ・ヌオーヴォ、改作）
- 《リゴレット》 1851年3月11日、ヴェネツィア、フェニーチェ劇場
- 《イル・トロヴァトーレ》 1853年1月19日、ローマ、アポロ劇場
- 《椿姫》 1853年3月6日、ヴェネツィア、フェニーチェ劇場

Francesco Maria Piave fu il più assiduo librettista di Verdi e il collaboratore con il quale il compositore realizzò il maggior numero di opere. Il loro sodalizio, iniziato con *Ernani* nel 1844, si protrasse per quasi vent'anni, fino a *La Forza Del Destino* nel 1862. Prima della *Traviata*, Piave aveva già lavorato ai libretti di *Ernani*, *I Due Foscari*, *Attila*, (con Temistocle Solera), *Macbeth* (con interventi di Andrea Maffei), *Il Corsaro*, *Stiffelio* e *Rigoletto*. Piave occupa quindi una posizione centrale nella produzione verdiana, accanto agli altri due principali librettisti di questa fase: Temistocle Solera, legato soprattutto alle opere dei primi anni, e Salvatore Cammarano, collaboratore fondamentale nel passaggio verso la maturità. Con *La*

Traviata, il rapporto tra Verdi e Piave raggiunge uno dei suoi risultati più alti sul piano della sintesi tra parola, musica e azione drammatica.

フランチェスコ・マリア・ピアーヴェは、ヴェルディが最も継続的に仕事をともにした台本作家であり、作曲家が最も多くのオペラを共同で生み出した協力者でもあった。二人の協働関係は、1844年の《エルナーニ》に始まり、1862年の《運命の力》に至るまで、ほぼ20年にわたって続いた。《椿姫》以前にも、ピアーヴェはすでに《エルナーニ》、《二人のフォスカリ》、《アッティラ》（テミストークレ・ソレーラとの共同）、《マクベス》（アンドレア・マッフェイによる加筆を含む）、《海賊》、《スティッフエリオ》、《リゴレット》の台本制作に携わっていた。

したがってピアーヴェは、この時期のヴェルディの創作活動において中心的な位置を占めている。それは、初期の作品群ととりわけ深く結びついたテミストークレ・ソレーラ、そして円熟期へと向かう過程で重要な協力者となったサルヴァトーレ・カンマラーノという、同時期のもう二人の主要な台本作家と並ぶものである。《椿姫》において、ヴェルディとピアーヴェの協働関係は、言葉、音楽、劇的行為の融合という点で、その最も高い成果の一つに到達した。

La Traviata è la quarta opera di Verdi a debuttare al Teatro La Fenice di Venezia. Nello stesso teatro, il 12 marzo 1857, avrà luogo anche la prima assoluta di *Simon Boccanegra*, che porterà a cinque il numero delle opere verdiane composte per il prestigioso palcoscenico veneziano.

È interessante osservare come queste quattro opere appartengano a due momenti diversi del percorso artistico di Verdi. *Ernani* e *Attila* risalgono alla fase giovanile, quando il compositore aveva già iniziato a sperimentare nuove soluzioni musicali e drammaturgiche, come avverrà anche in *Macbeth*. *Rigoletto* e *La Traviata* appartengono invece alla fase della piena maturità e, insieme al *Trovatore*, sono tradizionalmente riunite nella cosiddetta «trilogia popolare».

La Fenice occupa quindi un posto importante nella storia artistica di Verdi. Nell'arco di meno di dieci anni, il teatro veneziano accompagna il passaggio dalle opere della giovinezza a quelle della maturità, offrendo un punto di osservazione privilegiato sull'evoluzione del suo teatro musicale.

《椿姫》は、ヴェルディの作品のうち、ヴェネツィアのフェニーチェ劇場で初演された4作目のオペラである。同じ劇場では、1857年3月12日に《シモン・ボッカネグラ》の世界初演も行われ、これによって、この名高いヴェネツィアの舞台のために作曲されたヴェルディのオペラは5作となる。

興味深いのは、これら4作品が、ヴェルディの芸術的歩みにおける二つの異なる時期に属していることである。《エルナーニ》と《アッティラ》は初期の時代の作品であり、この頃すでにヴェルディは、《マクベス》でも見られるような、音楽と劇作法における新たな可能性を模索し始めていた。一方、《リゴレット》と《椿姫》は円熟期に属し、《イル・トロヴァトーレ》とともに、伝統的にいわゆる「三大傑作 (trilogia popolare)」としてまとめられている。

したがって、フェニーチェ劇場はヴェルディの芸術史において重要な位置を占めている。10年にも満たない期間のうちに、このヴェネツィアの劇場は、初期の作品から円熟期の作品へと至る歩みに寄り添い、ヴェルディの音楽劇がどのように発展していったのかを見渡すための、きわめて重要な視点を提供している。

La definizione di «**trilogia popolare**», riferita a *Rigoletto*, *Il Trovatore* e *La Traviata*, è posteriore a Verdi. Le tre opere non furono concepite come parti di un progetto unitario. L'aggettivo «popolare» richiama soprattutto la straordinaria fortuna che esse conobbero presso il pubblico, fino a diventare tra i titoli più celebri e rappresentati del teatro verdiano.

Ciò che rende significativo questo gruppo è anche la sua eccezionale concentrazione cronologica. Le tre opere nascono nell'arco di appena due anni e segnano il raggiungimento della piena maturità artistica di Verdi. Dopo gli anni intensissimi che egli stesso definì «anni di galera», il compositore raggiunge una nuova padronanza del rapporto tra musica e dramma.

「trilogia popolare (ポピュラー三部作)」という呼称は、《リゴレット》、《イル・トロヴァトーレ》、《椿姫》を指すものだが、これはヴェルディの時代より後になって生まれたものである。この3作品は、もともと一つの統一された構想の一部として作られたわけではない。「popolare (ポピュラー)」という形容は、何よりもこれらの作品が聴衆の間で獲得した驚異的な人気を示すものであり、やがてヴェルディのオペラの中でも最も有名で、最も頻繁に上演される作品群となった。

この3作品をひとまとまりとして考えるうえでもう一つ重要なのは、**その驚くべき時間的な集中**である。3作品はわずか2年ほどの間に生み出され、ヴェルディが芸術家として完全な円熟期に到達したことを示している。彼自身が「anni di galera（ガレー船の年月）」と呼んだ、きわめて過酷で集中的な創作の日々を経て、ヴェルディは音楽とドラマの関係を自在に扱う、新たな境地へと到達したのである。

Al centro delle tre opere troviamo inoltre protagonisti lontani dall'eroe operistico convenzionale. In *Rigoletto* il protagonista è un buffone di corte, deforme ed emarginato, insieme vittima e partecipe dei soprusi della società corrotta nella quale vive. Nel *Trovatore*, dietro l'apparenza del tradizionale dramma cavalleresco, il vero motore dell'azione è Azucena: una zingara perseguitata, segnata dal trauma della madre bruciata sul rogo. Nella *Traviata*, infine, Verdi porta al centro della scena una cortigiana, figura contemporanea e socialmente condannata. Violetta acquista nel corso del dramma una statura morale superiore a quella della società rispettabile che la giudica e la respinge.

In queste tre opere emerge, sul piano drammaturgico, un interesse comune per la **figura dell'emarginato**. Verdi pone al centro individui che vivono ai margini della società o entrano in conflitto con le sue convenzioni. Il **contrasto tra individuo e ordine sociale** diventa così uno dei nuclei del dramma.

この3作品の中心には、さらに、従来のオペラにおける典型的な英雄像とはかけ離れた主人公たちが置かれている。《リゴレット》の主人公は、身体に障害をもち、社会から疎外された宮廷道化師であり、自らが生きる腐敗した社会の横暴の犠牲者であると同時に、その一端を担う人物でもある。《イル・トロヴァトーレ》では、伝統的な騎士道劇の外観の背後で、物語を真に動かしているのはアズチェーナである。彼女は迫害されたジプシーの女性であり、母親を火刑によって失ったトラウマを背負っている。そして《椿姫》では、ヴェルディはついに一人の高級娼婦を舞台の中心に据える。それは同時代を生き、社会から断罪された存在である。ヴィオレッタはドラマが進むにつれて、彼女を裁き、拒絶する「respectable」な社会を上回る道徳的な高みに達していく。

この3作品には、劇作法の面でも、**社会から疎外された人物への共通した関心**が明確に現れている。ヴェルディは、社会の周縁に生きる人々、あるいはその慣習や規範と衝突する人々を物語の中心に置く。こうして、**個人と社会秩序との対立**がドラマを形成する中心的な核の一つとなる。

Sul piano musicale, invece, le tre opere seguono strade diverse. *Rigoletto* tende verso una costruzione drammatica serrata e continua, nella quale Verdi attenua le tradizionali separazioni tra recitativo, aria e pezzi d'insieme. *Il Trovatore* recupera forme consolidate dell'opera italiana — aria, cabaletta, duetto, concertato — ma le porta a una nuova concentrazione e intensità espressiva. *La Traviata* compie un passo ulteriore: porta sulla scena un dramma contemporaneo e borghese e lega la scrittura musicale alla psicologia di Violetta e alla sua trasformazione nel corso dell'opera.

È importante collocare *La Traviata* non tanto all'interno della definizione postuma di «trilogia popolare», ma soprattutto nel percorso stilistico delle **opere che immediatamente la precedono**: *Luisa Miller*, *Stiffelio*, *Rigoletto* e *Il Trovatore*. *La Traviata* non nasce improvvisamente nel 1853: rappresenta il punto di arrivo di una serie di esperienze drammaturgiche e musicali attraverso le quali Verdi sviluppa un nuovo rapporto tra forma, azione e psicologia del personaggio. In queste cinque opere si può seguire con particolare chiarezza il processo che conduce Verdi alla piena maturità del suo teatro.

音楽面においては、3作品はそれぞれ異なる道をたどっている。《リゴレット》は、緊密で連続性の高い劇的構成へと向かい、そこではヴェルディが、レチタティーヴォ、アリア、アンサンブルといった伝統的な区分を弱めている。《イル・トロヴァトーレ》は、アリア、カバレッタ、二重唱、コンチェルタートといったイタリア・オペラの確立された形式を再び用いながら、それらに新たな凝縮性と表現の強度を与えている。《椿姫》はさらに一歩先へ進む。同時代の市民社会を舞台とするドラマを取り上げ、音楽的な書法をヴィオレッタの心理と、作品を通して彼女が遂げていく変容に緊密に結びつけている。

《椿姫》を位置づける際に重要なのは、後世に生まれた「trilogia popolare（ポピュラー三部作）」という枠組みの中で捉えること以上に、むしろその直前の作品——《ルイザ・ミラー》、《スティッフエリオ》、《リゴレット》、《イル・トロヴァトーレ》——から続く様式的な歩みの中で考えることである。《椿姫》は1853年に突如として生まれた作品ではない。それは、ヴェルディが**形式、劇的行為、人物の心理**の間に新たな関係を築き上げていった、一連の劇作法上・音楽上の経験が到達した一つの頂点なのである。この5作品をたどることによって、ヴェルディの音楽劇が完全な円熟へと至る過程を、とりわけ明瞭に見て取ることができる。

Luisa Miller costituisce un primo passaggio importante. È la terza opera verdiana tratta da Schiller, dopo *Giovanna d'Arco* e *I Masnadieri*. Verdi tornerà ancora a Schiller nella piena maturità con *Don Carlos*, così come il confronto con Shakespeare, iniziato con *Macbeth*, proseguirà con *Otello* e *Falstaff*. Sono percorsi diversi, ma entrambi mostrano il crescente confronto di Verdi con la grande drammaturgia europea.

In *Luisa Miller* conta soprattutto il cambiamento di scala del dramma. Al posto di popoli, guerre e grandi conflitti politici troviamo una famiglia, due amanti e una società che impedisce il loro amore. Luisa e Rodolfo appartengono a classi diverse. Il sentimento individuale entra quindi in conflitto con un ordine sociale che pretende di governarlo.

Qui appare già un principio fondamentale della *Traviata*: la società entra nella vita privata e la distrugge.

《ルイザ・ミラー》は、重要な最初の転換点をなす作品である。《ジョヴァンナ・ダルコ》、《群盗》に続いて、シラーの作品を原作としたヴェルディの3作目のオペラである。ヴェルディは円熟期に入ってから《ドン・カルロス》で再びシラーに立ち戻る。同様に、《マクベス》に始まったシェイクスピアとの対話も、後に《オテロ》、《ファルスタッフ》へと続いていく。両者は異なる道筋ではあるが、いずれもヴェルディがヨーロッパの偉大な演劇作品との対峙を次第に深めていったことを示している。

《ルイザ・ミラー》でとりわけ重要なのは、ドラマの規模が変化したことである。民衆や戦争、大規模な政治的対立に代わって、ここで描かれるのは一つの家族、二人の恋人、そして彼らの愛を阻む社会である。ルイザとロドルフォは異なる社会階級に属している。したがって、個人の感情は、それを支配しようとする社会秩序と衝突することになる。

ここにはすでに、《椿姫》における根本的な原理の一つが現れている。社会が個人の私生活に入り込み、それを破壊するのである。

Nella *Traviata* il meccanismo sarà ancora più sottile. Violetta e Alfredo non sono separati da una legge o da una diversità di classe, ma dalla reputazione di lei e dalle esigenze di rispettabilità della famiglia Germont. L'ordine sociale non ha

bisogno di proibire esplicitamente o legalmente quell'amore: è sufficiente renderlo inaccettabile.

Anche la figura paterna stabilisce una linea di continuità con *La Traviata*. Miller, Rigoletto e Germont sono personaggi molto diversi, ma mostrano la crescente importanza che Verdi attribuisce al rapporto tra padre e figlia. Il padre baritono diventa una delle figure centrali del suo teatro: protegge, giudica, impone e, proprio attraverso l'autorità familiare, può produrre conseguenze tragiche.

《椿姫》では、このメカニズムはさらに繊細なものとなる。ヴィオレッタとアルフレードを引き離すのは、法律でも階級の違いでもなく、彼女の評判と、ジェルモン家が求める社会的体面である。社会秩序は、二人の愛を明示的に、あるいは法的に禁じる必要さえない。ただ、その愛を受け入れがたいものにするだけで十分なのである。

父親という人物像もまた、《椿姫》へとつながる一つの連続性を示している。ミラー、リゴレット、ジェルモンはそれぞれ大きく異なる人物だが、ヴェルディが父と娘の関係に次第に大きな重要性を与えていったことを示している。バリトンが演じる父親は、ヴェルディの音楽劇における中心的人物の一つとなっていく。彼は守り、裁き、意志を押しつけ、そしてまさにその家族内における権威を通して、悲劇的な結果を引き起こすことさえある。

Anche musicalmente *Luisa Miller* rappresenta un passaggio significativo. Le strutture convenzionali dell'opera italiana rimangono riconoscibili, ma Verdi cerca una maggiore aderenza della forma musicale alla situazione psicologica. Il linguaggio diventa in molti momenti meno monumentale e più intimo; l'orchestra partecipa con maggiore precisione alla definizione dell'atmosfera e dei personaggi. Comincia inoltre a emergere con maggiore nettezza la distinzione tra dimensione pubblica e privata, che nella *Traviata* diventerà essenziale: da una parte il mondo brillante delle feste parigine, dall'altra la vita privata di Violetta, fino alla solitudine del terzo atto.

音楽的な面においても、《ルイザ・ミラー》は重要な転換点を示している。イタリア・オペラの伝統的な形式は依然として明確に認められるが、ヴェルディは**音楽形式を登場人物の心理的状况により密接に結びつけようとしている**。音楽語法は多くの場面で、より壮大さを抑え、より親密なものとなり、オーケストラも雰囲気や人物像を形づくるうえで、より精緻な役割を担うようになる。

さらに、**公的な世界と私的な世界との区別**も、いっそう明確に現れ始める。《椿姫》では、この対比が本質的なものとなる。一方には華やかなパリの社交界とその宴があり、もう一方にはヴィオレッタの私的な生活があり、それはやがて第3幕の孤独へと行き着くのである。

Con **Stiffelio** il rapporto con *La Traviata* diventa ancora più diretto. Verdi porta sulla scena un matrimonio contemporaneo, un adulterio, la colpa sessuale di una donna, la reputazione e il giudizio sociale. Il salto rispetto a Nabucco, Attila o La Battaglia di Legnano è evidente: il conflitto non appartiene più alla storia, ma alla società degli spettatori. È un passaggio decisivo. In *Stiffelio*, come poi nella *Traviata*, la vita privata di una donna diventa materia di giudizio pubblico. Le due opere giungono però a conclusioni diverse. In *Stiffelio* esiste ancora un'autorità religiosa capace di opporre il perdono alla condanna: il protagonista, ministro protestante, può risolvere il conflitto attraverso il gesto evangelico del perdono. Nella *Traviata* questa soluzione non è più possibile sul piano sociale. Violetta può essere perdonata da Germont e da Alfredo e può trovare conforto nella religione, dunque in una forma di riconciliazione privata; ma la società che l'ha esclusa non la reintegra, perché il perdono individuale — di Germont, di Alfredo e forse anche di Dio — non cancella la condanna sociale.

《スティッフエリオ》になると、《椿姫》との関係はいっそう直接的なものとなる。ヴェルディが舞台に描くのは、同時代の結婚生活、不貞、女性の性的な過ち、評判、そして社会による裁きである。《ナブッコ》、《アッティラ》、《レニャーノの戦い》からの飛躍は明らかである。対立はもはや歴史の中にあるのではなく、**観客自身が生きる社会**の中に存在している。これは決定的な転換である。《スティッフエリオ》では、後の《椿姫》と同様に、**一人の女性の私生活が公の裁きの対象**となる。

しかし、二つの作品は異なる結末に到達する。《スティッフエリオ》には、断罪に対して赦しを示すことのできる宗教的権威が、なお存在している。プロテスタントの牧師である主人公は、福音書に基づく赦しという行為によって、対立を解決することができるのである。《椿姫》では、このような解決はもはや**社会的な次元では不可能**である。ヴィオレッタはジェルモンとアルフレードから赦され、宗教の中に慰めを見いだすこともできる。つまり、そこには私的な和解の形が存在する。しかし、彼女を排除した社会が彼女を再びその内部へ迎え入れることはない。なぜなら、ジェルモン、アルフレード、そしておそらく神による個人的な赦しでさえ、社会による断罪を消し去ることはできないからである。

Con **Rigoletto** avviene un'altra trasformazione fondamentale. Il centro del dramma diventa sempre più l'esperienza soggettiva del protagonista. Gli avvenimenti acquistano significato soprattutto attraverso ciò che producono nell'individuo.

Per ottenere questo risultato Verdi non elimina le forme tradizionali — scena, cantabile, tempo di mezzo, cabaletta, duetto, terzetto — ma le piega con maggiore libertà alle necessità del personaggio. La struttura musicale segue i moti della paura, della collera, della speranza, del sospetto e della disperazione. Nei grandi recitativi accompagnati e nelle scene di Rigoletto la forma sembra modellarsi sulle trasformazioni emotive del protagonista. La forma rimane, ma diventa più flessibile e più strettamente subordinata al dramma.

Il Trovatore sembra scegliere la strada opposta. Verdi torna con particolare decisione alle forme chiuse della tradizione italiana. Non si tratta però di un arretramento. Quelle forme vengono portate a una concentrazione e a una violenza espressiva straordinarie.

《リゴレット》では、もう一つの根本的な変化が起こる。ドラマの中心は、次第に主人公の主観的な体験へと移っていく。出来事は、それ自体によってというよりも、何よりもそれが一人の人間の内面に何をもたらすかによって意味を獲得するようになる。

この成果を得るために、ヴェルディは、シェーナ、カンタービレ、テンポ・ディ・メZZ、カバレッタ、二重唱、三重唱といった伝統的な形式を排除するのではなく、登場人物の必要に応じて、より自由にそれらを変化させていく。音楽の構造は、恐怖、怒り、希望、疑念、絶望といった感情の動きを追っていく。大規模な管弦楽伴奏付きレチタティーヴォやリゴレットのさまざまな場面では、形式そのものが、主人公の感情の変化に応じて形づくられていくかのようなのである。形式は残されているが、より柔軟になり、ドラマにいっそう緊密に従属するようになる。

《イル・トロヴァトーレ》は、これとは反対の道を選んだように見える。ヴェルディは、イタリア・オペラの伝統的な閉じた形式へと、きわめて明確に立ち戻る。しかし、これは後退を意味するものではない。それらの形式は、驚異的な凝縮性と表現の激しさにまで高められているのである。

Una delle caratteristiche più originali del *Trovatore* è inoltre il rapporto tra passato e presente. Gran parte degli avvenimenti che determinano l'azione è già accaduta

prima che il sipario si alzi. Ferrando racconta, Azucena racconta, Manrico racconta, Leonora ricorda. Lo spettatore conosce attraverso le loro parole eventi che non ha visto. Il presente è quindi continuamente invaso dal passato. Il rogo della madre di Azucena, lo scambio dei bambini, la vendetta: tutto ritorna attraverso la memoria. Ne deriva una struttura narrativa complessa ma febbrile, nella quale gli eventi precipitano verso una catastrofe determinata da qualcosa che è già accaduto e che nessuno può più cancellare.

さらに《イル・トロヴァトーレ》の最も独創的な特徴の一つとして、**過去と現在の関係**が挙げられる。物語の展開を決定づける出来事の多くは、幕が上がる以前にすでに起こっている。フェランドが語り、アズチェーナが語り、マンリーコが語り、レオノーラが回想する。観客は、自ら目にしていない出来事を、彼らの言葉を通して知ることになる。

したがって、現在は絶えず過去によって侵入される。アズチェーナの母親が火刑に処されたこと、子供の取り違え、復讐――すべてが記憶を通して繰り返し現在へと戻ってくる。そこから生まれるのは、複雑でありながらも熱に浮かされたような切迫感をもつ物語構造である。その中で出来事は、**すでに起こってしまい、もはや誰にも消し去ることのできない何かによって定められた破局へと、一気に突き進んでいく。**

Ed è a questo punto che si verifica un fatto creativo straordinario: Verdi concepisce *La Traviata* mentre sta ancora lavorando al *Trovatore*. Le due prime assolute sono separate da appena 46 giorni: *Il Trovatore* debutta a Roma il 19 gennaio 1853, *La Traviata* a Venezia il 6 marzo. La vicinanza cronologica rende ancora più sorprendente la loro distanza teatrale. Nel *Trovatore* dominano la notte, i castelli, la guerra, gli zingari, i roghi, la vendetta, i duelli, la memoria e il racconto danno uno slancio particolare alla percezione delle strutture musicali. Nella *Traviata* troviamo salotti, cene, denaro, reputazione, famiglia, lettere, visite e malattia. E soprattutto troviamo il **presente**: questa è una delle grandi novità della *Traviata*. Verdi vuole rappresentare un **dramma contemporaneo**, riconoscibile dagli stessi spettatori che siedono in teatro. Non racconta più soltanto passioni universali attraverso un passato storico o leggendario, ma porta la società contemporanea sulla scena e la trasforma in materia tragica.

そして、まさにこの時点で、**創作上の驚くべき出来事**が起こる。ヴェルディは《イル・トロヴァトーレ》の作曲をまだ続けている最中に、《椿姫》を構想するのである。二つの世界初演の間隔は、わずか46日しかない。《イル・トロヴァトーレ》

は1853年1月19日にローマで初演され、《椿姫》は同年3月6日にヴェネツィアで初演された。この時間的な近さは、両作品の演劇的な隔たりをいっそう驚くべきものにしている。

《イル・トロヴァトーレ》を支配しているのは、夜、城、戦争、ジプシー、火刑、復讐、決闘であり、さらに記憶と語りが、音楽構造の知覚に独特の推進力を与えている。一方、《椿姫》に登場するのは、サロン、晚餐、金銭、評判、家族、手紙、訪問、そして病である。そして何よりも、そこには「**現在**」がある。これこそが《椿姫》の大きな革新の一つである。

ヴェルディが舞台に描こうとしたのは、劇場の客席に座る観客自身が見覚えのある、同時代のドラマである。もはや歴史的あるいは伝説的な過去を通して普遍的な情念を語るだけではない。ヴェルディは**同時代の社会そのものを舞台に上げ、それを悲劇の素材へと変えるのである。**

Anche nella *Traviata* le forme tradizionali rimangono. Ci sono cantabili, tempi di mezzo, cabalette, duetti e concertati. La conquista non consiste quindi nell'abolizione delle strutture del melodramma italiano, ma nella trasformazione della loro funzione.

In *Rigoletto* Verdi aveva già iniziato a subordinare la forma alle necessità emotive del personaggio. Nella *Traviata* questo processo diventa ancora più profondo perché il vero luogo dell'azione è sempre più spesso **la coscienza di Violetta.**

Il grande duetto con Germont nel secondo atto ne è forse l'esempio più evidente. Esteriormente accade poco: due persone discutono. Interiormente accade quasi tutto. Violetta resiste, comprende, spera, si difende, cede e infine accetta il sacrificio. La costruzione musicale è assoggettata a questa evoluzione psicologica e rende percepibile questa trasformazione dei pensieri.

《椿姫》においても、伝統的な形式は維持されている。カンタービレ、テンポ・ディ・メZZ、カバレッタ、二重唱、コンチェルタートが存在する。したがって、ここでの到達点は、イタリア・オペラの構造を廃棄することにあるのではなく、**それらの機能を変容させることにある。**

《リゴレット》において、ヴェルディはすでに形式を登場人物の感情的な必要性に従属させ始めていた。《椿姫》では、この過程はさらに深いものとなる。なぜな

ら、真の意味での行為の場が、ますますヴィオレッタの意識の内部に置かれるようになるからである。

第2幕のジェルモンとの大二重唱は、おそらくその最も明白な例である。外面的には、ほとんど何も起こらない。二人の人物が話し合っているだけである。しかし、**内面的には、ほとんどすべてが起こる**。ヴィオレッタは抵抗し、理解し、希望を抱き、自らを守ろうとし、屈し、そして最後には犠牲を受け入れる。音楽的構成は、この心理的な推移に従って組み立てられ、**思考が変容していくその過程そのものを、聴き手に知覚可能なものとしている**。

Nel terzo atto il processo arriva ancora più lontano. L'azione esterna si riduce drasticamente. Restano una stanza, una lettera, alcune visite, la malattia e l'attesa. Il dramma è ormai quasi interamente dentro Violetta: memoria, speranza, disillusione, paura e coscienza della morte.

第3幕では、この過程はさらに先へと進む。外面的な行為は大幅に縮小される。そこに残されているのは、一つの部屋、一通の手紙、何人かの訪問者、病、そして待つことだけである。ドラマは今や、ほとんど完全に**ヴィオレッタの内面**に存在している。そこにあるのは、記憶、希望、幻滅、恐れ、そして死への自覚である。

Possiamo quindi leggere il percorso che conduce alla *Traviata* attraverso quattro acquisizioni fondamentali. Da *Luisa Miller* viene l'approfondimento del dramma privato e del conflitto tra amore e ordine sociale; *Stiffelio* porta in primo piano sessualità, reputazione, morale e giudizio della società contemporanea; *Rigoletto* concentra il teatro sull'esperienza soggettiva dell'individuo; *Il Trovatore* dimostra che le forme tradizionali conservano tutta la loro forza, purché investite da una nuova intensità drammatica.

したがって、《椿姫》へと至る歩みは、**四つの根本的な成果**を通して捉えることができる。《ルイザ・ミラー》からは、私的なドラマの深化と、愛と社会秩序との対立が受け継がれる。《スティッフエリオ》では、性、評判、道徳、そして同時代社会による裁きが前面に押し出される。《リゴレット》は、劇の中心を個人の主観的な体験へと集中させる。そして《イル・トロヴァトーレ》は、伝統的な形式も、**新たな劇的強度を与えられるならば、その力を完全に保ちうることを示している**。

Nella *Traviata* questi percorsi convergono ottenendo una conquista fondamentale: **Verdi non abbandona le forme tradizionali dell'opera italiana**, bensì riesce, in

qualche modo, a farcele dimenticare perché sembrano nascere direttamente dagli stati della coscienza. La forma musicale non appare più come una struttura applicata dall'esterno al personaggio: diventa il mezzo attraverso il quale percepiamo il pensiero, il desiderio, la paura e il mutamento interiore proprio di quel personaggio. Per questo, ascoltando *La Traviata*, l'attenzione tende a spostarsi dalla domanda «quale forma musicale sto ascoltando?» a una domanda molto più immediata: «Che cosa sta accadendo nella coscienza di Violetta?»

È in questo spostamento, **dalla forma percepita alla coscienza rappresentata**, che si può riconoscere una delle conquiste decisive della *Traviata* e del teatro verdiano della maturità.

《椿姫》では、これらの歩みが一つに収斂し、**根本的な到達点**をもたらす。ヴェルディはイタリア・オペラの伝統的な形式を放棄するのではない。むしろ、ある意味では、私たちにその形式の存在を忘れさせることに成功している。なぜなら、それらが**意識の状態そのものから直接生まれてくるかのように感じられる**からである。音楽形式はもはや、登場人物の外側から当てはめられた構造としては現れない。それは、その人物自身の思考、欲望、恐れ、そして内面的な変化を、私たちが知覚するための手段となるのである。だからこそ、《椿姫》を聴いていると、私たちの注意は「いま、どのような音楽形式を聴いているのか？」という問いから、より直接的な問いへと移っていく。「**ヴィオレッタの意識の中で、いま何が起きているのか？**」

知覚される形式から、表現される意識へ。この重心の移動の中にこそ、《椿姫》、そして円熟期のヴェルディの音楽劇が成し遂げた決定的な成果の一つを認めることができる。

GENESI 成立過程

La genesi della *Traviata* si svolge in condizioni di eccezionale pressione. Nel 1852 Verdi ha assunto l'impegno di scrivere una nuova opera per il Teatro La Fenice, ma nello stesso periodo deve portare a termine *Il trovatore*, destinato al Teatro Apollo di Roma. Le due opere appartengono dunque allo stesso momento creativo e, per diversi mesi, occupano contemporaneamente il compositore. Il contratto definitivo con la Fenice, inviato a Verdi il **4 maggio 1852**, stabilisce scadenze molto precise: il libretto deve essere consegnato entro l'estate, Verdi deve trovarsi a Venezia

all'**inizio di febbraio 1853**, le prove devono cominciare l'**8 febbraio** e la nuova opera deve andare in scena il **26 febbraio**. Fin dall'estate, tuttavia, diventa evidente che queste scadenze saranno difficili da rispettare.

Un ruolo centrale nei rapporti fra Verdi e il teatro è svolto da **Guglielmo Brenna**, segretario della Presidenza del Teatro La Fenice, uno dei principali intermediari fra il compositore e l'amministrazione veneziana. Già nell'aprile 1852 Brenna si reca personalmente a Sant'Agata per definire le condizioni dell'incarico: l'**accordo preliminare** raggiunto con Verdi il **25 aprile** costituisce la base del contratto definitivo del 4 maggio. Da quel momento lettere, visite e sollecitazioni diventano sempre più frequenti, soprattutto quando il problema della scelta del soggetto comincia a ritardare l'intero progetto.

《椿姫》の成立過程は、きわめて大きな時間的圧力のもとで進められた。1852年、ヴェルディはヴェネツィアのフェニーチェ劇場のために新作オペラを書く契約を引き受けていたが、同じ時期に、ローマのアポロ劇場で上演される《イル・トロヴァトーレ》も完成させなければならなかった。したがって、この二つの作品は同じ創作時期に属し、数か月にわたって同時にヴェルディの仕事を占めることになった。1852年5月4日にヴェルディへ送付されたフェニーチェ劇場との最終契約には、きわめて明確な期限が定められていた。台本は夏までに提出され、ヴェルディは1853年2月初旬にはヴェネツィアに滞在し、稽古は2月8日に開始、新作オペラは2月26日に初演される予定であった。しかし、すでに夏の時点で、これらの期限を守ることが困難であることが明らかになり始めていた。

ヴェルディと劇場との交渉において中心的な役割を果たしたのが、フェニーチェ劇場総裁府書記のグリエルモ・ブレンナであり、作曲家とヴェネツィアの劇場運営側を結ぶ主要な仲介者の一人であった。1852年4月にはすでに、ブレンナは契約条件を詰めるため自らサンタガータを訪れている。4月25日にヴェルディとの間で成立した予備的な合意が、5月4日の最終契約の基礎となった。それ以降、手紙のやり取りや訪問、催促はますます頻繁になっていく。とりわけ、題材の選定という問題が計画全体を遅らせ始めると、その動きはいっそう切迫したものとなった。

Il **20 giugno 1852** Piave raggiunge Verdi a Sant'Agata, inizialmente per lavorare alla revisione di *Stiffelio*, mentre rimane ancora aperta la questione dell'opera veneziana. Alla fine di luglio nessuna proposta ha convinto Verdi. Il compositore non vuole accettare un soggetto qualsiasi soltanto per rispettare le scadenze e

considera la scelta del dramma una condizione essenziale per la riuscita dell'opera. Lo dice con grande chiarezza il 26 luglio, scrivendo a Carlo Marzari, Presidente agli spettacoli della Fenice:

«Devo ringraziarla di avermi spontaneamente accordati 20 giorni in più per la presentazione del libretto. Piave non mi ha ancora presentato nessuno di quei soggetti originali, piccanti, dalla scelta dei quali dipende in buona parte l'esito. Non voglio di questi soggetti comuni che si trovano a centinaia. Se vi fosse a Venezia una donna di prima forza io avrei un soggetto pronto ed effetto sicuro. Mi accordi dunque un'altra prolungazione di un mese.»

1852年6月20日、ピアーヴェはサンタガータのヴェルディのもとを訪れる。当初の目的は《スティブェリオ》の改訂作業であったが、その一方で、ヴェネツィアのための新作オペラの問題は依然として未解決のままであった。7月末になっても、ヴェルディを納得させるような題材は一つも見つかっていなかった。作曲家は、単に期限を守るためだけにありふれた題材を受け入れるつもりはなく、**どのドラマを選ぶかということ**を、**作品の成功を左右する本質的な条件**と考えていた。その考えを、7月26日、フェニーチェ劇場興行部門の責任者カルロ・マルザーリ宛ての手紙の中で、きわめて明確に述べている。

「台本の提出期限を自発的に20日間延長してくださったことに感謝しなければなりません。ピアーヴェはまだ、作品の成否を大きく左右するような、独創的で刺激的な題材を一つも私に提示していません。私は、いくらでも見つかるようなありふれた題材は望んでいません。もしヴェネツィアに第一級の力量をもつ女性歌手がいるのなら、私にはすでに題材があり、成功は確実でしょう。ですから、さらにもう1か月の延期を認めてください。」

La lettera chiarisce due aspetti importanti. Verdi ha già ottenuto venti giorni di proroga, ma ne chiede un altro mese; soprattutto, non considera la difficoltà un semplice problema di tempo. Cerca qualcosa di «originale» e «piccante», rifiutando esplicitamente quei «soggetti comuni che si trovano a centinaia». È già evidente quella ricerca di novità drammatica che troverà pochi mesi dopo nella vicenda di Violetta una soluzione particolarmente radicale.

この手紙からは、**二つの重要な点**が明らかになる。ヴェルディはすでに20日間の期限延長を認められていたが、さらにもう1か月の猶予を求めている。そして何よりも、彼はこの困難を単なる時間の問題とは考えていない。「独創的」で「刺激的」

な何かを探し求め、「いくらでも見つかるようなありふれた題材」を明確に拒絶しているのである。ここにはすでに、**ドラマにおける新しさを追求する姿勢**がはっきりと現れており、それは数か月後、ヴィオレッタの物語において、とりわけ大胆な形でその答えを見いだすことになる。

La pressione si trasferisce inevitabilmente su Piave. Il **17 agosto** Verdi gli scrive con il tono imperioso che spesso caratterizza il loro rapporto di lavoro:

«Tu non devi rifiutarti a fare questo libro. Tu lo devi fare: caschi il mondo, ma bisogna fare, bisogna fare! Capisci! Nella farragine dei drammi francesi è difficile trovare, perché i più belli si conoscono tutti.»

その圧力は、必然的にピアーヴェへと向けられることになる。8月17日、ヴェルディは、二人の仕事上の関係にしばしば見られる**強い命令調**で、彼にこう書いている。

「君はこの台本を書くことを断ってはならない。君が書かなければならないのだ。たとえ世界がひっくり返ろうとも、やらなければならぬ、やらなければならぬのだ！ 分かったか！ フランスの戯曲の山の中から見つけ出すのは難しい。なぜなら、最も優れたものはすでにすべて知られているからだ。」

Il passo restituisce molto bene la situazione: Verdi pretende da Piave un nuovo libretto, ma nello stesso tempo riconosce quanto sia difficile trovare nella vasta produzione teatrale francese un soggetto abbastanza nuovo da soddisfarlo. Il problema non è quindi la mancanza di drammi disponibili, ma trovare un dramma che Verdi ritenga realmente degno di essere trasformato in opera.

Tra settembre e ottobre la situazione sembra finalmente sbloccarsi. Piave torna a Sant'Agata e comincia concretamente a lavorare a un soggetto. Quel libretto arriva a essere sostanzialmente preparato, ma non sappiamo quale fosse: non ci è pervenuto il titolo e la documentazione conosciuta non consente di identificarlo con sicurezza. È importante lasciare aperto questo vuoto, perché proprio l'assenza di informazioni rende ancora più sorprendente ciò che accade subito dopo.

この一節は、当時の状況を非常によく伝えている。ヴェルディはピアーヴェに新しい台本を要求する一方で、膨大なフランス演劇作品の中から、自分を満足させるほど新鮮な題材を見つけ出すことがいかに難しいかも認識していた。したがって問題

は、利用できる戯曲が不足していることではなく、ヴェルディ自身が、オペラへと変容させるに本当に値すると考えるドラマを見つけることにあった。

9月から10月にかけて、状況はようやく動き始めたように見える。ピアーヴェは再びサンタガータを訪れ、具体的にある題材の作業に取りかかる。その台本は実質的に準備が整うところまで進んでいたが、それが何であったのかは分かっていない。作品名は伝わっておらず、現在知られている資料からも確実に特定することはできない。この空白をあえて空白のまま残しておくことが重要である。なぜなら、まさに情報が欠けているからこそ、その直後に起こる出来事が、いっそう驚くべきものとなるからである。

Nel frattempo Verdi si interessa alla *Dame Aux Camélias* di Alexandre Dumas figlio. Quando il nuovo soggetto entra concretamente nel lavoro di Sant'Agata, la decisione è improvvisa: Verdi si entusiasma e abbandona il progetto sul quale Piave aveva già lavorato. È lo stesso librettista a raccontare l'episodio a Brenna in una lettera del **20 ottobre 1852**:

«Il libro [libretto dell'opera] era già bello fatto ed io era sulle mosse del ritorno quando Verdi si infiamma ad altro argomento ed io, zitto e quieto, in cinque giorni doveti fare la selva che termino di scrivere in questo punto. Io credo che Verdi ne farà certo una bella opera perché lo vedo sì riscaldato... Avremo un nuovo capolavoro di questo vero mago delle moderne armonie.»

その一方で、ヴェルディはアレクサンドル・デュマ・フィスの『La Dame Aux Camélias（椿姫）』に関心を寄せるようになる。この新しい題材がサンタガータでの創作作業に具体的に入り込んだとき、その決断は突然のものだった。ヴェルディはこの題材に強く惹きつけられ、ピアーヴェがすでに作業を進めていた企画を放棄する。この出来事については、台本作家ピアーヴェ自身が1852年10月20日付のブレンナ宛ての手紙で次のように語っている。

「台本はすでにすっかり出来上がっていて、私は帰途につこうとしていた。ところがそのとき、ヴェルディが別の題材に突然熱中したので、私は黙って従い、5日間で、まさに今この瞬間に書き終えたばかりの筋書き（selva）を作らなければならなかった。ヴェルディはきっとこれを素晴らしいオペラにするだろうと思う。これほどまでに熱を帯びている彼を見るのだから……。現代の和声を操るこの真の魔術師による、新たな傑作を私たちは手にすることになるだろう。」

È una testimonianza fondamentale per ricostruire la nascita della *Traviata*. *La Dame Aux Camélias* non è dunque il soggetto sul quale Piave aveva inizialmente impostato il lavoro per Venezia: subentra quando un altro libretto era già «*bello fatto*». Verdi cambia idea e Piave, colto di sorpresa, deve costruire in appena cinque giorni una nuova «*selva*», cioè lo schema drammatico in prosa destinato a diventare la base del libretto.

Ma la lettera dice qualcosa di ancora più interessante. Piave percepisce immediatamente nel compositore una partecipazione diversa: Verdi si è «*infiammato*» per il nuovo soggetto, lo vede «*sì riscaldato*» da prevedere addirittura «*un nuovo capolavoro*». Al di là dell'enfasi affettuosa del librettista, queste parole mostrano quanto rapidamente Verdi abbia riconosciuto nella vicenda di Dumas le possibilità teatrali che cercava da mesi.

これは、《椿姫》の成立過程を再構成するうえできわめて重要な証言である。したがって、『*La Dame Aux Camélias*（椿姫）』は、ピアーヴェが当初ヴェネツィアのために作業を進めていた題材ではなかった。それは、別の台本がすでに「すっかり出来上がっていた」段階になってから、新たに取って代わったのである。ヴェルディが考えを変えたため、不意を突かれたピアーヴェは、わずか5日間で新しい「*selva*（セルヴァ）」、すなわち、後に台本の基礎となる散文による劇的構成の骨組みを作らなければならなかった。

しかし、この手紙はさらに興味深いことを伝えている。ピアーヴェは、作曲家の中にそれまでとは異なる強い思い入れが生まれたことを、ただちに感じ取っている。ヴェルディは新しい題材に「燃え上がり（*infiammato*）」、ピアーヴェの目には「あれほど熱を帯びて（*sì riscaldato*）」いるように映ったため、彼は早くも「新たな傑作」の誕生を预言するほどだった。台本作家の親愛に満ちた誇張を差し引いたとしても、これらの言葉は、ヴェルディがデュマの物語の中に、何か月もの間探し求めていた演劇的な可能性を、いかに素早く見いだしたかを示している。

Da questo momento il lavoro accelera. La «*selva*» viene sottoposta alla Fenice nel **novembre 1852** e il progetto porta inizialmente il titolo ***Amore e Morte***. Piave rimane a Sant'Agata mentre Verdi interviene direttamente sulla costruzione drammatica; ma il tempo perduto nella ricerca e nel cambiamento del soggetto pesa ormai sull'intero calendario.

Alla fine dell'anno il problema diventa ancora più grave perché Verdi deve concludere Il trovatore. Il **20 dicembre 1852** parte per Roma per seguirne la preparazione; l'opera va in scena al Teatro Apollo il **19 gennaio 1853**. Solo dopo la prima può tornare a Sant'Agata e concentrare pienamente il lavoro sulla nuova opera veneziana. A quel punto, però, la data del **26 febbraio**, fissata per la prima della nuova opera, è ormai vicinissima.

Da qui, il lavoro si accelera. «selva (セルヴァ)」 è del 1852, 11 mesi prima di essere presentata al Teatro Apollo. Il progetto era inizialmente «Amore e Morte (愛と死)」. Piave è a Sant'Agata e Verdi, nel frattempo, sta lavorando a Venezia. Il libretto è già pronto, ma Verdi ha bisogno di tempo per completare la musica. Il 26 febbraio, data della prima, è ormai vicina.

Nel gennaio 1853, Verdi si reca a Roma per seguire la preparazione dell'opera. Il 19 gennaio 1853, l'opera va in scena al Teatro Apollo. Dopo la prima, Verdi si reca a Sant'Agata e si concentra sul lavoro per la nuova opera veneziana. Il 26 febbraio, data della prima, è ormai vicina.

La situazione è aggravata dalle condizioni fisiche del compositore. Tornato da Roma verso la fine di gennaio, Verdi soffre per un disturbo al braccio che rende più difficile il lavoro. La Fenice comincia seriamente a temere che l'opera non possa essere terminata in tempo. Il **3 febbraio** Piave viene mandato nuovamente a Sant'Agata, anche per verificare direttamente la situazione e accelerare quanto possibile il completamento del lavoro. Piave trova Verdi sofferente, ma ancora impegnato nella composizione.

Le rassicurazioni del librettista al teatro non bastano. Quando Verdi avrebbe già dovuto trovarsi a Venezia e le prove avrebbero dovuto cominciare, anche Brenna viene inviato personalmente a Sant'Agata. Il segretario della Fenice deve accertare a che punto sia realmente l'opera, sollecitare il compositore e soprattutto riportare a Venezia la musica già pronta, affinché il teatro possa iniziare a lavorare senza attendere il suo arrivo. La situazione diventa così piuttosto insolita: Verdi continua a comporre a Sant'Agata mentre a Venezia si comincia a preparare il materiale che Piave e Brenna riescono progressivamente a procurare.

作曲家の体調も、状況をさらに困難なものにしていた。1月末頃にローマから戻ったヴェルディは、腕の不調に苦しみ、それが仕事をいっそう難しくしていた。フェニーチェ劇場は、作品が期限までに完成しないのではないかと深刻に懸念し始める。2月3日、ピアーヴェは再びサンタガータへ派遣される。現地で状況を直接確認するとともに、可能なかぎり作品の完成を急がせるためでもあった。ピアーヴェがそこで目にしたのは、苦痛を抱えながらも、なお作曲を続けているヴェルディの姿だった。

しかし、ピアーヴェが劇場側に伝えた安心材料だけでは十分ではなかった。本来ならヴェルディがすでにヴェネツィアに滞在し、稽古も始まっているはずの時期になっても状況が改善しなかったため、ブレンナも自らサンタガータへ派遣されることになる。フェニーチェ劇場の書記である彼の役目は、作品が実際にどこまで完成しているのかを確認し、作曲家に完成を促し、そして何よりも、すでに出来上がっている楽譜をヴェネツィアへ持ち帰ることだった。そうすることで、劇場はヴェルディの到着を待つことなく作業を開始できたのである。

こうして状況はかなり異例なものとなる。ヴェルディがサンタガータで作曲を続けている一方、ヴェネツィアでは、ピアーヴェとブレンナが段階的に持ち帰ることのできた楽譜をもとに、上演準備がすでに始められていたのである。

Il 16 febbraio Verdi comunica a Piave di avere terminato il secondo atto e gli invia altra musica. Annuncia inoltre che arriverà a Venezia il **21 febbraio**, chiedendo che nel suo appartamento sia predisposto un pianoforte perché possa mettersi immediatamente al lavoro sull'orchestrazione. Verdi arriva dunque alla Fenice appena cinque giorni prima della data prevista per la prima.

A quel punto il calendario originario è ormai impossibile da rispettare. La Fenice è costretta a spostare la prima dal **26 febbraio al 6 marzo 1853**. È un fatto significativo e piuttosto eccezionale: il ritardo nel completamento della partitura arriva a determinare il rinvio della prima rappresentazione, modificando direttamente la programmazione del teatro. Verdi arriva a Venezia quando, secondo il piano iniziale, l'opera avrebbe dovuto essere praticamente pronta per andare in scena; invece composizione, orchestrazione, preparazione musicale e prove finiscono per sovrapporsi nelle ultime settimane.

2月16日、ヴェルディはピアーヴェに第2幕を完成させたことを伝え、さらに新たな楽譜を送る。また、2月21日にヴェネツィアへ到着する予定であることを知らせ、到着後ただちにオーケストレーションの作業に取りかけられるよう、自分の滞在先にピアノを用意しておくよう求めている。したがってヴェルディがフェニーチェ劇場に到着したのは、当初予定されていた初演日の**わずか5日前**であった。

その時点で、当初のスケジュールを守ることはもはや不可能になっていた。フェニーチェ劇場は初演を1853年2月26日から3月6日へ延期せざるを得なかった。これは重要であり、かなり異例な出来事である。**総譜の完成の遅れが初演そのものの延期を引き起こし、劇場の上演予定を直接変更するに至ったのである。**ヴェルディがヴェネツィアに到着した時点では、当初の計画によれば作品はすでにほぼ上演可能な状態にまで仕上がっているはずだった。しかし実際には、作曲、オーケストレーション、音楽面での準備、そして稽古が、最後の数週間に重なり合って進められることになった。

La genesi della *Traviata* presenta così un singolare paradosso. Verdi passa per mesi da un soggetto all'altro, ottiene successive proroghe, spinge Piave alla ricerca di qualcosa di «*originale*» e «*piccante*»; poi, quando un libretto è ormai «*bello fatto*», lo abbandona perché si «*infiamma*» per *La Dame Aux Camélias*. Piave ricostruisce in cinque giorni l'impianto del nuovo dramma; contemporaneamente Verdi deve terminare *Il trovatore*, recarsi a Roma, tornare a Sant'Agata, affrontare un problema al braccio e rispondere alle pressioni sempre più insistenti della Fenice. Infine arriva a Venezia con un ritardo tale da costringere il teatro a rinviare la stessa data della prima.

このように、《椿姫》の成立過程には**一つの特異な逆説**が見られる。ヴェルディは何か月もの間、題材から題材へと模索を重ね、相次いで期限の延長を認めてもらい、ピアーヴェには「独創的」で「刺激的」な何かを探すよう強く求めていた。ところが、ようやく一つの台本が「すっかり出来上がった」段階になると、『*La Dame Aux Camélias*（椿姫）』に「燃え上がり」、それまでの企画を放棄する。ピアーヴェはわずか5日間で新しいドラマの構成を作り直す。その一方でヴェルディは、《イル・トロヴァトーレ》を完成させ、ローマへ赴き、サンタガータへ戻り、腕の不調を抱えながら、ますます強まるフェニーチェ劇場からの催促にも応えなければならなかった。そしてついには、劇場側が**初演日そのものを延期せざるを得ないほどの遅れを抱えてヴェネツィアに到着する**のである。

Eppure questa situazione non produce un'opera improvvisata. Al contrario, dietro la rapidità della realizzazione emerge una concezione drammatica estremamente precisa. La fretta riguarda soprattutto il tempo materiale della composizione e dell'allestimento, non la qualità della riflessione teatrale. Il dato cronologico rimane impressionante: *Il Trovatore* debutta a Roma il **19 gennaio 1853**; il **6 marzo**, *La Traviata* sale sul palcoscenico della Fenice.

Alle difficoltà nella scelta del soggetto e ai ritardi della composizione se ne aggiunge un'altra, destinata a preoccupare Verdi fino alla vigilia della prima: **la scelta degli interpreti** e, soprattutto, della **protagonista**. Il problema è presente fin dalle trattative con la Fenice. Verdi attribuisce infatti al cast un'importanza tale da farne oggetto di precise garanzie contrattuali.

Per le parti maschili la situazione appare relativamente definita. Verdi approva **Felice Varesi**, cantante che conosce molto bene e per il quale aveva già scritto due ruoli fondamentali, *Macbeth* nel 1847 e *Rigoletto* nel 1851. Per il tenore la Presidenza propone **Lodovico Graziani**, che Verdi accetta. Saranno quindi loro a creare rispettivamente Giorgio Germont e Alfredo. Il vero problema rimane la prima donna.

それにもかかわらず、このような状況が即興的に作られた作品を生み出したわけではない。それどころか、制作の速さの背後には、**きわめて明確な劇的構想**が浮かび上がってくる。切迫していたのは、何よりも作曲と上演準備に必要な物理的な時間であって、演劇的な構想そのものの質ではない。その時間的な近接は、やはり驚くべきものである。《イル・トロヴァトーレ》がローマで初演されたのは1853年1月19日。そのわずか後、3月6日には《椿姫》がフェニーチェ劇場の舞台に上がっている。

題材選びの困難と作曲の遅れに加えて、もう一つの問題があった。それは初演直前までヴェルディを悩ませることになる、出演者の選定、とりわけ**主役となる女性歌手の選択**である。この問題は、フェニーチェ劇場との交渉の当初からすでに存在していた。実際、ヴェルディはキャストを非常に重要視しており、そのため契約上でも明確な保証を求めている。

男性役については、状況は比較的明確だった。ヴェルディはフェリーチェ・ヴァレーリを承認する。彼はヴェルディが非常によく知る歌手であり、すでに1847年の《マクベス》と1851年の《リゴレット》という二つの重要な役を彼のために書いていた。テノールについては劇場総裁府がロドヴィーコ・グラツィアーニを提案

し、ヴェルディもこれを受け入れた。したがって、彼らがそれぞれジョルジョ・ジェルモンとアルフレードの役を初演することになる。真の問題として残ったのは、プリマ・ドンナだった。

La questione contribuisce anche a rendere laboriosa la definizione dell'**accordo** raggiunto con la Fenice il **25 aprile 1852** e poi formalizzato nel contratto del 4 maggio. Il teatro aveva già scritturato **Fanny Salvini Donatelli** per la stagione 1852-53, ma Verdi non voleva impegnarsi anticipatamente ad affidarle la nuova opera. Ottenne quindi una clausola molto precisa: avrebbe potuto valutarla dopo il suo debutto stagionale alla Fenice, previsto per la sera di Santo Stefano, 26 dicembre 1852, come Elvira nell'*Ernani*, e decidere successivamente se fosse adatta alla nuova parte. Qualora non ne fosse rimasto soddisfatto, avrebbe dovuto dichiararlo **entro il 15 gennaio 1853**; l'impresa sarebbe stata allora obbligata a sostituirla con una cantante gradita al compositore, purché disponibile fra quelle impegnate nei teatri italiani durante il Carnevale.

Questa clausola mostra quanto Verdi considerasse decisiva la scelta della protagonista ancora prima che esistesse Violetta. Nella lettera del **26 luglio** a Carlo Marzari, Presidente degli spettacoli alla Fenice, mentre il soggetto non era ancora stato scelto, aveva scritto: «*Se vi fosse a Venezia una donna di prima forza io avrei un soggetto pronto ed effetto sicuro*». Il **rapporto fra soggetto e interprete** è dunque strettissimo: Verdi non cerca semplicemente una buona cantante, ma pensa alla nuova opera anche in funzione delle **caratteristiche vocali e sceniche** della donna che dovrà sostenerne il ruolo principale.

この問題は、1852年4月25日にフェニーチェ劇場との間で成立し、その後5月4日の契約書によって正式に確定された合意の内容を詰める作業を複雑にした要因の一つでもあった。劇場側はすでに1852-53年シーズンのためにファニー・サルヴィーニ・ドナテッリと契約していたが、ヴェルディは新作オペラの主役をあらかじめ彼女に委ねることを確約したくなかった。そこで彼は、きわめて明確な条項を契約に盛り込ませた。1852年12月26日、聖ステファノの日の夜に予定されていたフェニーチェ劇場でのシーズン初登場――《エルナーニ》のエルヴィーラ役――を聴いたうえで彼女を評価し、その後、新作の役にふさわしいかどうかを判断できるというものである。もし満足できなかった場合には、1853年1月15日までにその旨を申し出なければならず、その場合、興行側は、カーニヴァル・シーズン中にイタリアの劇場と契約している歌手の中で出演可能な者から、作曲家が納得する歌手へと交代させる義務を負うことになっていた。

この条項は、ヴィオレッタという役がまだ存在していなかった段階から、ヴェルディが主役歌手の選択をいかに決定的なものと考えていたかを示している。まだ題材すら決まっていなかった7月26日、フェニーチェ劇場の興行責任者カルロ・マルザーリに宛てた手紙の中で、彼はこう書いていた。

「もしヴェネツィアに第一級の力量をもつ女性歌手がいるのなら、私にはすでに題材があり、成功は確実でしょう。」

したがって、題材と歌手との関係はきわめて密接である。ヴェルディが求めていたのは、単に優れた歌手ではない。彼は新しいオペラそのものを、その中心的な役を担う女性歌手の声楽的・舞台的な特質をも考慮しながら構想していたのである。

Durante le trattative la Presidenza della Fenice propone inizialmente a Verdi tre soprani: **Carolina Alaimo, Carlotta Grütz e Fanny Salvini Donatelli**. Il **14 aprile 1852** Verdi dichiara di avere «*pochissima fede*» in tutte e tre. Il giorno seguente la scelta della Presidenza cade sulla Alaimo, che deve però rinunciare a causa di una grave malattia alla gola. Riunitasi nuovamente il **19 aprile**, la Presidenza scarta subito Carlotta Grütz e torna quindi a considerare Fanny Salvini Donatelli. La questione della prima donna diventa così uno dei punti più delicati della trattativa che porterà pochi giorni dopo all'accordo con Verdi.

Il compositore avrebbe preferito altre possibilità. Tra i nomi discussi compare **Sophie Cruvelli**, cantante di grande prestigio che Verdi avrebbe accolto molto volentieri, ma già impegnata fra Parigi e Londra, e viene presa in considerazione anche **Giuseppina Medori**. Più tardi, quando il problema diventerà urgente, Verdi proporrà altre interpreti, ma nessuna soluzione riuscirà a concretizzarsi.

交渉の過程で、フェニーチェ劇場総裁府は当初、ヴェルディに3人のソプラノ歌手を候補として提示した。カロリーナ・アライモ、カルロッタ・グリュツ、ファニー・サルヴィーニ・ドナテッリである。1852年4月14日、ヴェルディはこの3人全員について「ほとんど期待していない（*pochissima fede*）」と述べている。翌日、総裁府はアライモを選出するが、彼女は重い喉の病気のため辞退せざるを得なかった。4月19日に再び会議を開いた総裁府は、カルロッタ・グリュツをただちに候補から外し、再びファニー・サルヴィーニ・ドナテッリを検討することになる。こうして、プリマ・ドンナの問題は、その数日後にヴェルディとの合意へと至る交渉の中でも、最もデリケートな問題の一つとなった。

作曲家自身は、ほかの可能性を望んでいた。候補として話し合われた歌手の中には、当時きわめて高い名声を誇り、ヴェルディも喜んで迎えたいと考えていたソフィー・クリュヴェリがいたが、彼女はすでにパリとロンドンでの出演予定を抱えていた。また、ジュゼッピーナ・メドーリも候補として検討された。その後、問題が切迫すると、ヴェルディはさらに別の歌手たちを提案することになるが、いずれの案も実現には至らなかった。

Con la scelta della *Dame Aux Camélias* il problema assume un'importanza ancora maggiore. Non basta più una prima donna vocalmente affidabile: Verdi immagina una Violetta che deve risultare credibile come donna giovane, seducente, malata e destinata a consumarsi progressivamente davanti agli spettatori. È significativo che anche Felice Varesi, destinato a interpretare Germont, comprenda immediatamente la difficoltà. Scrivendo a Brenna, esprime apertamente i propri dubbi sulla Salvini Donatelli:

«Va ad essere ben poco adatta al personale della Salvini che deve rappresentare un essere di bellezza ideale sul fiore della gioventù estenuata e logorata da una tisi che la rende più sensibile nelle passioni».

『La Dame Aux Camélias (椿姫)』が題材として選ばれると、この問題はいっそう重要な意味をもつようになる。もはや声楽的に信頼できるプリマ・ドンナであるだけでは十分ではない。ヴェルディが思い描いていたヴィオレッタは、若く、魅力的で、病に冒され、観客の目の前で次第に衰弱していく女性として、説得力をもって見えなければならなかったのである。ジェルモン役を演じることになっていたフェリーチェ・ヴァレーリも、この難しさをただちに理解していたことは注目に値する。彼はブレンナに宛てた手紙の中で、サルヴィーニ・ドナテッリについての疑念を率直にこう述べている。

「サルヴィーニの容姿には、ほとんどふさわしくない役となるだろう。彼女が演じなければならないのは、青春の盛りにある理想的な美しさを備えながら、結核によって衰弱し、消耗し、そのためにいっそう情念に敏感になった存在なのだから。」

Varesi individua quindi con precisione il problema prima ancora della prima rappresentazione: la distanza fra il **personaggio** immaginato e la **presenza scenica** della cantante disponibile.

La Salvini Donatelli, d'altra parte, non era affatto una cantante mediocre. Era un soprano esperto, con una carriera consolidata, conosceva il repertorio verdiano ed era stimata dalla Presidenza della Fenice. Il problema, per Verdi, non riguardava dunque il valore professionale della cantante in assoluto, ma la sua adeguatezza a quella specifica protagonista.

したがってヴァレーリは、初演を迎える以前からすでに問題の本質を正確に見抜いていた。すなわち、構想された登場人物像と、実際に起用可能な歌手の舞台上の存在感との隔たりである。

一方、サルヴィーニ・ドナテッリは、決して凡庸な歌手ではなかった。彼女は豊富な経験をもつソプラノで、すでに確固たるキャリアを築き、ヴェルディのレパートリーにも通じており、フェニーチェ劇場総裁府からも高く評価されていた。したがってヴェルディにとって問題だったのは、歌手としての彼女の絶対的な力量ではなく、あくまでもこの特定のヒロインを演じるうえでの適性だったのである。

Le recite di *Ernani* non dissipano i dubbi del compositore. Al contrario, le notizie che riceve da Venezia rafforzano la convinzione che la Salvini Donatelli non possieda le caratteristiche necessarie per Violetta. A questo punto, però, emerge un problema contrattuale: Verdi aveva ottenuto il diritto di ricusare la cantante, ma avrebbe dovuto esercitarlo entro il **15 gennaio**. Quando decide di opporsi con maggiore decisione, quel termine è ormai trascorso.

Verdi insiste ugualmente. Il **30 gennaio 1853**, ancora lontano da Venezia e già preoccupato per il ritardo della composizione, scrive a Marzari che le informazioni ricevute dopo le rappresentazioni di *Ernani* sono tali da convincerlo che non vuole affidare la parte della *Traviata* alla Salvini. La questione non è secondaria: il compositore teme ormai apertamente che una protagonista inadatta possa compromettere l'intera opera.

《エルナーニ》の公演を経ても、作曲家の疑念が解消されることはなかった。それどころか、ヴェネツィアから届く情報によって、サルヴィーニ・ドナテッリにはヴィオレッタを演じるために必要な資質が備わっていないというヴェルディの確信は、さらに強まっていった。しかし、この時点で契約上の問題が浮上する。ヴェルディには歌手を拒否する権利が認められていたものの、それを行使できる期限は1月15日までと定められていた。彼がより強い態度で異議を唱えようと決意したときには、その期限はすでに過ぎていたのである。

それでもヴェルディは主張を続ける。1853年1月30日、まだヴェネツィアには赴いておらず、すでに作曲の遅れを懸念していた彼は、マルザーリに宛てた手紙の中で、《エルナーニ》の上演後に得た情報から判断して、《椿姫》の役をサルヴィーニに任せるつもりはないと確信した、と書いている。これは決して二次的な問題ではなかった。作曲家はこの時点で、主役にふさわしくない歌手を起用することによって、作品全体が損なわれる可能性を公然と危惧していたのである。

Propone allora alternative precise. La soluzione che sembra preferire è **Rosina Penco**, che soltanto pochi giorni prima, il **19 gennaio**, aveva creato Leonora nel *Trovatore* a Roma. Verdi ne apprezza non soltanto la voce, ma proprio le qualità che ritiene indispensabili per la nuova protagonista: «*ha bella figura, anima e sta bene in scena*». Vengono proposte anche **Virginia Boccabadati e Marietta Piccolomini**. Ma la Penco non è disponibile e, una dopo l'altra, anche le altre possibilità si rivelano impraticabili.

La Presidenza della Fenice, nel frattempo, difende la propria posizione. La Salvini Donatelli appartiene alla compagnia già scritturata e il termine entro il quale Verdi avrebbe potuto ricusarla è scaduto. Sostituirla a quel punto significherebbe affrontare nuovi problemi contrattuali ed economici proprio mentre la preparazione dell'opera è già in grave ritardo. Il contrasto diventa serio: il teatro arriva a prospettare la possibilità di rappresentare l'opera con la compagnia disponibile anche senza il consenso del compositore.

そこでヴェルディは、具体的な代替案を提示する。彼が最も望ましいと考えていたのはロジーナ・ペンコだったようである。彼女はそのわずか数日前、1月19日にローマで《イル・トロヴァトーレ》のレオノーラ役を初演したばかりであった。ヴェルディが評価していたのは彼女の声だけではなく、まさに新しいヒロインに不可欠だと考えていた資質であった。すなわち、「容姿が美しく、魂があり、舞台映えする」。さらに、ヴィルジニア・ボッカバダーティとマリエッタ・ピッコローミニも候補として提案された。しかし、ペンコは出演できず、ほかの候補も次々と実現不可能であることが明らかになっていった。

その一方で、フェニーチェ劇場総裁府は自らの立場を守った。サルヴィーニ・ドナテッリはすでに契約済みの歌劇団に所属しており、ヴェルディが彼女を拒否できる期限もすでに過ぎていた。この段階で彼女を交代させれば、作品の準備そのものがすでに大幅に遅れているなかで、さらに新たな契約上・経済上の問題を抱えること

になる。対立は深刻なものとなり、劇場側はついには、**作曲家の同意がなくても、現在の歌劇団のまま作品を上演する可能性**まで示唆するに至った。

Il **14 febbraio**, dopo il ritorno di Piave da Sant'Agata, la questione viene affrontata definitivamente. La Presidenza può riconoscere le ragioni artistiche di Verdi, ma ribadisce la validità degli accordi contrattuali. Il compositore comprende ormai che non esiste una reale alternativa e finisce per accettare Fanny Salvini Donatelli. Non si tratta però di un cambiamento di giudizio, ma di una scelta imposta dalle circostanze e dall'impossibilità, a poche settimane dalla prima, di trovare un'altra cantante disponibile.

Il **pessimismo** rimane. Il **16 febbraio**, scrivendo a Piave, Verdi arriva a prevedere apertamente l'**insuccesso**: se non cambiano donna e basso, *«farò un fiasco completo. Lo so, lo so. Te la farò vedere»*. È una frase particolarmente significativa perché precede di quasi tre settimane la prima e dimostra che il compositore arriva a Venezia già convinto dell'inadeguatezza di una parte della compagnia.

2月14日、ピアヴェがサンタガータから戻った後、この問題は最終的に協議されることとなった。フェニーチェ劇場総裁府は、ヴェルディの芸術上の主張には理解を示し得たものの、契約上の合意が依然として有効であることを改めて確認した。作曲家も、もはや現実的な代替案が存在しないことを理解し、最終的にファニー・サルヴィーニ・ドナテッリを受け入れる。しかし、これは彼女に対する評価を改めたからではなく、**初演まで数週間しか残されていない時点で、出演可能な別の歌手を見つけることができないという状況によって強いられた選択**だったのである。それでも、ヴェルディの悲観的な見方は変わらなかった。2月16日、ピアヴェに宛てた手紙の中で、彼はついに失敗を公然と予測するまでになる。女性歌手とバス歌手を替えなければ、「**完全な失敗 (fiasco completo)**になるだろう。分かっている、分かっている。今に見ていろ」と書いている。この言葉がとりわけ重要なのは、初演のおよそ3週間前に書かれたものであり、作曲家がすでに**出演者の一部が役にふさわしくないと確信したままヴェネツィアへ向かおうとしていたことを示している**からである。

Il cast della prima del **6 marzo 1853** è dunque definitivamente composto da **Fanny Salvini Donatelli** come Violetta, **Lodovico Graziani** come Alfredo e **Felice Varesi** come Giorgio Germont. Si tratta, nel complesso, di cantanti affermati: Varesi è uno degli interpreti verdiani più importanti del periodo, Graziani un tenore conosciuto e la Salvini Donatelli un soprano esperto e stimato dalla Fenice. Il problema, almeno

dal punto di vista di Verdi, non è quindi la presenza di artisti incapaci, ma la loro corrispondenza alle caratteristiche dei nuovi personaggi e alla particolare scrittura dell'opera.

Dopo la prima rappresentazione sarà proprio Varesi a contestare implicitamente questa interpretazione. In una lettera del **10 marzo 1853** all'editore Francesco Lucca scriverà:

«Io non intendo farmi giudice del merito musicale della Traviata, ma certo sostengo che Verdi non ha saputo servirsi dei mezzi degli artisti che aveva a disposizione.»

stätigend, 1853年3月6日の初演のキャストは、ヴィオレッタ役ファニー・サルヴィーニ・ドナテッリ、アルフレード役ロドヴィーコ・グラツィアーニ、ジョルジョ・ジェルモン役フェリーチェ・ヴァレーリという顔ぶれで最終的に決定した。全体として見れば、彼らはいずれもすでに評価を確立していた歌手である。ヴァレーリは当時の最も重要なヴェルディ歌手の一人であり、グラツィアーニは名の知られたテノール、サルヴィーニ・ドナテッリも経験豊かでフェニーチェ劇場から高く評価されていたソプラノだった。stätigend、少なくともヴェルディの観点からすれば、問題は力量のない歌手が起用されたことにあるのではなく、彼らの資質が、新たに創造された登場人物の性格や、この作品特有の声樂的・音樂的書法にどこまで適合しているかという点にあった。

しかし初演後、まさにヴァレーリ自身が、この見方に暗に異議を唱えることになる。1853年3月10日、出版社のフランチェスコ・ルッカに宛てた手紙の中で、彼は次のように書いている。

「私は《椿姫》の音樂的価値について自ら裁定を下すつもりはない。しかし、ヴェルディが、手元にいた歌手たちの能力を十分に生かすことができなかったということだけは、確信をもって主張する。」

Varesi entra poi nello specifico: *«Alla Salvini non sta propriamente bene che la sola cavatina di tutta la sua parte. A Graziani poco o nulla. A me un adagio d'aria "Di Provenza il mar, il suol"»*. Il baritono ricorda inoltre che il pubblico veneziano si aspettava per lui una parte ben diversa, dopo che Verdi gli aveva affidato i grandi ruoli di *Macbeth* e *Rigoletto*. La testimonianza è interessante perché rovescia il punto di vista: per Verdi erano gli interpreti a non essere adatti all'opera; per Varesi era Verdi a non avere scritto tenendo adeguatamente conto degli interpreti disponibili.

La lunga controversia sul cast mette così in luce un elemento essenziale della genesi della Traviata. **Verdi non sta semplicemente cercando tre belle voci: cerca interpreti capaci di incarnare una nuova idea di teatro.** Il problema è particolarmente evidente per Violetta, chiamata ad attraversare nel corso dell'opera **condizioni vocali e drammatiche profondamente diverse:** la brillantezza mondana del primo atto, l'intensità lirica e tragica del secondo, la fragilità quasi spoglia del terzo. Per questo Verdi insiste tanto sulla necessità di una «*donna di prima forza*» e, quando propone la Penco, sottolinea qualità che vanno ben oltre la voce: «*bella figura*», «*anima*» e capacità di stare in scena.

さらにヴァレーリは、具体的な点にまで踏み込んでいる。「サルヴィーニに本当に合っているのは、彼女の全パートのうちカヴァティーナだけである。グラツィアーニには、ほとんど何も合っていない。私には、アリアのアダージョ《Di Provenza il mar, il suol》だけだ」。また、このバリトン歌手は、ヴェルディがそれ以前に《マクベス》と《リゴレット》という大役を自分に与えていたことから、ヴェネツィアの聴衆が今回もまったく異なるほど重要な役を期待していた、と述べている。この証言が興味深いのは、**視点を逆転させている**からである。ヴェルディにとっては、歌手たちが作品にふさわしくなかった。一方ヴァレーリにとっては、ヴェルディのほうが、起用可能な歌手たちの資質を十分に考慮して作曲しなかったのである。

このキャストをめぐる長い論争は、こうして《椿姫》の成立過程における**本質的な要素**を浮かび上がらせる。ヴェルディが求めていたのは、単に三人の美しい声ではない。彼が求めていたのは、**新しい演劇理念を体現することのできる歌手たち**だったのである。この問題は、とりわけヴィオレッタにおいて明白である。彼女は作品を通して、声楽的にも劇的にも大きく異なる状態を通過しなければならない。第1幕の社交界における華やかさ、第2幕の抒情的かつ悲劇的な強度、そして第3幕の、ほとんど何もまとわないかのような脆弱さである。だからこそヴェルディは、「**第一級の力量をもつ女性歌手（*donna di prima forza*）**」の必要性をこれほどまでに強く主張し、ペンコを候補に挙げた際にも、声だけにはとどまらない資質——「**美しい容姿（*bella figura*）**」、「**魂（*anima*）**」、そして**舞台上での存在感**——を強調したのである。

La difficoltà del cast finisce così per intrecciarsi con la corsa contro il tempo che accompagna la composizione. Mentre diminuiscono i giorni disponibili per terminare l'opera, diminuiscono anche le possibilità di trovare la Violetta che Verdi ha in mente. Quando comprende che non esistono più alternative realistiche, accetta la Salvini Donatelli, ma arriva a Venezia convinto che la compagnia possa

compromettere il risultato. Il problema degli interpreti diventa quindi una seconda linea di tensione nella genesi della *Traviata*, parallela a quella dei ritardi, delle proroghe e della composizione febbrile che ne accompagna la nascita.

このように、キャストをめぐる困難は、作曲を取り巻く**時間との闘い**と次第に絡み合っていく。作品を完成させるために残された日数が減っていくにつれて、ヴェルディが思い描くヴィオレッタを見つけ出す可能性もまた、次第に失われていった。もはや現実的な代替案が存在しないことを悟ったとき、彼はサルヴィーニ・ドナテッリを受け入れる。しかしヴェルディは、**この歌手陣が作品の成果そのものを損なう可能性がある**と確信したままヴェネツィアに到着するのである。

したがって、出演者をめぐる問題は、《椿姫》の成立過程における**もう一つの緊張の軸**となる。それは、この作品の誕生につきまとった遅延、相次ぐ期限延長、そして切迫した状況のなかで進められた作曲という、もう一方の緊張の軸と並行して進んでいくのである。

Come aveva temuto Verdi, la prima della *Traviata*, il **6 marzo 1853**, non ottenne il risultato sperato. Il compositore reagì immediatamente con parole destinate a diventare celebri. A Emanuele Muzio (compositore, direttore d'orchestra e unico allievo di Verdi) scrisse:

«La Traviata ieri sera fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà.»

Nelle lettere dei giorni successivi il giudizio è persino più duro. Verdi insiste quasi ossessivamente sulla parola *«fiasco»*:

«La Traviata ha fatto un fiascone, e, peggio, hanno riso. Eppure che vuoi? Non ne sono turbato. Ho torto io o hanno torto loro? Per me credo che l'ultima parola sulla Traviata non sia quella di ieri sera. La rivedremo e vedremo.»

ヴェルディが危惧していたとおり、1853年3月6日の《椿姫》初演は、期待されていた成果を得ることができなかった。作曲家はただちに、後に有名となる言葉で反応している。エマヌエーレ・ムツィオ（作曲家、指揮者であり、ヴェルディ唯一の弟子）に、こう書いた。

「《椿姫》は昨夜、**失敗（fiasco）**だった。責任は私にあるのか、それとも歌手たちにあるのか？ 時が判断するだろう。」

その後数日間に書かれた手紙では、その評価はさらに厳しいものとなる。ヴェルディは、ほとんど執拗なまでに「**失敗 (fiasco)**」という言葉を繰り返している。

「《椿姫》は**大失敗 (fiascone)**だった。しかも、もっと悪いことに、彼らは笑った。それでも、どうしたものだろう？ 私はそのことで動揺してはいない。間違っているのは私なのか、それとも彼らなのか？ 私としては、《椿姫》についての**最後の言葉が、昨夜のものだとは思わない**。もう一度この作品を見ることになるだろう。そのとき、分かるだろう。」

E ancora:

«Ieri sera è andata in scena la Traviata che ha fatto fiasco. Fiasco deciso: non voglio indagare le cause: vi racconto la pura istoria. Domani si farà la terza recita e partirò subito per casa mia.»

Dopo la seconda rappresentazione ritorna sullo stesso punto:

«Non ti ho scritto della prima recita di Traviata: ti scrivo dopo la seconda. L'esito è stato fiasco! Fiasco deciso! Non so di chi sia la colpa: è meglio non parlarne. Non ti dirò della musica; permettimi che nulla ti dica degli esecutori... Parto domani per Busseto.»

そして、さらにこう書いている。

「昨夜、《椿姫》が上演されたが、失敗だった。**明白な失敗 (Fiasco deciso)**だ。その原因を探ろうとは思わない。私はただ、ありのままの事実を伝えているだけだ。明日は3回目の公演が行われ、その後すぐに私は自宅へ帰る。」

第2回公演の後にも、ヴェルディは同じ点に立ち戻っている。

「《椿姫》の初演については君に書かなかった。第2回公演を終えた今、書くことにする。結果は**失敗だった！ 明白な失敗だ！ (Fiasco! Fiasco deciso!)** 誰に責任があるのかは分からない。これ以上話さないほうがいいだろう。音楽については何も言わない。演奏者たちについても、どうか何も言わずにいることを許してほしい……。明日、ブッセートへ発つ。」

Considerate insieme, queste **lettere** rivelano qualcosa di più interessante del semplice disappunto. **Verdi riconosce senza esitazioni l'insuccesso**, ma non perde fiducia nell'opera. La frase *«l'ultima parola sulla Traviata non sia quella di ieri*

sera» mostra che distingue subito il valore del lavoro dall'esito della sua prima esecuzione.

Del resto, il celebre «*fiasco*» fu meno uniforme di quanto le parole di Verdi lascino pensare. Il primo atto ebbe un'accoglienza favorevole, con applausi e numerose chiamate; l'entusiasmo diminuì nel secondo e soprattutto nel terzo. L'opera ebbe comunque nove rappresentazioni alla Fenice fra il 6 e il 19 marzo. **Più che di un crollo completo, si dovrebbe quindi parlare di un insuccesso relativo,** certamente molto lontano dalle aspettative suscitate da una nuova opera di Verdi.

これらの手紙を総合して読むと、そこには単なる失望以上に興味深いものが見えてくる。ヴェルディは失敗をためらうことなく認めているが、**作品そのものへの信頼を失ってはいない。**「《椿姫》についての最後の言葉が、昨夜のものだとは思わない」という言葉は、彼が作品そのものの価値と、その初演の結果とを、すでに明確に区別していたことを示している。

もっとも、有名な「**fiasco (失敗)**」は、ヴェルディ自身の言葉から想像されるほど一様なものではなかった。第1幕は好意的に迎えられ、拍手と数多くのカーテンコールがあった。熱狂は第2幕で弱まり、とりわけ第3幕ではさらに後退した。それでも《椿姫》は、3月6日から19日までの間にフェニーチェ劇場で9回上演されている。したがって、完全な崩壊というよりは、**相対的な不成功**と捉えるべきであり、それでも新作ヴェルディ・オペラに寄せられていた期待からすれば、確かに大きく隔たった結果であった。

Le condizioni degli interpreti contribuirono al risultato. Lodovico Graziani e Felice Varesi non erano nelle migliori condizioni fisiche e vocali, mentre le testimonianze sulla Salvini Donatelli risultano complessivamente più favorevoli. Proprio la cantante che Verdi aveva maggiormente temuto sembra quindi essere stata, vocalmente, la componente più sicura della compagnia. Rimaneva però il problema scenico già previsto dal compositore: la distanza fra la sua presenza fisica e l'immagine di una giovane donna consumata dalla tisi.

出演者たちの状態も、この結果に影響を与えた。ロドヴィーコ・グラツィアーニとフェリーチェ・ヴァレーリは、身体的にも声の状態としても万全ではなかった一方、サルヴィーニ・ドナテッリについて残されている証言は、全体としてより好意的なものである。したがって、ヴェルディが最も強く懸念していた歌手こそが、声楽的には出演者の中で最も安定した存在だったように見える。

しかし、作曲家があらかじめ予見していた舞台上の問題は残っていた。すなわち、彼女の実際の身体的な存在感と、結核によって衰弱していく若い女性という人物像との隔たりである。

Verdi attribuì in seguito agli interpreti gran parte della responsabilità, ma questa spiegazione non sembra sufficiente. **Una componente dell'insuccesso potrebbe essere stata la novità stessa della *Traviata*.** Alcune recensioni dell'epoca osservano che le nuove opere di Verdi richiedono talvolta un secondo o un terzo ascolto prima di poter essere comprese e giudicate pienamente. È significativo inoltre che, secondo i giudizi dei giornali musicali dell'epoca successivi alla prima, il favore maggiore sia andato al brillante primo atto, mentre l'accoglienza si sia raffreddata proprio quando, nel secondo e nel terzo, il dramma diventa più raccolto, psicologico e interiorizzato.

ヴェルディは後に、失敗の責任の大部分を出演者たちに帰したが、この説明だけでは十分とは思われない。失敗の一因は、《椿姫》という作品そのものがもっていた新しさにあった可能性がある。当時のいくつかの批評では、ヴェルディの新作は、十分に理解し評価するために、ときとして2度、あるいは3度聴く必要があるとも指摘されている。

さらに注目すべきなのは、初演後に当時の音楽新聞に掲載された批評によれば、最も好意的に受け入れられたのが華やかな第1幕であったのに対し、第2幕、そして第3幕へと進み、ドラマがより凝縮され、心理的かつ内面的なものになっていくにつれて、聴衆の反応が冷めていったことである。

A questa novità si aggiunge un elemento che ritengo importante: **la sostanziale contemporaneità del dramma e la sua vicinanza alla società degli spettatori.** Verdi avrebbe voluto ambientare la vicenda nel presente, come nel dramma di Dumas; la Fenice impose invece di retrodatare l'azione «*circa il 1700*». Lo stratagemma introduceva una distanza visiva e storica: gli spettatori non vedevano sulla scena uomini e donne vestiti come loro. Ma questa distanza aveva l'effetto di attenuare, non cancellare, la modernità dell'opera. La storia nasceva da un fatto e da un dramma contemporanei; contemporanei erano i problemi affrontati — denaro, reputazione, morale sessuale, famiglia, malattia — e un forte senso del presente attraversava tanto il linguaggio verbale quanto quello musicale. Dietro i costumi settecenteschi, il pubblico poteva comunque riconoscere il proprio mondo.

この新しさに加えて、私が重要だと考えるもう一つの要素がある。それは、ドラマが本質的に同時代のものであり、観客自身が生きる社会ときわめて近いところにあったことである。ヴェルディは、デュマの戯曲と同じように、物語を現代に設定することを望んでいた。しかしフェニーチェ劇場は、時代設定を「1700年頃」へと遡らせることを求めた。この措置によって、視覚的・歴史的な距離が生まれた。観客は、自分たちと同じような服装をした男女を舞台上で目にすることはなかったのである。

しかし、この距離がもたらしたのは、作品の現代性を弱めることであって、それを消し去ることはなかった。物語は同時代に起きた実際の出来事と、同時代の戯曲から生まれていた。そこで扱われる問題——金銭、評判、性道德、家族、病——もまた同時代のものであり、さらに言葉の表現にも音楽の表現にも、強烈な「現在」の感覚が貫かれていた。18世紀の衣裳の背後に、観客はなお自分たち自身の世界を認めることができたのである。

Non possiamo dimostrare che **questa contemporaneità sostanziale abbia contribuito all'accoglienza incerta del 1853**, ma l'ipotesi merita di essere considerata. La retrodatazione aveva già introdotto una distanza protettiva; rappresentare la stessa vicenda in abiti contemporanei l'avrebbe ulteriormente ridotta, rendendo ancora più diretto il confronto fra la società rappresentata e quella seduta in teatro. È significativo, in questa prospettiva, che Verdi non abbia poi insistito con la stessa determinazione per restituire all'opera i costumi moderni. Si può ipotizzare che avesse intuito quanto **un dramma già così vicino alla sensibilità e ai conflitti del presente potesse creare disagio nel pubblico**, e che accentuarne ulteriormente la contemporaneità visiva non fosse necessario. È un meccanismo che possiamo osservare anche in alcune produzioni e scelte registiche di oggi: quando la distanza fra scena e realtà viene quasi cancellata, lo spettatore non assiste più soltanto alla vicenda, ma può riconoscersi nel mondo rappresentato e sentirsi direttamente chiamato in causa, può sentirsi anche offeso e reagire conseguentemente in maniera negativa decretando l'insuccesso della produzione.

この本質的な同時代性が、1853年の不確かな受容に影響を与えたことを証明することはできない。しかし、この仮説は検討に値する。時代設定を過去へ移すことによって、すでに一種の保護的な距離が設けられていた。同じ物語を同時代の衣裳で上演していたならば、その距離はいっそう縮まり、舞台上に描かれる社会と、劇場の客席に座る社会との対峙は、さらに直接的なものになっていただろう。

この観点から見ると、その後ヴェルディが、作品を現代の衣裳に戻すことに同じほど強く固執しなかったことは注目に値する。すでに当時の感性や社会的対立にこれほど近いドラマが、観客にある種の居心地の悪さを感じさせる可能性をヴェルディ自身が察しており、その視覚的な同時代性をさらに強調する必要はないと考えたのではないかと推測することもできる。

これは、今日のいくつかのプロダクションや演出上の選択にも見いだすことのできるメカニズムである。舞台と現実との距離がほとんど消し去られたとき、観客はもはや単に物語を傍観するだけではない。舞台上に描かれた世界の中に自分自身を認め、自らが直接問いかけていていると感ずることがある。さらには、自分自身が攻撃されたように感じ、その結果、否定的に反応し、そのプロダクションを不成功へと導くことさえありうるのである。

Dopo la Fenice diversi teatri si interessarono alla *Traviata*, ma Verdi non volle affrettarne la ripresa. Aspettò soprattutto una compagnia che ritenesse adeguata. L'occasione arrivò ancora a Venezia, quando l'impresario Antonio Gallo propose l'opera al **Teatro San Benedetto**, con **Maria Spezia** come Violetta, **Francesco Landi** come Alfredo e **Filippo Coletti** come Germont.

Verdi accettò e tornò sulla partitura. Il **16 marzo 1854** scrisse a Piave che avrebbe fatto personalmente «*le puntature ed i trasporti che abbisognano per Coletti*», aggiungendo: «*È meglio che li faccia io che altri*». Gli interventi, tuttavia, non si limitarono agli adattamenti vocali. Pur lasciando intatta la struttura fondamentale dell'opera, **Verdi modificò soprattutto parti del secondo e del terzo atto**, intervenendo su tonalità, collegamenti armonici, trasporti e alcune sezioni più estese, compreso il grande concertato del finale secondo.

フェニーチェ劇場での上演後、いくつかの劇場が《椿姫》に関心を示したが、ヴェルディは再演を急ごうとはしなかった。彼が何よりも待っていたのは、作品にふさわしいと考えられる歌手陣が揃うことであった。その機会は再びヴェネツィアで訪れる。興行師アントニオ・ガッロがサン・ベネデット劇場での上演を提案し、ヴィオレッタ役にマリア・スペツィア、アルフレード役にフランチェスコ・ランディ、ジェルモン役にフィリッポ・コレッティが起用されることになった。

ヴェルディはこれを受け入れ、再び総譜に手を入れた。1854年3月16日、彼はピアーヴェに、コレッティのために必要な「**puntature**（声域に合わせた音の調整）と移調」を自ら行うつもりだと書き、「他の者がやるより、私がやったほうがよい」

と付け加えている。しかし、修正は声楽上の調整だけにとどまらなかった。作品の基本的な構造そのものは維持しながらも、ヴェルディはとりわけ第2幕と第3幕の一部に手を加え、調性、和声的な接続、移調、さらに第2幕フィナーレの大コンチェルトを含む、より大規模な部分にも修正を施した。

La *Traviata* del 1854 non è quindi un'altra opera, ma neppure una riproduzione identica di quella del 1853. Verdi stesso tenderà in seguito a minimizzare le revisioni, perché ciò che gli premeva rivendicare era un altro punto: non aveva modificato la concezione fondamentale dell'opera.

La nuova *Traviata* andò in scena al Teatro San Benedetto il 6 maggio 1854 e questa volta fu un successo pieno. Il nuovo cast offrì certamente condizioni più favorevoli. Anche il teatro, un po' meno capiente della Fenice e caratterizzato da un rapporto più raccolto fra scena e pubblico, potrebbe aver favorito la dimensione intima dell'opera. Non possiamo indicarlo come una causa documentata del successo, ma la consonanza fra quello spazio e una drammaturgia fondata così spesso sul colloquio e sull'interiorità è suggestiva.

したがって、1854年版の《椿姫》は別の作品というわけではないが、1853年版をそのまま再現したものでもない。ヴェルディ自身は後に、これらの改訂を小さなものとして語る傾向を見せる。それは、彼が何よりも主張したかった点が別のところにあったからである。すなわち、**作品の根本的な構想そのものは変更していなかった**ということである。

新たな《椿姫》は1854年5月6日、サン・ベネデット劇場で上演され、今度は**完全な成功**を収めた。新しいキャストが、より好ましい条件をもたらしたことは確かである。また、フェニーチェ劇場よりやや収容人数が少なく、舞台と観客との関係がより親密なサン・ベネデット劇場という空間も、この作品の内面的な性格に適していた可能性がある。これを成功の原因として資料的に立証することはできないが、**対話と内面性をこれほど頻繁に基盤とするドラマと、その劇場空間との響き合い**は、示唆に富んでいる。

Il rovesciamento del 1854, da fiasco a successo pieno, non va quindi spiegato con una sola causa. Cambiarono gli interpreti, Verdi perfezionò la partitura, cambiarono le condizioni della rappresentazione e il pubblico non si trovava più davanti a un'opera completamente sconosciuta. Probabilmente questi fattori agirono insieme.

Dopo il successo Verdi poté permettersi una rivincita polemica. Definì la *Traviata* del San Benedetto la «*stessa stessissima*» rappresentata alla Fenice e concluse: «*Allora fece fiasco, ora fa furore. Concludete voi!*». L'affermazione è volutamente esagerata, perché le revisioni musicali erano reali; esprime però bene la convinzione di Verdi che **il problema del 1853 non risiedesse nell'idea drammaturgica e musicale dell'opera.**

Si è visto, nel 1854, che la *Traviata* di San Benedetto è riuscita. Ma non si può dire che, nel 1854, l'opera sia stata completamente rivista. Una delle ragioni per cui non si può dire che l'opera sia stata completamente rivista è che, nel 1854, l'opera è stata rivista in modo da essere più adatta al pubblico di San Benedetto. Ma non si può dire che l'opera sia stata completamente rivista. Una delle ragioni per cui non si può dire che l'opera sia stata completamente rivista è che, nel 1854, l'opera è stata rivista in modo da essere più adatta al pubblico di San Benedetto.

Successo ottenuto, Verdi ha avuto un certo interesse a far sapere che l'opera era stata rivista. Ha scritto a San Benedetto: «*La Traviata è stata rivista in modo da essere più adatta al pubblico di San Benedetto. Ma non si può dire che l'opera sia stata completamente rivista. Una delle ragioni per cui non si può dire che l'opera sia stata completamente rivista è che, nel 1854, l'opera è stata rivista in modo da essere più adatta al pubblico di San Benedetto.*».

Il passaggio dalla Fenice al San Benedetto costituisce così l'ultima fase della genesi della *Traviata*. La prima rappresentazione mette alla prova il progetto; la revisione ne corregge e affina alcuni punti; il nuovo cast permette di verificarne pienamente l'efficacia. Dal 6 maggio 1854 sarà sostanzialmente questa versione a iniziare la sua diffusione nei teatri.

La vicenda sembra infine rispondere alla domanda posta da Verdi all'indomani della prima della Fenice: «*La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà*». Il tempo giudicò certamente a favore dell'opera. Ma Verdi stesso, già dopo il fiasco, aveva intuito che la storia non era conclusa: «*L'ultima parola sulla Traviata non sia quella di ieri sera. La rivedremo e vedremo*». Poco più di un anno dopo, ancora a Venezia, quella previsione trovò conferma. Non fu necessario rifondare la *Traviata*: fu necessario metterla nelle condizioni di rivelare pienamente ciò che già conteneva.

このように、フェニーチェ劇場からサン・ベネデット劇場への移行は、《椿姫》の成立過程における最終段階をなしている。初演によって作品の構想が実際の舞台上で試され、改訂によっていくつかの点が修正され、さらに洗練された。そして新たなキャストによって、その有効性を十分に確かめることが可能になった。1854年5月6日以降、世界各地の劇場へと広まっていくことになるのは、基本的にこの版である。

そして、この一連の経緯は、フェニーチェ劇場での初演翌日にヴェルディが投げかけた問い——「責任は私にあるのか、それとも歌手たちにあるのか？ 時が判断するだろう」——に、最終的な答えを与えたようにも見える。時は、少なくとも作品そのものに対しては、明らかに有利な判定を下した。しかしヴェルディ自身、すでに初演の失敗直後から、この物語がまだ終わっていないことを感じ取っていた。

「《椿姫》についての最後の言葉が、昨夜のものだとは思わない。もう一度この作品を見ることになるだろう。そのとき、分かるだろう」。それからわずか1年余り後、再びヴェネツィアで、その予言は現実のものとなった。《椿姫》を根本から作り直す必要はなかった。必要だったのは、この作品がすでに内包していたものを、余すところなく明らかにできる条件を整えることだったのである。

DUMAS / PRÉVOST デュマ / プレヴォ

Dobbiamo fare anzitutto una considerazione sul contesto culturale di **Parigi** e su ciò che la città rappresentava per l'**arte e la cultura europea dell'Ottocento**. Parigi era uno dei principali centri della letteratura, del teatro e della musica: qui nascevano testi destinati a circolare in tutta Europa e qui scrittori, artisti e compositori cercavano spesso una consacrazione internazionale. Anche per Verdi il confronto con Parigi rappresentò un passaggio importante della propria evoluzione artistica. È in questo ambiente che una vicenda reale come quella di Marie Duplessis poté trasformarsi rapidamente in materia letteraria e teatrale, prima di arrivare, attraverso Dumas, alla *Traviata*.

まず、パリの文化的背景と、19世紀ヨーロッパの芸術・文化においてこの都市が果たしていた役割について考えておく必要がある。パリは、文学、演劇、音楽における主要な中心地の一つであり、ここで生まれた作品はヨーロッパ全土へと広まり、作家、芸術家、作曲家たちもしばしば国際的な評価を確立する場としてパリを目指した。ヴェルディにとっても、パリとの対峙は、自らの芸術的發展における重

要な一段階となった。マリー・デュプレシのような実在の人物をめぐる出来事が、急速に文学や演劇の題材へと変容し、デュマを経て、やがて《椿姫》へと至ることができたのも、まさにこのような文化的環境の中においてであった。

All'origine di questa storia vi è una donna realmente esistita. Il suo vero nome era **Rose Alphonsine Plessis**, nata in Normandia nel **1824**. Arrivata giovanissima a Parigi, lavorò inizialmente come *grisette*, termine che indicava una giovane lavoratrice di modeste condizioni, spesso sarta, modista o commessa, inserita anche nella vita sentimentale e mondana della città. Da questo ambiente Alphonsine riuscì rapidamente a elevarsi fino a diventare una delle cortigiane più conosciute di Parigi. Scelse di farsi chiamare **Marie Duplessis**, trasformando anche il proprio cognome in una forma dal suono più aristocratico con l'aggiunta del Du-.

La sua ascesa fu straordinariamente rapida. Bellezza, eleganza e una naturale capacità di adattarsi agli ambienti più raffinati le permisero di frequentare l'**alta società parigina**. Fra i suoi amanti e protettori vi furono **Agénor de Gramont duca di Guiche**, il **conte Gustav von Stackelberg**, anziano e ricchissimo diplomatico russo che divenne uno dei suoi principali protettori dal 1844, ed **Édouard de Perrégaux** ufficiale e aristocratico francese, suo amante e infine marito; ebbe inoltre una relazione con **Franz Liszt**. La ragazza arrivata dalla provincia era diventata, nel giro di pochi anni, una delle figure più riconoscibili del *demi-monde* parigino, il *mezzo-mondo*, cioè quell'ambiente collocato fra la società rispettabile e il mondo della prostituzione.

この物語の原点には、実在した一人の女性がいる。本名はローズ・アルフォンシーヌ・プレシ（Rose Alphonsine Plessis）といい、1824年にノルマンディーで生まれた。まだ非常に若いうちにパリへ出た彼女は、当初「グリゼット（grisette）」として働いていた。この言葉は、しばしばお針子、帽子職人、店員などとして働く、慎ましい境遇の若い女性を指し、同時に彼女たちはパリの恋愛や社交の世界とも関わりをもっていた。アルフォンシーヌはこの環境から急速に身を起こし、やがてパリで最も名の知られた高級娼婦の一人となる。彼女はマリー・デュプレシ（Marie Duplessis）と名乗るようになり、姓にも「Du-」を付け加えることで、より貴族的な響きをもつ形へと変えた。

彼女の社会的な上昇は、驚くほど急速だった。その美貌と優雅さ、そして洗練された社交界に自然に適応する能力によって、パリの上流社会に出入りするようにな

る。彼女の愛人や庇護者には、ギッシュ公アジェノール・ド・グラモン、1844年から主要な庇護者の一人となった高齡で非常に裕福なロシア外交官グスタフ・フォン・シュタッケルベルク伯爵、フランスの軍人で貴族でもあり、愛人となった後に最終的には夫となったエドゥアール・ド・ペレゴーがいた。また、フランツ・リストとも恋愛関係をもった。地方からやって来たこの少女は、わずか数年のうちに、パリの「demi-monde（ドゥミ・モンド / 半社交界）」、すなわち尊敬される上流社会と売春の世界との中間に位置する社会的環境を象徴する、最もよく知られた人物の一人となったのである。

Molti anni dopo, Dumas lasciò anche un preciso **ritratto** di Marie Duplessis. Nel testo *À propos de La Dame Aux Camélias*, scritto nel 1867 e poi posto in apertura del dramma nella edizione del *Théâtre Complet*, ricorda anzitutto il suo vero nome, Alphonsine Plessis, dal quale lei stessa aveva ricavato quello «*più eufonico e più elevato di Marie Duplessis*». La descrive quindi «*alta, molto magra, con i capelli neri, il viso rosa e bianco*», con «*la testa piccola*» e «*lunghi occhi di smalto come una giapponese, ma vivi e fini*»; aveva inoltre «*le labbra rosse come ciliegie*» e «*i denti più belli del mondo*». Dumas conclude il ritratto con un'immagine particolarmente efficace: «*sembrava una figurina di Sassonia*». Quando la vide per la prima volta Marie era, nelle sue parole, «*in tutta la pienezza della sua opulenza e della sua bellezza*».

Alla bellezza Dumas associa soprattutto una «*distinzione naturale*»: Marie «*si vestiva con gusto*» e «*camminava con grazia, quasi con nobiltà*», tanto che talvolta veniva scambiata per una donna dell'alta società. La descrizione chiarisce la distanza che la separava dall'immagine più comune della prostituta: proveniva da condizioni molto modeste, ma aveva acquisito modi, eleganza e presenza tali da permetterle di muoversi negli ambienti più raffinati della società parigina.

それから長い年月を経て、デュマはマリー・デュプレシについて、詳細な人物描写も残している。1867年に執筆され、後に『Théâtre Complet（戯曲全集）』版の戯曲冒頭に収められた『À propos de La Dame Aux Camélias』の中で、彼はまず彼女の本名がアルフォンシーヌ・プレシ（Alphonsine Plessis）であったことを記し、彼女自身がそこから「より響きが美しく、より格調高いマリー・デュプレシ（Marie Duplessis）という名」を作り出したと述べている。さらに彼女を、「背が高く、非常に痩せていて、髪は黒く、顔は薔薇色と白」、そして「小さな頭」に「日本女性のような、エナメルを思わせる細長い目をしていたが、その目は生き生きとして鋭敏だった」と描写する。また、「唇はさくらんぼのように赤く」、「世

界で最も美しい齒」をしていたという。デュマは最後に、とりわけ印象的な比喻を用いてその肖像を締めくくる。「彼女はまるでザクセン磁器の小さな人形のようにだった」。デュマが初めて彼女を見たとき、マリーは彼自身の言葉によれば、「その豊かさと美しさの絶頂にあった」。

デュマがその美貌とともにとりわけ強調しているのは、彼女が備えていた「生まれながらの気品」である。マリーは「趣味よく装い」、「優雅に、ほとんど気品さえ感じさせるように歩いた」ため、ときには上流社会の女性と間違えられるほどだった。この描写は、彼女が一般的な娼婦のイメージからいかに隔たっていたかを明確に示している。彼女はきわめて貧しい境遇の出身でありながら、パリの最も洗練された社交界の中を自在に行き来できるほどの物腰、優雅さ、そして存在感を身につけていたのである。

Dumas conobbe Marie nel 1844 e fra i due nacque una relazione breve, intensa e difficile. Il problema era anche economico. Dumas era giovane e non possedeva la ricchezza necessaria a sostenere il tenore di vita della donna che amava; Marie, per mantenere la propria posizione, non poteva rinunciare ai suoi protettori. È, nella sostanza, lo stesso conflitto che **Prévost** aveva posto al centro di **Manon Lescaut**: il cavaliere Des Grieux ama Manon, ma non dispone dei mezzi necessari per garantirle la sicurezza e il tenore di vita che desidera; Manon lo ama, ma la precarietà economica la spinge verso uomini più ricchi. In entrambi i casi, **amore e necessità materiale entrano in conflitto**. Questa singolare corrispondenza fra l'esperienza vissuta da Dumas e il precedente letterario di Prévost diventerà uno dei nuclei fondamentali della *Dame Aux Camélias*.

デュマは1844年にマリーと出会い、二人の間には短く、激しく、そして困難な恋愛関係が生まれた。その問題の一つは、**経済的なもの**でもあった。デュマはまだ若く、愛する女性の生活水準を支えるだけの財力をもっていなかった。一方マリーも、自らの社会的な地位と生活を維持するためには、庇護者たちとの関係を断つことができなかった。

これは本質的には、プレヴォが『マノン・レスコー』の中心に据えたものと同じ葛藤である。騎士デ・グリュウはマノンを愛しているが、彼女が望む安定と生活水準を保証するために必要な経済力をもっていない。マノンも彼を愛しているが、経済的な不安定さゆえに、より裕福な男たちへと向かわざるを得ない。どちらの場合にも、**愛と物質的な必要性が衝突する**のである。デュマ自身が実際に経験したこと

と、プレヴォによる先行文学作品との、この**特異な符合**は、やがて『La Dame Aux Camélias (椿姫)』を形づくる根本的な核の一つとなっていく。

La rottura tra i due trovò espressione in una **lettera** particolarmente dura di **Dumas**, nella quale scrisse a Marie:

«Mia cara Marie, non sono abbastanza ricco per amarvi come vorrei, né abbastanza povero per essere amato come vorreste voi. Dimentichiamo allora: voi un nome che dovrebbe esservi quasi indifferente, io una felicità che è diventata impossibile per me. Non è necessario che vi dica quanto io sia triste, perché già sapete quanto vi ami. Addio dunque. Avete troppo cuore per non comprendere perché vi scriva questa lettera e troppa intelligenza per non potermela perdonare.»

二人の別れは、デュマがマリーに宛てたとりわけ厳しい一通の手紙の中にはっきりと表れている。そこで彼は、次のように書いている。

「親愛なるマリー、私は、自分が望むようにあなたを愛するには十分に裕福ではなく、あなたが望むように愛されるには十分に貧しくもありません。だから、互いに忘れることにしましょう。あなたは、あなたにとってほとんどどうでもよいはずの一つの名前を、私は、もはや自分には不可能となってしまった幸福を。私がどれほど悲しんでいるかを、あえてあなたに言う必要はないでしょう。私がどれほどあなたを愛しているかは、すでにご存じなのですから。それでは、さようなら。あなたには、私がなぜこの手紙を書くのかを理解できないほど心がないわけではなく、また、この手紙を私に許すことができないほど分別がないわけでもありません。」

Dietro la crudeltà della formula emerge con straordinaria chiarezza il conflitto appena descritto: l'amore esiste, ma non riesce a sottrarsi alla realtà economica sulla quale si fonda la vita di Marie.

Marie continuò intanto la propria vita. **Nel 1846 si sposò a Londra** con Édouard de Perrégaux, ma la **tubercolosi**, che già da tempo comprometteva la sua salute, continuò ad aggravarsi. **Morì a Parigi il 3 febbraio 1847, a soli ventitré anni.**

È a questo punto che **la persona reale comincia a trasformarsi in personaggio**. Dumas pubblicò *La Dame Aux Camélias* nel 1848. La protagonista non si chiama più Marie Duplessis ma **Marguerite Gautier**; lo scrittore utilizza la propria esperienza, ma non scrive una biografia. Seleziona, modifica e soprattutto inventa.

その厳しい言葉の背後には、先に述べた葛藤が驚くほど明瞭に浮かび上がっている。愛は存在している。しかし、マリーの生活を成り立たせている経済的な現実から逃れることはできないのである。

その後もマリーは自らの人生を歩み続けた。1846年、ロンドンでエドゥアール・ド・ペレゴと結婚する。しかし、すでに以前から彼女の健康を蝕んでいた結核は悪化し続けた。1847年2月3日、マリーはパリで、**わずか23歳で亡くなった**。

まさにこの時点から、**実在の人物が物語の登場人物へと変容し始める**。デュマは1848年に『*La Dame Aux Camélias*（椿姫）』を出版した。主人公の名はもはやマリー・デュプレシではなく、マルグリット・ゴーティエである。デュマは自らの体験を素材としているが、伝記を書いたのではない。**彼は事実を選び取り、改変し、そして何よりも、新たに創り出したのである**。

Sono infatti **invenzioni letterarie** decisive proprio alcuni elementi che diventeranno centrali nella *Traviata*. Marguerite e Armand riescono a vivere insieme in **campagna**, realizzando per un breve periodo l'illusione (il *sogno seduttore* così come viene detto in *Traviata*) di una vita separata dal mondo della prostituzione e del denaro. Soprattutto, la loro **separazione** viene provocata dall'**intervento del padre di Armand**, che convince Marguerite a sacrificare il proprio amore. Dumas trasforma così la donna reale in una figura morale: il **sacrificio**, che non appartiene alla biografia di Marie nella forma narrata nel romanzo, diventa il centro della costruzione di Marguerite.

Ma questa costruzione possiede a sua volta un precedente letterario preciso: **Manon Lescaut** dell'abate Prévost. Il rapporto viene dichiarato fin dalle prime pagine del romanzo. Dopo la morte di Marguerite i suoi beni vengono venduti all'asta per pagare i creditori. Fra gli oggetti compare proprio una copia del libro *Manon Lescaut*, che il narratore decide di acquistare. Il riferimento non è ornamentale: **Dumas stabilisce esplicitamente una genealogia fra Manon e Marguerite**.

実際、《椿姫》において中心的な意味をもつことになるいくつかの要素こそ、決定的な文学的創作なのである。マルグリットとアルマンは田舎で共に暮らすことを実現し、短い期間ではあるが、売春と金銭の世界から切り離された生活という幻想——《椿姫》でいう「魅惑的な夢（sogno seduttore）」——を現実のものとする。そして何よりも、二人の別離はアルマンの父親の介入によって引き起こされる。父親はマルグリットを説得し、自らの愛を犠牲にするよう求めるのである。こ

うしてデュマは、実在した女性を道徳的な人物像へと変容させる。小説で描かれるような形ではマリーの実際の伝記には存在しなかった「犠牲」が、マルグリットという人物造形の中心となるのである。

しかし、この人物造形にもまた、明確な文学的先例が存在する。それが、アベ・プレヴォの『マノン・レスコー』である。両作品の関係は、小説の冒頭から明示されている。マルグリットの死後、債権者への支払いのために彼女の遺品が競売にかけられる。その品々の中に、まさに『マノン・レスコー』が一冊あり、語り手はそれを購入することにする。この言及は単なる装飾ではない。デュマはここで、マノンからマルグリットへと連なる文学的な系譜を明確に示しているのである。

Il rapporto diventa ancora più evidente nel corso della vicenda. Armand regala a Marguerite il libro *Manon Lescaut* e, durante il periodo trascorso insieme in campagna, la sorprende più volte mentre legge e annota il libro. Marguerite gli ripete che «*quando una donna ama, non può fare ciò che faceva Manon*». Dumas costruisce quindi Marguerite anche attraverso il confronto con l'eroina di Prévost.

Nel dramma teatrale questo rapporto viene reso ancora più esplicito. Armand apre *Manon Lescaut* e legge il passo nel quale Manon cerca di spiegare a Des Grieux che l'amore deve confrontarsi con la necessità materiale:

«*Ti giuro, mio bel cavaliere, che sei l'idolo del mio cuore e che non c'è che te al mondo che io possa amare come ti amo; ma non vedi, povero amor mio, che nelle condizioni in cui siamo ridotti la fedeltà sarebbe una sciocca virtù? Credi che si possa essere molto teneri quando manca il pane? [...] Ti adoro, puoi esserne certo, ma lascia che per qualche tempo io sistemi le nostre faccende.*»

物語が進むにつれて、この関係はいっそう明確になる。アルマンはマルグリットに『マノン・レスコー』を贈り、二人が田舎で共に暮らしている間、彼女がその本を読み、書き込みをしているところを何度も目にする。マルグリットは彼に、「女が愛するとき、マノンがしたようなことはできない」と繰り返し語る。したがってデュマは、プレヴォのヒロインとの対比を通して、マルグリットという人物を形づくっているのである。

戯曲版では、この関係はさらに明示的なものとなる。アルマンは『マノン・レスコー』を開き、マノンがデ・グリュウに、愛もまた物質的な必要性和向き合わなければならないことを説明しようとする一節を読み上げる。

「誓って言うわ、私の美しい騎士様。あなたは私の心が崇めるただ一人の人であり、この世で、あなたを愛するように私が愛することのできる人は、あなた以外にはいない。でも、かわいそうな愛しい人、私たちが今置かれている状況では、貞節など愚かな美德にしかならないことが分らないの？ パンさえないときに、人はいつまでも優しく愛し合っているといる？ [...] 私はあなたを心から愛している。それは信じて。でも、しばらくの間、私に二人の暮らしを立て直させてちょうだい。」

Armand chiude il libro e commenta:

«Aveva ragione, ma non era innamorata, perché l'amore non sa ragionare.»

La frase stabilisce contemporaneamente una somiglianza e una distanza. Marguerite vive lo stesso conflitto di Manon — **amore e denaro** — ma Dumas vuole condurla oltre Manon, verso il sacrificio. Le origini della Dame Aux Camélias sono quindi doppie: da una parte l'esperienza personale di Dumas con Marie Duplessis; dall'altra un modello letterario già consacrato, quello di Prévost.

アルマンは本を閉じ、こう言う。

「彼女の言うことは正しかった。だが、彼女は恋をしていなかった。なぜなら、愛は理屈を知らないからだ。」

この言葉は、類似と相違を同時に明確にする。マルグリットはマノンと同じ葛藤——愛と金銭——を生きている。しかしデュマは、マルグリットをマノンよりもさらに先へ、犠牲へと導こうとするのである。したがって、『La Dame Aux Camélias（椿姫）』の起源には二つの源流がある。一方には、マリー・デュプレシとの関係を通してデュマ自身が経験した現実があり、もう一方には、すでに文学的古典として確立されていたプレヴォの作品という先行モデルが存在するのである。

Anche le celebri **camelie**, già associate alla figura di Marie Duplessis, acquistano con Dumas una precisa costruzione letteraria. Nel romanzo Marguerite porta per venticinque giorni del mese camelie bianche e per cinque giorni camelie rosse. Dumas dichiara di non conoscere la ragione di questa alternanza; il riferimento ai cinque giorni è stato tuttavia interpretato come una discreta allusione al ciclo mestruale e quindi alla disponibilità sessuale della cortigiana. È un altro esempio di quella componente fisica e concreta presente nel romanzo che viene eliminata nel

passaggio all'opera. Rimane però il gesto del **fiore**, peraltro già presente in Dumas. Violetta lo offre ad Alfredo dicendogli: quando sarà appassito, tornate. Piave e Verdi conservano così un motivo originario, ma ne eliminano le implicazioni sessuali e lo trasformano in un segno intimo e poetico dell'amore nascente.

マリー・デュプレシという人物とすでに結びついていた有名な椿の花も、デュマによって明確な文学的意味を与えられる。小説の中でマルグリットは、1か月のうち25日間は白い椿を、5日間は赤い椿を身につけている。デュマ自身は、この色の使い分けの理由を知らないと述べている。しかし、この「5日間」という記述は、月経周期、したがって高級娼婦の性的な対応の可否を暗示する控えめな表現であるとも解釈されてきた。これは、小説に存在する身体的かつ具体的な要素が、オペラへと移される過程で取り除かれた、もう一つの例である。

しかし、花を差し出すという行為そのものは残される。しかも、このモチーフはすでにデュマの作品に存在していた。ヴィオレッタはアルフレードに花を渡し、「この花がしおれたら、またいらしてください」と告げる。こうしてピアーヴェとヴェルディは、原作に由来するモチーフを残しながら、その性的な含意を取り除き、芽生え始めた愛を示す親密で詩的な徴へと変容させたのである。

Il romanzo presenta aspetti più crudi e triviali di quelli che poi arriveranno alla *Traviata*. Dopo la separazione, Armand e Marguerite si riuniscono per una notte, ma la mattina seguente lei lo lascia. Più tardi Armand si reca a casa sua e vede alla porta la carrozza dell'ultimo protettore di Marguerite. Ferito e geloso, reagisce con crudeltà: le invia cinquecento franchi, umiliandola deliberatamente come una prostituta e riducendo quella sua notte d'amore a una prestazione pagata: «*Ve ne siete andata così in fretta stamane che ho dimenticato di pagarvi. Ecco il prezzo della vostra notte*». È uno dei gesti più crudeli del romanzo: Armand utilizza contro la donna che ama proprio la condizione sociale dalla quale Marguerite aveva cercato di liberarsi.

Dumas compie una prima forte selezione quando trasforma il **romanzo** nel **dramma teatrale**, scritto nel **1849** ma rappresentato soltanto il **2 febbraio 1852**, dopo le difficoltà incontrate con la censura. La necessità di rappresentare la storia sul palcoscenico richiede che la storia sia più concentrata: molti particolari narrativi e alcuni elementi più sordidi del romanzo vengono ridotti, mentre acquistano maggiore evidenza l'amore, il conflitto con il padre e soprattutto il sacrificio di Marguerite. Quando Verdi incontra questa vicenda, dunque, **Marie**

Duplessis è già passata attraverso due trasformazioni: prima la letteratura, poi il teatro.

小説には、後に《椿姫》へと受け継がれるものよりも、さらに生々しく、俗悪な側面が描かれている。別れた後、アルマンとマルグリットは再び一夜を共にするが、翌朝、彼女は彼のもとを去る。その後、アルマンが彼女の家を訪れると、玄関先にマルグリットの新しい庇護者の馬車が停まっているのを目にする。傷つき、嫉妬に駆られた彼は残酷な行動に出る。マルグリットに500フランを送りつけ、意図的に彼女を娼婦として辱め、二人が過ごした愛の一夜を、金銭によって支払われる行為へと貶めるのである。「今朝、あなたはあまりにも急いで出て行ったので、私は支払いを忘れてしまった。これがあなたの一夜の代金です」。これは小説の中でも最も残酷な行為の一つである。アルマンは、愛する女性がそこから抜け出そうとしていたまさにその社会的境遇を、彼女を傷つけるための武器として利用するのである。

デュマは、小説を戯曲へと作り変える際に、すでに最初の大きな取舍選択を行っている。戯曲は1849年に執筆されたが、検閲による困難を経て、実際に上演されたのは1852年2月2日になってからだった。物語を舞台上で表現するためには、筋をより凝縮する必要があった。そのため、小説に含まれていた多くの物語的な細部や、より陰惨で生々しい要素のいくつかは削減され、その一方で、**愛、父親との対立、そして何よりもマルグリットの犠牲**が、いっそう明確に前面へと押し出されることになる。

したがって、ヴェルディがこの物語と出会った時点で、マリー・デュプレシという実在の女性は、すでに**二度の変容**を経ていたことになる。まず文学へ、そして次に演劇へ。

Con Piave e Verdi il processo procede ancora oltre. Scompaiono altri aspetti triviali o troppo legati alla cronaca, mentre rimangono i nuclei essenziali: amore, denaro, malattia, reputazione, famiglia, sacrificio. La storia conserva una forte base realistica, ma viene concentrata intorno a **Violetta e al suo percorso interiore**.

La musica compie l'ultima e decisiva trasformazione. Non cancella il realismo, ma lo filtra e lo trasfigura. Il denaro rimane concreto, la malattia rimane fisica, il giudizio sociale conserva la propria violenza; **attraverso la musica, però, anche gli aspetti più materiali della vicenda acquistano una dimensione poetica.** Ciò

che nel romanzo può ancora apparire quotidiano, brutale o triviale viene portato da Verdi su un piano espressivo diverso.

ピアーヴェとヴェルディによって、この変容の過程はさらに先へと進む。より俗悪な要素や、実際の出来事の記録にあまりにも強く結びついた側面はさらに取り除かれ、その一方で、**愛、金銭、病、評判、家族、犠牲**という本質的な核は残される。物語は強い現実的な基盤を保ちながらも、ヴィオレッタという人物と、彼女の内面的な歩みを中心に凝縮されていく。

そして、**音楽が最後の、決定的な変容をもたらす**。音楽はリアリズムを消し去るのではなく、それを濾過し、別の次元へと昇華させる。金銭は依然として具体的な現実であり、病は身体的なものであり続け、社会の裁きもその暴力性を失わない。しかし音楽を通すことによって、物語の最も物質的な側面さえも、**詩的な次元**を獲得するのである。小説ではなお日常的、残酷、あるいは俗悪に見えるものを、ヴェルディは異なる表現の次元へと引き上げている。

È qui che **Piave e Verdi creano il mito di Violetta**. Il personaggio conserva qualcosa di Marie Duplessis, e proprio questa origine reale gli impedisce di diventare un'astrazione. Ma la musica lo libera progressivamente dalla contingenza della singola biografia. Violetta non è più soltanto una cortigiana della Parigi degli anni Quaranta: diventa **una figura dell'amore, della libertà, del sacrificio, dell'esclusione e della morte**.

Il percorso è quindi preciso: **dalla realtà alla letteratura, dalla letteratura al teatro, dal teatro alla musica**. A ogni passaggio diminuisce il peso della cronaca e aumenta quello della costruzione poetica, senza che l'origine reale venga mai completamente perduta. *Manon Lescaut* fornisce un precedente letterario; Marie Duplessis offre l'esperienza reale; Dumas crea Marguerite Gautier; Piave la concentra in Violetta Valéry; Verdi, attraverso la musica, porta infine quella storia oltre il proprio tempo. **Marie appartiene alla storia, Marguerite alla letteratura; Violetta entra nel mito**.

まさにここで、ピアーヴェとヴェルディは**ヴィオレッタ**という神話を創り上げる。この人物にはマリー・デュプレシの面影が残されており、まさにその現実根ざした出自が、彼女を単なる抽象的な存在にしてしまうことを防いでいる。しかし音楽は、ヴィオレッタを一人の女性の伝記という偶然的な枠組みから、次第に解き放っていく。ヴィオレッタはもはや、1840年代のパリに生きた一人の高級娼婦である

だけではない。彼女は、愛、自由、犠牲、排除、そして死を体現する存在となるのである。

したがって、その道筋は明確である。現実から文学へ、文学から演劇へ、演劇から音楽へ。変容を重ねるたびに、実際の出来事としての重みは薄れ、詩的な構築の比重が増していく。しかし、その現実根ざした起源が完全に失われることは決してない。『マノン・レスコー』が文学的な先例を提供し、マリー・デュプレシが現実の体験を与え、デュマがマルグリット・ゴーティエを創造する。ピアーヴェはその人物像をヴィオレッタ・ヴァレリーへと凝縮し、そして最後にヴェルディが、音楽によってその物語をそれが生まれた時代を超えるものへと昇華させる。

マリーは歴史に属し、マルグリットは文学に属する。そしてヴィオレッタは神話となる。

Marco Gandini

Vicenza, 21 agosto 2026