

La Traviata

note per la comprensione e interpretazione dell'opera Pt 2

di

Marco Gandini

《椿姫》

作品の理解と解釈のためのノート 第2部

マルコ・ガンディーニ

TESTO

テキスト

ATTO I - Violetta

第1幕 — ヴィオレッタ

«Flora, amici»

Le prime parole di Violetta stabiliscono immediatamente il clima di **familiarità mondana e goliardica** che domina la festa. Flora occupa significativamente il primo posto: è l'amica più vicina a Violetta, mentre gli «*amici*» sono anzitutto i **compagni di feste**, gioco e vita notturna, legati da quella particolare forma di amicizia che nasce e si alimenta nel divertimento. Anche la disposizione vocale contribuisce a definire questo ambiente: inizialmente il gruppo degli amici è affidato alle **voci maschili, divise fra tenori e bassi**, mentre le donne entreranno successivamente nel tessuto corale. La prima immagine sociale dell'opera pone dunque al centro **Violetta e Flora, le due amiche, circondate da una compagnia prevalentemente maschile**, definendo in poche battute il mondo nel quale Violetta vive e del quale è il centro.

「Flora, amici (フローラ、友人たち)」

ヴィオレッタの最初の言葉は、祝宴を支配する親密で享乐的な社交の雰囲気をついに確立する。フローラの名が意味深く最初に置かれている。彼女はヴィオレッタに最も近い友人であり、一方の「amici (友人たち)」とは、何よりも祝宴、賭け事、夜の社交生活をともにする仲間たちであり、楽しみの中から生まれ、楽しみによって育まれる独特な友情によって結ばれている。

声楽的な配置もまた、この環境を特徴づけることに寄与している。冒頭では友人たちの集団は男声に委ねられ、テノールとバスに分かれている。一方、女声はその後になって合唱の織物の中へ加わってくる。したがって、作品が最初に提示する社会

的な光景では、二人の友人ヴィオレッタとフローラが中心に置かれ、その周囲を主として男性からなる一団が取り囲んでいる。わずかなやり取りの中で、ヴィオレッタが生きている世界、そして彼女自身がその中心をなしている世界が描き出されるのである。

«E goder voi potrete?»

La domanda di Flora e del Marchese è più insidiosa di quanto sembri. Può riferirsi semplicemente alla salute di Violetta — *sarete davvero in grado di godervi la festa?* — ma può contenere anche quella sottile malizia che attraversa i rapporti del suo mondo: *siete ancora capace di godere veramente, o il piacere che mostrate è soltanto parte della rappresentazione sociale che vi circonda?* La battuta acquista così una sfumatura piccante, alla quale Violetta risponde con decisione: «**Lo voglio**». Non riprende la parola *potere* della domanda, ma la sostituisce con *volere*: non importa se possa godere, ha deciso che lo farà. È una risposta quasi perentoria, che può essere interpretata scenicamente come il modo con cui Violetta interrompe ogni possibile allusione alla propria fragilità.

「E goder voi potrete? (それで、本当に楽しむことができるのか?)」

フローラと侯爵のこの問いは、見かけ以上に**含みのあるもの**である。単純にヴィオレッタの健康状態を気遣う言葉——本当に祝宴を楽しむことができるのか——とも受け取れる。しかし同時に、彼女の世界の人間関係を貫く、あの**微妙な悪意を含んだニュアンス**を読み取ることもできる。あなたは本当に楽しむことができるのか、それとも、あなたが見せている快楽は、周囲を取り巻く社会的な演技の一部にすぎないのか。

こうしてこの台詞には、**やや刺激的で意味深な響き**が生まれる。それに対してヴィオレッタは、きっぱりと「**Lo voglio (そうするつもりよ)**」と答える。問いに含まれていた「**potere (できる)**」という言葉を繰り返すのではなく、それを「**volere (意志する、望む)**」に置き換えているのである。楽しむことができるかどうかは問題ではない。**彼女は楽しむと決めている**。

それはほとんど断固とした返答であり、舞台上では、**自らの脆さをめぐるあらゆるほのめかしをヴィオレッタがそこで断ち切るための言葉**として解釈することができる。

«Al piacere m'affido»

Condensa la sua filosofia di vita già all'inizio dell'opera. Il verbo *affidarsi* è particolarmente forte: implica consegnarsi con fiducia a qualcosa che possa proteggerci o sostenerci. Violetta si consegna dunque al piacere e lo definisce subito dopo un «**farmaco**», una medicina capace di «**sopire**» i mali, cioè non di guarirli ma di attenuarli, addormentarli, renderli momentaneamente inavvertibili. Il **piacere** assume così fin dall'inizio una funzione quasi terapeutica: festa, vino e vita mondana non cancellano il male, **servono a non sentirlo**. E proprio questa scelta lessicale lascia già intravedere quanto **fragile** sia la filosofia del piacere che l'aria «*Sempre libera*» porterà poco dopo alla sua formulazione più estrema.

「Al piacere m'affido (私は快樂に身を委ねる)」

この言葉は、作品の冒頭ですでにヴィオレッタの人生哲学を凝縮している。

「*affidarsi* (身を委ねる、託す)」という動詞は、とりわけ強い意味をもつ。それは、自分を守り、あるいは支えてくれる何かを信頼し、そこに自らを委ねることを意味する。したがってヴィオレッタは快樂に自らを委ねているのであり、その直後、それを「*farmaco* (薬)」——苦しみを「*sopire* (鎮める、眠らせる)」ことのできるもの——と呼ぶ。つまり、苦しみを治すのではなく、和らげ、眠らせ、一時的に感じなくさせるための薬なのである。

こうして快樂は、作品の最初からほとんど治療的な役割を与えられている。祝宴、ワイン、社交生活は苦しみそのものを消し去るのではなく、それを感じずにいるための手段なのである。そして、まさにこの言葉の選択から、ヴィオレッタの快樂の哲学がどれほど脆いものであるかが、すでに垣間見える。その哲学は、ほどなくアリア「*Sempre libera*」において、最も極端な形で表明されることになる。

«Sì, la vita s'addoppia al gioir»

Significa semplicemente *nel gioire, quando si prova gioia*: il piacere rende la vita più intensa, quasi ne *raddoppiasse* il valore. La frase condensa perfettamente la filosofia mondana del primo atto: **una vita senza piacere è una vita vissuta a metà**, mentre bisogna approfittare nel presente della felicità che può offrire. È la stessa concezione che alimenta il brindisi e culminerà nel «*Sempre libera*», ma che l'incontro con Alfredo comincerà presto a mettere in crisi, contrapponendo al piacere immediato la possibilità di una felicità diversa fondata sull'amore.

「Sì, la vita s'addoppia al gioir (そう、喜びの中では人生は二倍になる)」

ここでの「**al gioir**」は、単純に喜ぶとき、喜びを感じる中でという意味である。快樂は人生をより強烈なものにし、まるでその価値を二倍にするかのようである。この言葉は、第1幕を支配する社交界的な人生哲学を完璧に凝縮している。快樂のない人生は、いわば半分しか生きていない人生であり、だからこそ、現在が与えてくれる幸福を今この瞬間に享受しなければならないのである。

これは乾杯の歌を支えているのと同じ思想であり、やがて「**Sempre libera**」においてその頂点に達する。しかし、アルフレードとの出会いは、ほどなくこの価値観を揺るがし始めることになる。目の前の快樂に対して、愛に基づく別の幸福の可能性が初めて提示されるからである。

«In Alfredo Germont, o signora, ecco un altro che molto vi onora. Pochi amici a lui simili sono...»

L'«*un altro*» di Gastone lascia intravedere quasi una successione abituale di corteggiatori intorno a Violetta, mentre quel «*molto*» introduce una sfumatura più allusiva: Alfredo non sarebbe un pretendente qualsiasi. Ancora più malizioso è «*Pochi amici a lui simili sono...*», lasciato significativamente in sospeso: Gastone sembra suggerire che Alfredo possieda qualità non comuni nell'arte di amare, senza precisare quali. È una battuta da società mondana, giocata sul sottinteso, che può essere resa scenicamente proprio accentuando «*molto*» e lasciando ai puntini di sospensione il compito di completare l'allusione. Questo è il **primo dialogo** fra Gastone e Violetta. Le battute hanno un **carattere quasi parlante** e scorrono sopra un **tessuto orchestrale** che conserva autonomamente il movimento e l'eccitazione della festa. Nei brevi spazi lasciati dal dialogo, l'orchestra torna immediatamente in primo piano e con il coro produce piccole esplosioni di gioia e di commento, quasi reazioni collettive a ciò che avviene fra i singoli personaggi. Si stabilisce così fin dall'inizio un continuo gioco di piani fra conversazione privata e festa pubblica: i personaggi possono parlarsi, presentarsi, scambiarsi allusioni, ma intorno a loro la vita della festa non si arresta mai.

「In Alfredo Germont, o signora, ecco un altro che molto vi onora. Pochi amici a lui simili sono... (奥様、こちらのアルフレード・ジェルモンも、あなたを大いに敬慕している一人です。彼のような友人は、そう多くはありません.....)」

ガストーネの言う「**un altro** (もう一人)」という表現からは、ヴィオレッタの周囲には普段から次々と求愛者が現れていることがほのめかされる。そして「**molto**

（大いに）」という語には、さらに意味ありげなニュアンスが加わる。アルフレードは、ありふれた求愛者ではないらしいのである。

さらに含みがあるのが、「**Pochi amici a lui simili sono...**（彼のような友人は、そう多くはありません.....）」である。この言葉が意味深く言い切られずに終わっていることで、ガストーネは、アルフレードが愛することにおいて並外れた資質を備えているかのように示唆しながら、それが具体的に何であるかは語らない。これはまさに社交界らしい、言外の意味を楽しむ台詞であり、舞台上では「**molto**」を強調し、その後の省略記号に暗示の続きを語らせるように演じることができる。

これはガストーネとヴィオレッタの最初の対話である。二人の台詞はほとんど語りかけるような性格をもち、その下ではオーケストラが、祝宴の動きと高揚を独立して保ち続けている。短い会話の切れ目では、オーケストラがただちに前面へと戻り、合唱とともに小さな歓喜と反応の爆発を生み出す。それはまるで、個々の人物の間で起こっていることに対する、集団からの反応のようでもある。

こうして作品の冒頭から、私的な会話と公的な祝宴という二つの次元の絶え間ない交錯が成立する。登場人物たちは互いに言葉を交わし、紹介され、意味ありげなほめかしを投げかけることができる。しかしその周囲では、祝宴の生命と動きが決して止まることはないのである。

«Caro Alfredo...» — «Marchese...»

Il brevissimo scambio mostra che **Alfredo e il Marchese si conoscono già**: non soltanto il Marchese lo saluta familiarmente con «*Caro Alfredo*», ma la didascalia prescrive esplicitamente «*si stringono la mano*». Il gesto esclude quindi l'idea che vengano presentati in quel momento. Alfredo è nuovo nel salotto di Violetta, **non necessariamente nel mondo sociale che lo frequenta**. La battuta contribuisce così a definirne meglio la posizione: Gastone deve introdurlo alla padrona di casa, ma Alfredo possiede già relazioni all'interno della compagnia. Scenicamente il saluto dovrebbe essere rapido e naturale, quello di due uomini che **si riconoscono e hanno già familiarità reciproca**, aggiungendo anche una attitudine di sorpresa di trovarsi nella stessa festa, senza sottrarre attenzione alla vera presentazione della scena, quella fra Alfredo e Violetta.

「Caro Alfredo... (親愛なるアルフレード.....)」——「Marchese... (侯爵.....)」

このごく短いやり取りから、アルフレードと侯爵がすでに面識をもっていることが分かる。侯爵が「**Caro Alfredo (親愛なるアルフレード)**」と親しげに声をかけるだけでなく、ト書きにも明確に「**si stringono la mano (握手を交わす)**」と記されているからである。したがって、この身振りは、二人がこの場で初めて紹介されたという解釈を排除する。アルフレードにとって新しいのはヴィオレッタのサロンであって、必ずしもそこに集う社交界そのものではない。

この短い台詞は、アルフレードの立場をより明確にする役割も果たしている。ガストーネは彼をこの家の女主人であるヴィオレッタに紹介しなければならないが、アルフレードはすでにこの集まりの中に人間関係をもっているのである。

舞台上では、この挨拶は素早く自然なものであるべきだろう。互いを認め合い、すでに親しい二人の男が交わす挨拶であり、同時に、**同じ祝宴で偶然顔を合わせたことへの軽い驚きを添えることもできる**。ただし、それによってこの場面における本当の「出会い」——すなわち、**アルフレードとヴィオレッタの出会い**——から注意を逸らしてはならない。

«L'amistà qui s'intreccia al diletto»

«Amistà» è forma poetica per *amicizia*, mentre «*diletto*» indica il piacere, lo svago, il divertimento. Gastone riassume così una delle regole fondamentali di questo mondo: **amicizia e piacere sono inseparabili**, e i rapporti si costruiscono e si alimentano attraverso feste, vino, gioco e divertimento condiviso. È significativo il verbo «*s'intreccia*»: non indica una semplice convivenza, ma una mescolanza fra i due elementi, quasi che in questa società non possa esservi amicizia senza piacere né piacere senza compagnia. La battuta completa così il significato degli «*amici*» evocati da Violetta all'inizio dell'opera: sono amici, certamente, ma anzitutto **compagni di piacere e di vita mondana**.

「L'amistà qui s'intreccia al diletto (ここでは友情が楽しみと結び合う)」

「**Amistà**」は「友情」を意味する詩語であり、「**diletto**」は快樂、気晴らし、楽しみを意味する。ガストーネはこの言葉によって、この世界を支配する基本的な規則の一つを要約している。すなわち、**友情と快樂は切り離すことができず、人間関係そのものが、祝宴、ワイン、賭け事、そして共有される楽しみを通して築かれ、育まれていくのである**。

とりわけ重要なのは「**s'intreccia**（絡み合う、織り合わされる）」という動詞である。それは二つの要素が単に並存することを意味するのではなく、**互いに混じり合い、結びついていることを示している**。まるでこの社会では、快楽を伴わない友情も、仲間を伴わない快楽も存在しえないかのようである。

こうしてこの台詞は、作品冒頭でヴィオレッタが呼びかけた「**amici**（友人たち）」という言葉の意味をさらに明確にする。彼らは確かに友人ではある。しかし何よりもまず、**快楽と社交生活をともにする仲間たち**なのである。

«Miei cari, sedete: è al convito che s'apre ogni cor»

«Convito» significa *banchetto, riunione conviviale intorno alla tavola*. La frase ribadisce il legame fra convivialità e confidenza: è durante la festa, fra cibo, vino e compagnia, che ciascuno si lascia andare e «*apre il cuore*», abbandonando almeno apparentemente difese e convenzioni. Interpretativamente è importante l'«è», che richiede un **accento netto**: «*È al convito*». Violetta non sta semplicemente invitando gli ospiti a sedersi, ma afferma con sicurezza una regola del proprio mondo: **è proprio nel convito che ogni cuore si apre**.

「**Miei cari, sedete: è al convito che s'apre ogni cor**（皆さん、どうぞお掛けになって。心が開かれるのは、まさに宴の席なのです）」

「**convito**」とは、宴席、すなわち食卓を囲んで人々が集う会食を意味する。この言葉は、**ともに飲食することと親密さとの結びつきを改めて示している**。食事、ワイン、仲間に囲まれた祝宴の中でこそ、人は気持ちを解き放ち、少なくとも表面的には警戒や社会的な約束事から自由になって、「**心を開く**」のである。

解釈上、とりわけ重要なのは「**è**」であり、ここには明確なアクセントが必要である——「**È al convito**（まさに宴の席でこそ）」。ヴィオレッタは単に客たちに座るよう勧めているのではない。彼女は、自らが生きる世界の一つの規則を確信をもって言い切っているのである。**人の心が開かれるのは、まさに宴の席なのだ**。

«Ben diceste...Le cure segrete fuga sempre l'amico licor»

«Cure» non indica qui le terapie, ma gli *affanni* e le *preoccupazioni intime*; «*fuga*» significa *scaccia*, mentre l'«*amico licor*» è il *vino*, presentato come compagno capace di consolare e far dimenticare. Il verso riprende perfettamente la filosofia appena espressa da Violetta con «**al piacere m'affido**»: *il piacere e il vino servono a sopire ciò che tormenta interiormente*. È significativa proprio l'idea del fuggire, non del guarire: gli affanni vengono momentaneamente allontanati, non risolti.

Dietro la leggerezza della festa affiora così un principio che riguarda profondamente Violetta: **il piacere come momentanea sospensione del dolore**, un dolore fisico, della malattia, ma anche morale, un disagio etico.

「Ben diceste... Le cure segrete fuga sempre l'amico licor (よくおっしゃいました.....心に秘めた憂いは、いつも親しき酒が追い払ってくれる)」

ここでの「**cure**」は治療を意味するのではなく、心の奥に抱えた苦悩や心配事を指している。「**fuga**」は「追い払う」という意味であり、「**amico licor** (親しき酒)」とはワインのことで、慰めを与え、苦しみを忘れさせてくれる友のような存在として表現されている。

この詩句は、ヴィオレッタが先ほど「**al piacere m'affido** (私は快樂に身を委ねる)」によって表明した人生哲学を、まさにそのまま受け継いでいる。快樂とワインは、内面を苦しめるものを鎮めるためにあるのである。

とりわけ意味深いのは、「治す」のではなく「**fugare** (追い払う)」という発想である。苦悩は解決されるのではなく、一時的に遠ざけられるにすぎない。こうして祝宴の軽やかさの背後から、ヴィオレッタという人物の本質に深く関わる一つの原理が浮かび上がる。すなわち、快樂とは苦痛を一時的に停止させるためのものなのである。その苦痛とは、病による肉体的な苦しみであると同時に、道徳的な苦悩、倫理的な違和感でもある。

«Egra foste, ogni dì con affanno qui volò, di voi chiese...»

Gastone rivela che **la malattia di Violetta è conosciuta nel suo ambiente**: durante il periodo in cui era «*egra*», cioè *malata*, Alfredo veniva ogni giorno a chiedere sue notizie. La battuta si collega direttamente al precedente «*E goder voi potrete?*», confermando che la domanda di Flora e del Marchese nasce anche da una preoccupazione concreta per la sua salute. Ma proprio perché quel male è noto a tutti, il verbo «*godere*» può conservare la sua ambiguità: riguarda certamente la capacità fisica di sostenere ancora la festa, ma può assumere anche una sfumatura più allusiva, interrogando la possibilità stessa di Violetta di provare un piacere autentico, al di là della vita mondana che continua a esibire. Il **secondo dialogo** fra Gastone e Violetta assume un carattere completamente diverso dal primo. Nella presentazione di Alfredo, Gastone parlava apertamente; ora il tono diventa **riservato e confidenziale**: può avvicinarsi a Violetta e parlarle **sottovoce**, quasi all'orecchio, creando una piccola intimità dentro la festa. La complicità è rafforzata da «**Non v'inganno**»: Gastone sembra chiedere a Violetta di fidarsi del

suo giudizio mentre le sta promuovendo Alfredo come un uomo diverso dagli altri. La frase acquista una sottile risonanza proprio perché Violetta appartiene a un mondo nel quale **gli uomini l'hanno corteggiata, adulata e probabilmente anche ingannata**. Gastone, che conosce bene entrambi, sembra garantirle personalmente l'autenticità dell'amico.

「Egra foste, ogni dì con affanno qui volò, di voi chiese... (あなたがご病気だったとき、彼は毎日、心配しながらここへ駆けつけ、あなたの様子を尋ねていたので.....)」

ガストーネはここで、ヴィオレッタの病気が彼女の周囲の人々にも知られていることを明らかにする。彼女が「**egra**」、すなわち病に伏していた間、アルフレードは毎日ここへやって来て、彼女の消息を尋ねていたのである。この台詞は、先ほどの「**E goder voi potrete?**」と直接結びつき、フローラと侯爵の問いが、ヴィオレッタの健康状態に対する**具体的な心配**からも生じていたことを確認させる。

しかし、まさにその病が皆に知られているからこそ、「**godere (楽しむ)**」という動詞は、その曖昧さを保つことができる。それは確かに、ヴィオレッタの身体がまだ祝宴に耐えられるのかという問題を指しているが、同時に、彼女が見せ続けている社交生活の表面的な快楽を越えて、**ヴィオレッタが本当の喜びを感じる**ことが**まだできるのか**という、より意味深な問いを含むこともできる。

ガストーネとヴィオレッタの**二度目の対話**は、最初の対話とはまったく異なる性格をもつ。アルフレードを紹介したとき、ガストーネは公然と話していた。しかし今、その口調は**控えめで親密なもの**へと変わる。彼はヴィオレッタに近づき、ほとんど耳元で囁くように話すこともでき、祝宴のただ中に**小さな親密な空間**を作り出す。

その共犯的な親しさは、「**Non v'inganno (あなたを欺いているのではありません)**」という言葉によってさらに強められる。ガストーネは、アルフレードが他の男たちとは違う人物であると彼女に勧めながら、**自分の判断を信じてほしいと求めている**かのようである。この言葉が微妙な響きをもつのは、ヴィオレッタが、男たちから求愛され、甘い言葉をかけられ、おそらくは**欺かれることもあった世界**に生きているからである。二人をよく知るガストーネは、ここでいわば、**友人アルフレードの誠実さを自ら保証している**ように見えるのである。

«M'è increscioso quel giovin...»

«*Increscioso*» significa *sgradito, fastidioso, importuno*. La battuta esprime dunque immediatamente l'antipatia del Barone per Alfredo: *quel giovane mi dà fastidio*. Ma il fastidio non è generico. Douphol ha già percepito l'interesse di Alfredo per Violetta e soprattutto l'attenzione che lei comincia a rivolgergli; dietro l'«*increscioso*» affiora quindi **la gelosia del protettore**, che riconosce nel giovane un possibile rivale. Anche «*quel giovin*» contribuisce al tono: Alfredo viene indicato con una certa sufficienza, quasi tenuto verbalmente a distanza. Scenicamente la frase non richiede un'esplosione di gelosia: è più efficace come **primo segnale trattenuto di irritazione e possesso**, destinato a crescere nel corso dell'opera.

「M'è increscioso quel giovin... (あの若者は気に入らない.....)」

「**increscioso**」とは、不快な、煩わしい、目障りな、という意味である。したがってこの台詞は、**男爵がアルフレードに抱く反感をただちに表している**。つまり、「あの若者は気に入らない」ということである。しかし、その不快感は漠然としたものではない。ドゥフォールはすでに、アルフレードがヴィオレッタに関心を寄せていること、そして何よりも、**ヴィオレッタ自身が彼に注意を向け始めていること**を感じ取っている。したがって「**increscioso**」という言葉の背後には、若者を潜在的な恋敵として認識した**庇護者としての男爵の嫉妬**が浮かび上がる。

「**quel giovin (あの若者)**」という言い方も、その口調を特徴づけている。アルフレードをいささか見下すように指し示し、**言葉の上でも彼を距離のある存在として扱っている**のである。

舞台上では、この台詞を嫉妬の爆発として表現する必要はない。むしろ、抑えられた苛立ちと所有意識が初めて表面に現れる兆候として演じるほうが効果的であり、それは作品が進むにつれて次第に大きくなっていくことになる。

«Sarò l'Ebe che versa» — «E ch'io bramo immortal come quella»

L'immagine è mitologica: **Ebe**, figlia di Zeus ed Era, dea della giovinezza, sull'Olimpo versava agli dèi il nettare. Violetta, prendendo il vino, si paragona scherzosamente a lei; Alfredo raccoglie immediatamente il gioco con «*E ch'io bramo immortal come quella*», augurandole simbolicamente di essere immortale come la dea. La galanteria assume però una sfumatura più intima perché Alfredo **conosce già la malattia di Violetta**: dietro il gioco mondano si nasconde il desiderio che quella donna non debba mai morire. **Nella dizione e**

nell'interpretazione della frase questa allusione deve essere percepibile, senza perdere la leggerezza del dialogo.

「Sarò l'Ebe che versa (私が酒を注ぐヘーベーになりましょう)」——「E ch'io bramo immortal come quella (そして私は、あなたがその女神のように不死であってほしいと願います)」

ここで用いられているのは神話的なイメージである。ヘーベーはゼウスとヘラの娘であり、青春を司る女神として、オリュンポスで神々にネクタルを注ぐ役目を担っていた。ヴィオレッタはワインを手にし、冗談めかして自分をヘーベーになぞらえる。それを受けてアルフレードはただちに「**E ch'io bramo immortal come quella**」と応じ、彼女がその女神のように不死であってほしいと象徴的に願う。

しかし、この優雅な社交上のやり取りには、より親密なニュアンスが潜んでいる。アルフレードはすでにヴィオレッタの病を知っているからである。したがって、社交界の軽やかな言葉遊びの背後には、この女性が決して死ぬことのないようにという願いが隠されている。

この台詞の発音と演技においては、会話そのものの軽やかさを失うことなく、その奥にある暗示が感じ取れるようにする必要がある。

«Libiamo ne' lieti calici che la bellezza infiora, e la fuggevol ora s'inebri a voluttà»

«*Libiamo*» significa beviamo, brindiamo; i «*lieti calici*» sono le coppe che «*la bellezza infiora*», cioè idealmente adorna e rende più splendide. Ma il centro della frase è la «*fuggevol ora*»: il momento presente corre via e deve quindi «*inebriarsi a voluttà*», riempirsi di piacere prima di scomparire. È l'idea del *carpe diem* (cogli il giorno, cogli l'attimo) che domina la festa: **il tempo fugge, perciò bisogna vivere intensamente l'istante**. Anche la costruzione musicale del brindisi, con le ripetizioni progressivamente più brevi, sembra inseguire proprio questa «*fuggevol ora*», quasi nel tentativo di trattenere ciò che continuamente sfugge.

È significativo che questa filosofia venga inizialmente formulata da Alfredo: nel brindisi egli parla ancora il linguaggio della società che lo circonda e invita tutti al piacere; soltanto poco dopo, con «**Un dì, felice, eterea**», quel linguaggio collettivo lascerà spazio alla sua **concezione personale dell'amore**. Il brindisi diventa così anche il **primo incontro musicale fra Alfredo e Violetta**, con lui che propone il canto, lei che gli risponde e infine il coro che viene trascinato nel loro gioco.

「Libiamo ne' lieti calici che la bellezza infiora, e la fuggevol ora s'inebri a voluttà
(美が花で飾るこの喜びの杯をともに飲み干そう。そして、過ぎ去りゆくこのひと
ときを、快楽に酔わせよう)」

「Libiamo」とは「飲もう、乾杯しよう」という意味である。「lieti calici (喜びの杯)」は、「la bellezza infiora」、すなわち美によっていわば花で飾られ、いっそう輝きを増す杯である。しかし、この一節の中心にあるのは「fuggevol ora (過ぎ去りゆくひととき)」という言葉である。現在の瞬間はたちまち過ぎ去ってしまう。だからこそ、それが消えてしまう前に「s'inebri a voluttà」、すなわち快楽に酔い、喜びで満たされなければならない。

ここには、祝宴全体を支配する **carpe diem** (今この瞬間を生きよ) の思想がある。時間は逃げていく。だからこそ、現在の一瞬を激しく生きなければならないのである。乾杯の歌の音楽的な構成そのものも、次第に短くなっていく反復によって、この「fuggevol ora」を追いかけているかのように聞こえる。絶えず逃げ去っていくものを、音楽によって引き留めようとしているかのようなのである。

そして、この人生哲学を最初に言葉にするのがアルフレードであることは重要である。乾杯の歌では、彼もまだ周囲の社交界と同じ言葉を語り、皆に快楽を楽しむよう呼びかけている。しかし、そのわずか後、「Un dì, felice, eterea」になると、この集団的な言葉は後退し、アルフレード自身の個人的な愛の観念が前面に現れることになる。

したがって乾杯の歌は、アルフレードとヴィオレッタの最初の音楽的な出会いでもある。アルフレードが歌を差し出し、ヴィオレッタがそれに応え、最後には合唱全体が二人のやり取りへと巻き込まれていくのである。

«Tutto è follia nel mondo ciò che non è piacer»

La costruzione poetica equivale a *nel mondo, tutto ciò che non è piacere è follia*. Violetta formula nel modo più netto **la propria filosofia**: poiché la vita è breve, sarebbe insensato dedicarla a ciò che non procura piacere. «Piacere» ha qui un significato ampio: *festa, vino, divertimento, seduzione, leggerezza*, tutto ciò che permette di allontanare gli affanni e vivere intensamente il presente. È la stessa concezione già espressa con «*al piacere m'affido*», che l'incontro con Alfredo comincerà presto a incrinare.

「Tutto è follia nel mondo ciò che non è piacer (この世では、快樂でないものはすべて愚かなこと)」

この詩的な語順は、通常の語順に直せば、「この世では、快樂でないものはすべて愚かなことである」という意味になる。ヴィオレッタはここで、自らの人生哲学を最も明確な形で言い表している。人生は短いだから、快樂をもたらさないものに人生を費やすことは愚かである、というのである。

ここでの「**piacer** (快樂)」は広い意味をもつ。祝宴、ワイン、楽しみ、誘惑、軽やかさ——すなわち、苦悩を遠ざけ、現在の瞬間を強く生きることを可能にするすべてのものを含んでいる。

これは、すでに「**Al piacere m'affido** (私は快樂に身を委ねる)」で表明されていたのと同じ人生観である。しかし、アルフレードとの出会いによって、この確信にはまもなく最初の亀裂が入り始めることになる。

«**Godiam... c'invita un fervido accento lusinghier**»

«*Accento*» significa qui *voce, espressione, parola*, mentre «*fervido*» indica il calore e l'entusiasmo e «*lusinghier*» ciò che *seduce e alletta*. Il senso è dunque: *godiamo: una voce appassionata e seducente ci invita al piacere*. Quella voce è concretamente **il canto di Alfredo**, al quale **Violetta risponde facendo proprio il suo invito**. Si crea così nel brindisi un primo **gioco di seduzione**: Alfredo lancia l'invito, Violetta lo raccoglie e lo rilancia secondo la propria filosofia di vita.

「**Godiam... c'invita un fervido accento lusinghier** (楽しみましょう.....情熱に満ちた甘美な声が、私たちを誘っているのだから)」

ここでの「**accento**」は、声、表現、言葉を意味する。「**fervido**」は熱情や高揚を表し、「**lusinghier**」は人を魅了し、誘惑するものを意味する。したがって、この一節の意味は、楽しみましょう——情熱的で魅惑的な声が、私たちを快樂へと誘っているのだから、ということである。

その「声」とは、具体的にはアルフレードの歌声であり、ヴィオレッタはそれに応えながら、彼の誘いを自らのものとして受け入れる。こうして乾杯の歌の中に、二人の間の最初の誘惑の戯れが生まれる。アルフレードが誘いを投げかけ、ヴィオレッタがそれを受け取り、さらに自らの人生哲学に従って、その誘いを投げ返すのである。

«In questo paradiso ne scopra il nuovo dì»

La costruzione poetica equivale a *il nuovo giorno ci trovi in questo paradiso*: «ne» significa *noi*, mentre «scopra» vale qui *sorprenda, trovi*. Il «paradiso» è quello appena evocato da Violetta attraverso «**la tazza e il cantico, la notte e il riso**»: *vino, canto, allegria e piacere*. L'augurio è dunque che l'alba sorprenda ancora la compagnia immersa nella festa, dopo una notte trascorsa a godere senza pensare al domani. È ancora **la filosofia del presente** di Violetta, ma introduce anche un'immagine importante nell'opera: la notte che deve essere vissuta fino all'arrivo del nuovo giorno, mentre **il tempo continua inesorabilmente a scorrere**.

「In questo paradiso ne scopra il nuovo dì (新しい一日が、この樂園の中にいる私たちを見いだしますように)」

この詩的な語順は、通常の語順に直せば、「新しい一日が、この樂園の中にいる私たちを見いだすように」という意味になる。「ne」はここでは「私たちを」を意味し、「scopra」は「不意に出会う、見いだす」という意味で用いられている。

ここでいう「paradiso (樂園)」とは、ヴィオレッタが直前に「**la tazza e il cantico, la notte e il riso** (杯と歌、夜と笑い)」によって描き出した世界である。すなわち、ワイン、歌、陽気さ、そして快樂に満たされた世界である。

したがって、この言葉に込められた願いは、明日のことなど考えず、快樂の中で夜を過ごした人々を、夜明けがなお祝宴のただ中に見いだすように、というものである。

ここにも、ヴィオレッタの「現在を生きる」という人生哲学が表れている。しかし同時に、この一節は作品における重要なイメージを導入している。すなわち、新しい一日が訪れるまで生き尽くされるべき夜というイメージである。その一方で、時間は容赦なく、絶えず流れ続けているのである。

«La vita è nel tripudio» — «Quando non s'ami ancora»

Qui il brindisi diventa un vero botta e risposta fra **due diverse concezioni della vita**. Per Violetta «*La vita è nel tripudio*»: vivere significa festa, piacere, ebbrezza del presente. Alfredo la corregge immediatamente: «*Quando non s'ami ancora*». Il tripudio può sembrare la vita soltanto finché non si è conosciuto l'amore, che per lui rappresenta una forma di felicità più profonda.

Violetta replica «**Nol dite a chi l'ignora**» — *non ditelo a chi non conosce l'amore* — riferendosi ironicamente a se stessa e trasformando il contrasto in **schermaglia**

amorosa. Alfredo conclude *«È il mio destin così»*: *non può fare diversamente*, perché **credere nell'amore appartiene alla sua natura**. In appena quattro versi il dialogo oppone quindi il piacere di Violetta all'amore di Alfredo, anticipando il conflitto che prenderà forma subito dopo nel loro primo duetto.

「La vita è nel tripudio (人生は歓喜の中にある)」——「Quando non s'ami ancora (まだ愛を知らないうちは)」

ここで乾杯の歌は、二つの異なる人生観が直接ぶつかり合う、真の応酬となる。ヴィオレッタにとって「La vita è nel tripudio」——生きるとは、祝宴であり、快楽であり、現在の瞬間に酔うことである。それに対してアルフレードは、ただちに「Quando non s'ami ancora」と応じる。歓喜こそが人生だと思えるのは、まだ愛を知らない間だけなのだ。アルフレードにとって愛とは、それを超える、より深い幸福のかたちなのである。

ヴィオレッタは「Nol dite a chi l'ignora (愛を知らない者に、そんなことを言わないで)」と返す。彼女は皮肉を込めて自分自身を「愛を知らない者」として示しながら、二人の人生観の対立を恋の駆け引きへと変えていく。アルフレードは「È il mio destin così (それが僕の運命なのです)」と結ぶ。彼にはそうする以外にない。愛を信じるこそそのものが、彼の本性に属しているからである。

こうして、わずか四行の対話の中で、ヴィオレッタの快楽とアルフレードの愛という二つの価値観が対置される。そしてこの対立は、直後の二人の最初の二重唱において具体的な形をとることになる葛藤を、すでに先取りしているのである。

«Oh qual pallor!...»

La didascalia prescrive che Violetta si alzi e vada a guardarsi allo specchio: *«Oh qual pallor!...»* è dunque la reazione immediata alla propria immagine. **Lo specchio introduce per la prima volta un elemento di verità dentro la festa:** mentre Violetta continua a proclamare il piacere e la vitalità, **il corpo le restituisce una realtà diversa**, quella della malattia che non può controllare.

La battuta è particolarmente importante perché troverà il suo terribile corrispettivo nel terzo atto, quando Violetta tornerà a guardarsi allo specchio dicendo *«Oh, come son mutata!»*. Qui vede ancora soltanto il pallore, un segnale della malattia; alla fine dell'opera lo specchio ne mostrerà gli effetti estremi. **Fra quelle due immagini riflesse si consuma l'intera vicenda di Violetta.**

「Oh qual pallor!... (ああ、なんという顔色の悪さ!)」

ト書きには、ヴィオレッタが立ち上がり、鏡の前へ行って自分の姿を見るよう明記されている。したがって「Oh qual pallor!...」は、鏡に映った自分の姿を目にした瞬間の反応なのである。ここで鏡は、祝宴の中に初めて一つの真実を持ち込む。ヴィオレッタが快楽と生命力をなおも謳い続ける一方で、彼女の身体は、それとは異なる現実——自分の意志では支配することのできない病——を突きつける。

この台詞がとりわけ重要なのは、第3幕において、恐ろしいほど明確な対応を見せるからである。ヴィオレッタは再び鏡に自分の姿を映し、「Oh, come son mutata! (ああ、なんと変わってしまったこと!)」と口にする。ここで彼女が目にするのは、まだ病の徴候としての顔の蒼白さにすぎない。しかし作品の終わりでは、鏡はその病がもたらした究極の姿を彼女に見せることになる。

この二つの鏡像のあいだに、ヴィオレッタの物語のすべてが進行し、そして終わりを迎えるのである。

«Ah, in cotal guisa v'ucciderete...»

«In cotal guisa» significa *in questo modo, continuando così*. Alfredo reagisce senza attenuazioni al malore di Violetta: *continuando a vivere in questo modo, finirete per uccidervi*. È una frase particolarmente forte perché arriva subito dopo la festa e il brindisi: Alfredo mette direttamente in relazione **la vita dissipata di Violetta e la sua malattia**, contrapponendosi alla filosofia del piacere che lei ha appena proclamato. È anche la prima volta che nel dialogo **fra i due compare esplicitamente l'idea della morte**. Alfredo non le parla ancora come un corteggiatore: si preoccupa della sua vita e subito aggiunge «**aver v'è d'uopo cura dell'esser vostro**», cioè *dovete avere cura di voi stessa*. La battuta va quindi pronunciata con **preoccupazione autentica**, non come un rimprovero: è proprio questa premura a distinguerlo fin dall'inizio dagli altri uomini che circondano Violetta.

「Ah, in cotal guisa v'ucciderete... (ああ、そんなふうにしていたら、あなたは命を落としてしまいます.....)」

「in cotal guisa」とは、「このように、このまま続けていれば」という意味である。アルフレードは、ヴィオレッタの発作に対して言葉を和らげることなく反応する。このような生き方を続けていれば、あなたは自ら命を失うことになる、というのである。この言葉がとりわけ強いのは、祝宴と乾杯の歌の直後に発せられるから

である。アルフレードは、ヴィオレッタの放埒な生活と彼女の病を直接結びつけ、彼女がたった今宣言した快樂の哲学に真っ向から対立する。

また、二人の対話の中に死という觀念が明確に現れるのは、これが初めてである。ここでアルフレードは、まだ単なる求愛者として彼女に語りかけているのではない。彼が心配しているのはヴィオレッタの命そのものであり、すぐに「**aver v'è d'uopo cura dell'esser vostro**（あなたはご自分の身を大切になさなければなりません）」と続ける。

したがって、この台詞は非難としてではなく、心からの心配を込めて語られるべきである。そして、まさにこの思いやりこそが、作品の最初からアルフレードをヴィオレッタの周囲にいる他の男たちとは異なる存在として際立たせているのである。

«Un cor?... sì... forse... e a che lo richiedete?...»

Alla domanda di Alfredo, Violetta risponde con «*Un cor?... sì... forse...*», mantenendo quell'atteggiamento leggero e provocatorio con cui continua a difendersi dal sentimento. I puntini di sospensione sono importanti: quel «*forse*» lascia già intravedere un'incertezza dietro l'ironia, prima che Violetta torni a schermarsi con «*e a che lo richiedete?*». Alfredo replica «**Oh, se ciò fosse non potreste allora celiar...**»: «*celiar*» significa *scherzare, trattare qualcosa per gioco*. Se Violetta possiede davvero un cuore capace di amare, sostiene Alfredo, non può parlare dell'amore con tanta leggerezza. Il punto fondamentale è che **Alfredo non crede fino in fondo alla maschera mondana di Violetta**: dietro l'ironia intuisce già una donna capace di un sentimento autentico.

「Un cor?... sì... forse... e a che lo richiedete?...（心?ええ.....たぶん.....それをどうしてお尋ねになるの?）」

アルフレードの問いに対して、ヴィオレッタは「Un cor?... sì... forse...

（心?ええ.....たぶん.....）」と答え、感情から自分を守るために、それまでと同じ軽やかで挑発的な態度を保っている。ここでは省略記号が重要である。

「forse（たぶん）」という言葉には、皮肉の背後にすでにわずかな迷いが垣間見える。そしてヴィオレッタはすぐに「e a che lo richiedete?（それをどうしてお尋ねになるの?）」と返し、再び自分を守ろうとする。

それに対してアルフレードは、「Oh, se ciò fosse non potreste allora celiar...（ああ、もし本当にそうなら、そんなふうに冗談にはできないはずです.....）」と答え

る。「celiar」とは、冗談を言う、何かを遊びとして扱うという意味である。もしヴィオレッタが本当に愛することのできる心をもっているのなら、これほど軽々しく愛について語ることはできないはずだ、とアルフレードは考えるのである。

ここで重要なのは、アルフレードがヴィオレッタの社交界的な仮面を完全には信じていないということである。その皮肉と軽やかさの背後に、彼はすでに、真実の感情を抱くことのできる一人の女性を感じ取っているのである。

«Io non v'inganno» — «Da molto è che mi amate?»

«Io non v'inganno» è una frase significativa perché Alfredo rivendica immediatamente la **sincerità** del proprio sentimento: non sta partecipando al consueto gioco di seduzione del mondo di Violetta. È inoltre la **stessa espressione usata poco prima da Gastone**, quando, promuovendo l'amico presso Violetta, le aveva garantito «Non v'inganno». Ora è Alfredo stesso a confermare quella promessa di sincerità.

La risposta di Violetta, «Da molto è che mi amate?», mostra che qualcosa ha ormai attirato la sua attenzione: non domanda più se Alfredo la ami, ma **da quanto tempo**. La domanda deve conservare curiosità e sorpresa, quasi che Violetta cominciasse a prendere sul serio ciò che fino a quel momento aveva trattato come una schermaglia. La risposta «Ah sì, da un anno» apre direttamente la confessione di «Un dì felice, eterea».

「Io non v'inganno（私はあなたを欺いているのではありません）」——「Da molto è che mi amate?（私を愛して、もう長いのですか?）」

「Io non v'inganno」は重要な言葉である。アルフレードはここで、自分の感情が真実のものであることをただちに明言している。彼は、ヴィオレッタの世界で繰り返される通常の誘惑の戯れに加わっているのではない。

さらにこれは、少し前にガストーネが用いたのと同じ表現でもある。ガストーネはヴィオレッタにアルフレードを勧めながら、「Non v'inganno（あなたを欺いているのではありません）」と、その誠実さを保証していた。今度はアルフレード自身が、その誠実さの約束を自ら確認するのである。

それに対するヴィオレッタの「Da molto è che mi amate?」という返答は、何かすでに彼女の注意を引きつけたことを示している。彼女はもはや、アルフレードが自分を愛しているのかとは尋ねない。いつから愛しているのかと尋ねるのであ

る。この問いには、好奇心と驚きが保たれていなければならない。それまで恋の駆け引きとして扱っていたものを、ヴィオレッタが初めて真剣に受け止め始めたかのように。

そして「**Ah sì, da un anno**（ああ、そうです、一年前から）」というアルフレードの答えから、そのまま「**Un dì felice, eterea**」の愛の告白が始まるのである。

«Un dì, felice, eterea mi balenaste innante»

È la prima vera **dichiarazione d'amore di Alfredo**. La banda interna tace e lascia spazio all'orchestra, segnando il passaggio dalla dimensione pubblica della festa all'intimità del dialogo fra Alfredo e Violetta. Rimane però il **tempo ternario**, quasi a ricordare che, nonostante l'isolamento dei due personaggi e il nuovo clima espressivo, siamo ancora dentro la festa: il mondo esterno si allontana, ma non è ancora scomparso. «*Eterea*» presenta Violetta come una creatura leggera, quasi immateriale e celeste; «*mi balenaste innante*» significa *mi appariste improvvisamente davanti*, ma il verbo «*balenare*», legato all'immagine del lampo, rende quell'apparizione istantanea e folgorante. Da quel momento Alfredo vive «**tremante**», nella trepidazione, e «**d'ignoto amor**», cioè di un sentimento che prima di Violetta non aveva mai conosciuto. La progressione è semplice e precisa: Violetta appare, Alfredo ne rimane folgorato e da quell'istante la sua vita cambia. È importante soprattutto «*eterea*»: **Alfredo non vede la cortigiana che vede la società**, ma una donna idealizzata, quasi trasfigurata. Anche vocalmente la dichiarazione deve quindi nascere con **delicatezza e stupore**, più come la rivelazione intima di qualcosa custodito per un anno che come una dichiarazione enfatica.

「Un dì, felice, eterea mi balenaste innante（ある幸せな日、天上の人のようなあなたが、突然私の前に現れた）」

これは、アルフレードによる最初の本当の愛の告白である。舞台上のバンダはここで沈黙し、オーケストラに道を譲る。それによって、祝宴という公的な次元から、アルフレードとヴィオレッタの対話という親密な空間への移行が示される。しかし3拍子はそのまま残されており、二人が周囲から切り離され、表現の雰囲気に変化したにもかかわらず、なお祝宴の内部にいることを思い起こさせるかのようである。外の世界は遠ざかるが、まだ完全には消えていない。

「eterea」という言葉は、ヴィオレッタを軽やかで、ほとんど非物質的な、天上的な存在として描き出す。「mi balenaste innante」とは「あなたが突然、私の前に

現れた」という意味だが、「balenare」という動詞は稲妻のイメージと結びついており、その出現を一瞬にして心を射抜く、閃光のような出来事として感じさせる。

その瞬間からアルフレードは「tremante」、すなわち胸を震わせながら生き、「d'ignoto amor」——ヴィオレッタに出会う以前には一度も知らなかった愛——に囚われることになる。その流れは単純でありながら明確である。ヴィオレッタが現れ、アルフレードはその姿に一瞬で心を奪われ、その瞬間から彼の人生が変わる。

とりわけ重要なのは「eterea」である。アルフレードが見ているのは、社会が見る高級娼婦としてのヴィオレッタではない。彼が見ているのは、理想化され、ほとんど変容し昇華された一人の女性なのである。したがって声楽的にも、この告白は大仰な愛の宣言としてではなく、一年ものあいだ胸の内に秘めてきたものを初めて明かすような、繊細さと驚きをもって生まれるべきである。

«Croce e delizia al cor»

Alfredo definisce l'amore «*croce e delizia*», condensandone in due parole la natura contraddittoria: **sofferenza e felicità, tormento e piacere**. «Croce» richiama il peso e il dolore da sopportare; «delizia» la gioia profonda che quello stesso sentimento procura. L'amore autentico non è dunque il semplice «*piacer*» proclamato da Violetta nel brindisi, ma qualcosa di più complesso, capace di dare felicità proprio perché espone anche alla sofferenza.

La formula assume inoltre un valore quasi **profetico**: l'amore fra Alfredo e Violetta sarà realmente insieme delizia e croce, fonte della loro felicità e del loro dolore.

Nell'interpretazione le due parole devono quindi essere **nettamente distinte**, facendo percepire l'opposizione che Alfredo racchiude nella stessa idea d'amore.

「Croce e delizia al cor（心にとっての十字架、そして歓び）」

アルフレードは愛を「**croce e delizia（十字架と歓び）**」と表現し、その相反する本質を二つの言葉に凝縮している。すなわち、苦しみと幸福、苦悩と歓びである。

「**croce（十字架）**」は、背負わなければならない重荷と苦しみを想起させ、

「**delizia（歓び）**」は、その同じ感情がもたらす深い幸福を表している。したがって真実の愛とは、乾杯の歌でヴィオレッタが謳った単なる「**piacer（快樂）**」ではない。それはさらに複雑なものであり、苦しみをもたらす可能性を含むからこそ、深い幸福を与えることのできる感情なのである。

さらにこの言葉は、ほとんど予言的な意味を帯びている。アルフレードとヴィオレッタの愛は、実際に「歓び」であると同時に「十字架」となり、二人にとって幸福の源であると同時に、苦しみ之源ともなるからである。

したがって演唱・演技においても、この二つの言葉は明確に区別されるべきである。アルフレードが一つの「愛」という観念の中に込めた二つの相反する力——「croce」と「delizia」——の対照が、はっきりと感じ取れるようにする必要がある。

«Ah, se ciò è ver, fuggitemi...»

La risposta di Violetta cambia immediatamente il colore del duetto. «Ah, se ciò è ver, fuggitemi...» significa: *se davvero mi amate in questo modo, allora allontanatevi da me*. Di fronte alla sincerità di Alfredo, Violetta reagisce ancora difendendosi: gli offre soltanto **«amistade»**, *amicizia*, perché ritiene di non poter corrispondere a quell'«**ardor**». Anche la **sonorità delle parole** contribuisce alla caratterizzazione della risposta. Nella strofa ricorrono insistentemente le **R** — «**v'offro**», «**ardor**», «**troverete**», «**allor**» — mentre in «**ardor / dovete / dimenticarmi**» emerge anche l'attacco della **D**. Sono consonanti che possono dare alla dizione maggiore nettezza e mordente, coerenti con una Violetta che, dopo la morbidezza della dichiarazione di Alfredo, **oppone una risposta più rapida, pungente e difensiva**. Nell'esecuzione queste consonanti possono quindi essere valorizzate senza forzarle, lasciando che sia la parola stessa a definire il diverso carattere vocale dei due personaggi.

「Ah, se ciò è ver, fuggitemi... (ああ、もしそれが本当なら、私から逃げて.....)」

ヴィオレッタのこの返答によって、二重唱の色彩はただちに変化する。「Ah, se ciò è ver, fuggitemi...」とは、もし本当にそのように私を愛しているのなら、私から離れてください、という意味である。アルフレードの誠実さを前にしても、ヴィオレッタはなお自分を守ろうとする。彼女が差し出せるのは「**amistade** (友情)」だけであり、アルフレードのその「**ardor** (情熱)」に応えることはできないと考えているのである。

この返答の性格づけには、言葉そのものの響きも重要な役割を果たしている。この節では、「**v'offro**」「**ardor**」「**troverete**」「**allor**」など、**R**の音が執拗なほど繰り返される。また、「**ardor / dovete / dimenticarmi**」では、**D**の明確な立ち上が

りも耳に残る。これらの子音は発音により鋭い輪郭と切れ味を与えることができ、アルフレードの柔らかな愛の告白に対して、ヴィオレッタがより素早く、鋭く、防御的な返答を投げ返す姿と一致している。

したがって演唱においては、これらの子音を不自然に強調することなく、その響きを生かすことができる。そうすることで、言葉そのものが、二人の登場人物の異なる声楽的性格を形づくるのである。

«Si folleggiava...»

Quando Gastone li sorprende appartati con «**Ebben?... che diavol fate?**», Violetta risponde semplicemente «*Si folleggiava...*». «*Folleggiare*» significa *scherzare, divertirsi, abbandonarsi a un comportamento leggero e frivolo*; significativo è anche l'uso impersonale di «*si*», che evita qualsiasi riferimento diretto a ciò che è appena accaduto fra lei e Alfredo. La battuta crea infatti un piccolo ma importante contrasto: **Alfredo non stava affatto folleggiando**, ma le ha appena confessato un amore custodito da un anno. Davanti agli altri Violetta riporta immediatamente quell'intimità nel linguaggio della festa: *si scherzava, niente di più*. È insieme una **copertura e una difesa**, quasi volesse nascondere agli amici, ma forse **anche a se stessa**, la serietà di ciò che Alfredo è riuscito per un momento a far emergere. Con l'irruzione di Gastone a «**Ebben? che diavol fate?**» ritorna la banda interna, riportando nel dialogo il suono della festa. A «**O ciell! domani**» rientra l'orchestra, accompagnando l'improvvisa felicità di Alfredo alla certezza di poter rivedere Violetta il giorno seguente.

「Si folleggiava... (ふざけていただけよ.....)」

ガストーネが「**Ebben?... che diavol fate? (さて?いったい何をしているんだ?)**」と言いながら、二人きりになっていたところへ現れると、ヴィオレッタはただ「**Si folleggiava...**」と答える。「**folleggiare**」とは、ふざける、戯れる、軽薄で気ままな振る舞いをするという意味である。また、非人称の「**si**」が使われていることも重要であり、それによってヴィオレッタは、彼女とアルフレードの間でたった今起こったことに直接触れるのを避けている。

この短い台詞は、実際には小さいながらも重要な対照を生み出している。アルフレードは決して「ふざけて」いたのではない。彼はたった今、**一年ものあいだ胸に秘めてきた愛をヴィオレッタに告白した**のである。しかし他の人々の前に戻ると、ヴィオレッタはその親密な出来事をただちに**祝宴の言葉へと引き戻す**——ふざけていただけ、何でもなし、と。

それは同時に、**取り繕いであり、防御でもある**。ヴィオレッタは、アルフレードがほんの一瞬、自分の内面から引き出すことに成功したものの深刻さを、友人たちから、そしておそらくは自分自身からさえも隠そうとしているかのようである。

ガストーネが「**Ebben? che diavol fate?**」と割って入ると、舞台上のバンダが再び鳴り始め、祝宴の音が二人の対話の中へ戻ってくる。そして「**O ciel! domani**（ああ、明日!）」では再びオーケストラが入り、翌日ヴィオレッタに会えるという確信を得たアルフレードの突然の喜びに寄り添うのである。

«Amor dunque non più... Vi garba il patto?»

Il «patto» è l'accordo che Violetta propone ad Alfredo: **niente amore, soltanto amicizia**. «Vi garba?» significa semplicemente *vi piace?, vi sta bene?, accettate?*. Violetta cerca così di ricondurre la dichiarazione di Alfredo entro limiti che pensa di poter controllare: *non parliamo più d'amore e restiamo amici*. Ma il comportamento di Violetta **contraddice immediatamente il patto che lei stessa propone**. Subito dopo offre ad Alfredo un **fiore** e gli chiede di riportarglielo quando sarà appassito, concedendogli di fatto un nuovo incontro già per il giorno seguente. La dichiarazione di Alfredo ha dunque aperto una prima breccia: **Violetta respinge l'amore con le parole, ma contemporaneamente crea l'occasione perché possa continuare**.

「Amor dunque non più... Vi garba il patto?（では、もう愛の話はなし.....この約束でよろしい?）」

ここでいう「**patto**（約束、取り決め）」とは、ヴィオレッタがアルフレードに提案する取り決め、すなわち、**愛ではなく、ただ友情だけ**というものである。「**Vi garba?**」とは、単純に「お気に召しますか?」「それでよろしいですか?」「受け入れますか?」という意味である。ヴィオレッタはこうして、アルフレードの愛の告白を、自分で制御できと思っている範囲の中へ戻そうとする。もう愛については語らず、友人でいましょう、というのである。

しかしヴィオレッタの行動は、彼女自身が提案したその「約束」とただちに矛盾する。その直後、彼女はアルフレードに花を渡し、それが萎れたら自分のもとへ持ってくるようにと言う。つまり実際には、翌日に再び会う機会を自ら彼に与えているのである。

したがって、アルフレードの告白は、すでにヴィオレッタの防御に最初の亀裂を開いたことになる。ヴィオレッタは言葉では愛を拒みながら、それと同時に、その愛が続いていくための機会を自ら作り出しているのである。

«Di più non bramo»

Alla proposta di Violetta — «*Amor dunque non più... Vi garba il patto?*» — Alfredo risponde «*Di più non bramo*»: *non desidero altro, questo mi basta*. Accetta dunque apparentemente il limite dell'amicizia, perché ciò che conta è **poter continuare a vederla e starle vicino**. Ma la frase acquista subito un senso più concreto quando Violetta gli offre il fiore e gli permette di tornare non appena sarà appassito. Alfredo comprende che dovrà **partire proprio per poter ritornare**: da qui l'impazienza di congedarsi, perché ogni momento che lo separa dalla partenza lo separa anche dal nuovo incontro. Il sottinteso scenico può essere quindi: **non desidero altro; ora non vedo l'ora di andarmene, perché so che potrò tornare da voi**.

「Di più non bramo（それ以上は望みません）」

ヴィオレッタの提案——「**Amor dunque non più... Vi garba il patto?**（では、もう愛の話はなし.....この約束でよろしい？）」——に対して、アルフレードは「**Di più non bramo**」と答える。つまり、それ以上は望まない、これで十分です、という意味である。したがって彼は表面的には、友情だけというヴィオレッタの定めた限界を受け入れる。彼にとって重要なのは、これからも彼女に会い、そばにいろことができることだからである。

しかし、この言葉はその直後、より具体的な意味を帯びる。ヴィオレッタがアルフレードに花を渡し、**その花が萎れたら戻ってくることを許す**からである。アルフレードは、再び彼女のもとへ戻るためには、まずその場を立ち去らなければならないことを理解する。そこから、彼が別れを急ぐような気持ちも生まれる。**出発までの一瞬一瞬が、そのまま次の再会までの時間を遠ざけている**からである。

したがって舞台上では、この台詞の背後に次のような含意を感じ取ることができる。**それ以上は望みません。そして今は、早くここを立ち去りたい。そうすれば、あなたのもとへ再び戻ってこられるのだから。**

«Si ridesta in ciel l'aurora»

Con «*Si ridesta in ciel l'aurora*» rientrano gli invitati per congedarsi da Violetta e **ritorna il tema orchestrale dell'inizio dell'Introduzione**, ristabilendo pienamente

il clima della festa dopo la parentesi intima con Alfredo. Dal punto di vista formale, questa sezione costituisce la **Stretta dell'Introduzione**, chiudendo così circolarmente il grande numero musicale con cui si apre l'opera. Il testo ribadisce la filosofia del piacere: l'alba interrompe la festa, ma *il riposo serve soltanto a recuperare le forze per tornare a divertirsi* — «*Nel riposo ancor la lena / si ritempri per goder*». (*lena* significa *forza, vigore, energia*). Gli invitati tornano alla vita di sempre; **Violetta tace, isolata**, per contrasto in mezzo alla folla: nella sua mente cominciano già a risuonare le parole e i pensieri che prenderanno forma nella scena e aria successiva.

「Si ridesta in ciel l'aurora (空には再び暁が目覚める)」

「Si ridesta in ciel l'aurora」とともに、客たちがヴィオレッタに別れを告げるために戻ってくる。そして《序奏》冒頭のオーケストラの主題も再び現れ、アルフレードとの親密なひとときを経たあと、祝宴の雰囲気完全に回復する。

形式的に見ると、この部分は《序奏》のストレッタ (Stretta) にあたり、作品冒頭を構成するこの大規模な音楽ナンバーを、いわば円環を閉じるように締めくくっている。

歌詞は、ここでも快樂の哲学を改めて確認する。夜明けによって祝宴はいったん終わる。しかし休息するのは、ただ再び楽しむための力を取り戻すためにすぎない——「*Nel riposo ancor la lena / si ritempri per goder* (休息のうちに再び力を養い、また楽しむために)」。「*lena*」とは、力、活力、エネルギーを意味する。

客たちはいつもの生活へと戻っていく。しかしヴィオレッタは、群衆のただ中で、対照的に沈黙し、孤立している。彼女の心の中ではすでに、アルフレードの言葉と、それによって呼び起こされた思いが響き始めている。そしてそれらは、続くシェーナとアリアの中で、明確な形をとることになる。

«È strano!... È strano!...»

La ripetizione di «*È strano*» registra lo stupore di Violetta davanti a **ciò che prova dentro di sé** dopo le parole di Alfredo. È significativo che «**strano**» sia una parola **ricorrente anche in Marguerite nel romanzo di Dumas**, soprattutto quando cerca di comprendere sentimenti e comportamenti che sorprendono lei stessa: «*Cela doit vous paraître étrange...*» (questo deve sembrarvi strano) dice ad Armand proprio parlando del loro rapporto. Musicalmente i due «*È strano*» sono scritti in modo diverso: il secondo richiede **un'intenzione e uno slancio più accesi**. Non è

una semplice ripetizione: **il pensiero cresce mentre viene pronunciato**, preparando **«in core scolpiti ho quegli accenti»**.

「È strano!... È strano!... (不思議だわ!不思議だわ!)」

「È strano」という言葉の反復は、アルフレードの言葉を聞いたあと、自分の内面に生まれた感情を前にしたヴィオレッタ自身の驚きを表している。「**strano** (不思議な、奇妙な)」という言葉が、デュマの小説におけるマルグリットにも繰り返し現れることは興味深い。とりわけ、自分自身を驚かせるような感情や行動を理解しようとするときに用いられている。アルマンとの関係について語る場面でも、彼女は「**Cela doit vous paraître étrange...** (これはあなたには奇妙に思えるでしょう.....)」と言う。

音楽的には、二度の「È strano」は異なる形で書かれている。二度目には、より強い意志と、より高まった衝動が求められる。したがって、これは単なる言葉の反復ではない。口にするにつれて思考そのものが膨らみ、感情が高まっていくのであり、その動きが「**in core scolpiti ho quegli accenti** (あの言葉が心に刻み込まれている)」へとつながっていくのである。

«Un serio amore»

La parola decisiva è «serio». Violetta non si domanda se l'amore sia una sventura, ma se possa esserlo **un amore serio: autentico, stabile, capace di coinvolgere tutta la sua esistenza**. È una distinzione fondamentale per una donna **abituata alle relazioni amorose, ma non a quelle serie**. La domanda **«Saria per me sventura un serio amore?»** contiene quindi insieme **desiderio** e **paura**: Violetta intuisce che Alfredo potrebbe offrirle qualcosa che non ha mai conosciuto. Lo dichiara immediatamente lei stessa: **«Oh gioia ch'io non conobbi, essere amata amando!»**. Il «serio amore» diventa così la scoperta della reciprocità: **non soltanto essere amata, ma amare a propria volta**. Nella recitazione va dato particolare peso a «serio», la parola che distingue Alfredo dagli altri uomini che Violetta ha conosciuto.

「Un serio amore (真剣な愛)」

ここで決定的に重要なのは「serio (真剣な)」という言葉である。ヴィオレッタが自問しているのは、愛そのものが自分にとって不幸となるのか、ということではない。彼女が問いかけているのは、「真剣な愛」——真実で、持続し、自分の存在そのものを深く巻き込むような愛——が不幸となりうるのかということである。こ

れは、恋愛関係には慣れていても、真剣な愛には慣れていない女性にとって、根本的な違いである。

したがって「Saria per me sventura un serio amore? (真剣な愛は、私にとって不幸となるのだろうか?)」という問いには、願望と恐れが同時に含まれている。ヴィオレッタは、アルフレードが自分に、これまで一度も知らなかった何かを与えてくれるかもしれないと感じ始めているのである。

そして彼女自身が、すぐにそれを明確な言葉にする。「Oh gioia ch'io non conobbi, essere amata amando! (ああ、私が知らなかった喜び——愛しながら、愛されること!)」。「serio amore」はこうして、愛の相互性の発見となる。ただ愛されるだけではない。自分もまた相手を愛することなのである。

したがって演唱・演技においては、「serio」という言葉に特別な重みを与える必要がある。それこそが、アルフレードをヴィオレッタがそれまでに知ってきた他の男たちから決定的に区別する言葉だからである。

«Lui che modesto e vigile»

Violetta ripensa a ciò che Gastone le aveva rivelato durante la festa: Alfredo, mentre lei era malata, **«ogni dì con affanno / qui volò, di voi chiese»**. «Modesto» significa *discreto, riservato*: Alfredo si è preoccupato per lei senza ostentarlo e senza pretendere nulla. «Vigile» aggiunge l'idea di un'attenzione costante e premurosa, quasi di qualcuno che veglia su di lei. Particolarmente significativa è l'espressione **«e nuova febbre accese»**: «febbre» indica qui *ardore, passione intensa*, un sentimento che improvvisamente si accende in Violetta. Il possibile richiamo alla febbre della sua malattia rimane sullo sfondo, ma il significato principale è quello del nuovo ardore amoroso. Subito dopo, **«destandomi all'amor»** introduce l'immagine del risveglio: Alfredo ha destato in Violetta una capacità di amare che fino a quel momento era rimasta sconosciuta. Accensione e risveglio descrivono così, con due immagini successive, la trasformazione che sta avvenendo dentro di lei.

「Lui che modesto e vigile (あの人は、控えめに、絶えず私を気遣いながら)」ヴィオレッタは、祝宴の最中にガストーネから聞かされたことを思い返している。彼女が病に伏していた間、アルフレードは「**ogni dì con affanno / qui volò, di voi chiese** (毎日、心配しながらここへ駆けつけ、あなたの様子を尋ねていた)」のである。「**modesto**」とは、ここでは慎み深い、控えめなという意味である。アルフレードは、自分の心配をひけらかすことも、見返りを求めることもなく、ヴィオレッタを気遣っていた。「**vigile**」はさらに、絶え間なく注意を払い、思いやり

をもって見守るという意味を加える。まるで彼女をそっと見守り続けていた人のようである。

とりわけ意味深いのが「**e nuova febbre accese**（そして新たな熱を燃え上がらせた）」という表現である。ここでの「**febbre**（熱、熱情）」は、情熱、激しい感情、すなわちヴィオレッタの中に突然燃え上がった**新たな愛の情熱**を意味する。彼女の病による「熱」を連想させる可能性も背景には残されているが、中心的な意味はあくまで、**新しく生まれた恋の熱情**である。

その直後の「**destandomi all'amor**（私を愛へと目覚めさせながら）」は、今度は**目覚め**というイメージを導入する。アルフレードは、ヴィオレッタの中にそれまで知られることなく眠っていた**愛する能力を目覚めさせた**のである。

こうして、**燃え上がることと目覚めること**という二つの連続したイメージによって、ヴィオレッタの内面で今まさに起こりつつある変化が描き出されるのである。

«A me fanciulla, un candido e trepido desire»

Violetta ricorda qui **il sogno d'amore della propria giovinezza**. «Candido» significa *puro, innocente*; «trepido» aggiunge l'emozione e l'attesa. Quel desiderio aveva «**effigiato**», cioè disegnato nella sua immaginazione, un «**dolcissimo signor dell'avvenire**»: l'uomo ideale destinato un giorno a occupare il suo futuro sentimentale.

「A me fanciulla, un candido e trepido desire（まだ少女だった私の胸に、純粹で胸ときめく憧れがあった）」

ここでヴィオレッタは、自らの若い頃に抱いていた**愛の夢**を思い返している。

「**candido**」とは、純粹な、無垢な、という意味であり、「**trepido**」はそこに**胸の高鳴りと期待**を加える。

その憧れは、彼女の想像の中に「**effigiato**」、すなわち一つの姿として描き出していた。それが「**dolcissimo signor dell'avvenire**（未来の、こよなく優しい人）」である。いつの日か自分の愛の未来を満たすはずだった、**理想の男性の姿**なのである。

«**E tutta me pascea di quel divino error**» significa che Violetta viveva e si nutriva interamente di quella meravigliosa *illusione*: «*errore*» non indica qui una colpa, ma *un sogno, una fantasia* destinata a scontrarsi con la realtà. Il passaggio è

importante perché Alfredo sta facendo riemergere qualcosa che appartiene alla Violetta fanciulla e che la vita successiva sembrava aver cancellato. L'uomo che ha davanti comincia quasi a sovrapporsi a quel «*dolcissimo signor dell'avvenire*» immaginato da ragazza: **dietro la donna mondana riaffiora così una concezione dell'amore pura, assoluta e idealizzata.**

「E tutta me pascea di quel divino error (そして私は、その神々しい幻想だけを糧として生きていた)」

これは、ヴィオレッタがその美しい幻想の中に完全に生き、それを心の糧としていたという意味である。ここでの「**errore**」は過ちや罪を意味するのではなく、いつか現実と衝突することになる夢、幻想を指している。

この一節が重要なのは、アルフレードによって、少女時代のヴィオレッタに属していた何かが再び呼び覚まされつつあるからである。それは、その後の人生によって消し去られてしまったかのように見えていたものだった。

今、目の前にいるアルフレードの姿は、少女だったヴィオレッタがかつて思い描いた「**dolcissimo signor dell'avvenire** (未来の、こよなく優しい人)」と、ほとんど重なり始めている。こうして、社交界の女性ヴィオレッタの奥底から、純粹で、絶対的で、理想化された愛の観念が再び浮かび上がってくるのである。

«**Povera donna, sola, abbandonata in questo popoloso deserto**»

È una delle definizioni più forti della condizione di Violetta. «*Popoloso deserto*» è un ossimoro, due concetti di significato opposto: Parigi è piena di persone, feste e relazioni, eppure per lei è un deserto perché **in mezzo a quella folla è profondamente sola**. La vita mondana appare così sotto una luce opposta rispetto all'inizio dell'atto: dietro gli «*amici*», il piacere e il continuo movimento **non esiste un vero legame affettivo**.

«*Povera donna, sola, abbandonata*» procede come una presa di coscienza progressiva, nella quale ogni parola aggrava la precedente. Particolarmente forte è l'ultimo aggettivo, «*abbandonata*»: ma abbandonata da chi? Non da qualcuno in particolare: da tutti e da nessuno, da quella stessa società che la cerca, la corteggia e affolla la sua casa, ma nella quale Violetta scopre di **non avere nessuno su cui contare veramente**. Nella recitazione le tre espressioni devono quindi acquistare progressivamente peso, fino a «*abbandonata*» e al paradosso amaro di «*popoloso deserto*».

「Povera donna, sola, abbandonata in questo popoloso deserto（哀れな女、孤独で、見捨てられて、この人にあふれた砂漠の中にいる）」

これは、ヴィオレッタの置かれた状況を最も強烈に言い表す表現の一つである。

「popoloso deserto（人にあふれた砂漠）」は、相反する意味をもつ二つの概念を組み合わせた撞着語法（オクシモロン）である。パリは人々、祝宴、人間関係に満ちている。それにもかかわらず、ヴィオレッタにとってそこは砂漠である。群衆のただ中にいながら、彼女は深く孤独だからである。

こうして社交生活は、第1幕の冒頭とは正反対の光のもとに姿を現す。「amici（友人たち）」、快楽、絶え間ない賑わいの背後には、真に心を結ぶ人間的な絆が存在していないのである。

「Povera donna, sola, abbandonata（哀れな女、孤独で、見捨てられて）」という言葉は、段階的に深まっていく自己認識のように進み、一語ごとにその前の言葉をさらに重くしていく。とりわけ強烈なのが、最後の「abbandonata（見捨てられた）」である。しかし、いったい誰に見捨てられたのか。特定の誰かではない。すべての人に、そして誰にも、である。彼女を求め、言い寄り、彼女の家を埋め尽くすその同じ社会の中で、ヴィオレッタは、本当に頼ることのできる人が誰一人いないことに気づくのである。

したがって演唱・演技においては、この三つの表現に次第に重みを加え、

「abbandonata」へと至り、最後に「popoloso deserto」という苦い逆説へと収斂させる必要がある。

«Sempre libera degg'io folleggiare di gioia in gioia»

Importante è la parola «*folleggiare*», già usata da Violetta quando Gastone aveva sorpreso lei e Alfredo appartati: «*Si folleggiava...*». Prima serviva a liquidare come un gioco la dichiarazione d'amore di Alfredo; ora ritorna per riaffermare la **leggerezza e la libertà della vita** che Violetta ha sempre condotto. Anche «*degg'io*» è significativo: non semplicemente voglio, ma «*devo*» essere sempre libera. Dopo ciò che ha appena provato, questa libertà suona ormai quasi come un obbligo che Violetta impone a se stessa. **La cabaletta rovescia quanto Violetta ha appena ammesso nel cantabile**: dopo aver contemplato la possibilità di un «*serio amore*» e la gioia di «*essere amata amando*», cerca di respingerla riaffermando la libertà e il piacere della vita di sempre. Ma il rifiuto non è più completo: **la voce di Alfredo**, che ritorna fuori scena con «**Amor è palpito dell'universo intero**», entra nella cabaletta e incrina dall'interno la sua

proclamazione di libertà. La cabaletta richiede **slancio, energia e brillantezza vocale**, senza però perdere l'eleganza del fraseggio. La maggiore estroversione della scrittura non deve trasformarla in una semplice esibizione di euforia: **siamo ancora dentro il pensiero di Violetta**, rimasta sola con se stessa. La brillantezza vocale è dunque anche il modo con cui tenta di riaffermare, quasi con ostinazione, una certezza che Alfredo ha ormai messo in discussione.

「Sempre libera degg'io folleggiare di gioia in gioia (いつも自由に、喜びから喜びへと戯れながら生きていなければならない)」

ここで重要なのは「folleggiare」という言葉である。この動詞は、ガストーネがヴィオレッタとアルフレードが二人きりでいるところに現れた際、ヴィオレッタがすでに「Si folleggiava... (ふざけていただけよ.....)」と用いていた。先ほどは、アルフレードの愛の告白を単なる戯れとして片づけるための言葉だったが、ここでは再び現れ、ヴィオレッタがこれまで送ってきた人生の軽やかさと自由を改めて肯定する言葉となる。

「degg'io」もまた重要である。これは単に「私はそうしたい」という意味ではなく、「私はそうしなければならない」という意味をもつ。たった今、自分の中に生まれた感情を経験したあとでは、この「自由」はもはや自然な選択というよりも、ヴィオレッタが自分自身に課そうとしている義務のように響く。

このカバレッタは、直前のカンタービレでヴィオレッタ自身が認めたものを反転させる。「un serio amore (真剣な愛)」の可能性と、「essere amata amando (愛しながら、愛されること)」の喜びを思い描いた直後、彼女はそれを退けようとして、これまでの生活の自由と快楽を再び宣言するのである。

しかし、その拒絶はもはや完全なものではない。舞台の外からアルフレードの声が「Amor è palpito dell'universo intero (愛は全宇宙の鼓動)」と再び響き、カバレッタの内部へ入り込むことで、ヴィオレッタの自由の宣言を内側から揺るがしていく。

このカバレッタには、推進力、エネルギー、そして声の華やかさが必要である。しかし同時に、フレー징の優雅さを失ってはならない。より外向的で華麗な声楽書法だからといって、単なる歓喜の誇示として演奏されるべきではない。私たちはなお、一人きりになったヴィオレッタの思考の内部にいるからである。

したがって、その声の華やかさは同時に、アルフレードによってすでに揺さぶられてしまった確信を、ヴィオレッタがほとんど意地になって自分自身に言い聞かせ、もう一度取り戻そうとする手段でもあるのである。

ATTO II - Campagna

第2幕 — 田園の家

«Lunge da lei per me non v'ha diletto!»

«*Diletto*» significa *piacere, gioia, godimento* («*non v'ha*» equivale a *non vi è*), ma possiede una sfumatura **più morbida e affettiva** del semplice «*piacere*»: è ciò che rallegra e dà intima soddisfazione. Alfredo afferma quindi che **lontano da Violetta nulla riesce più a dargli vera gioia**. La parola «*diletto*» richiama significativamente il primo atto, quando Gastone aveva detto «*L'amistà qui s'intreccia al diletto*». Là il diletto apparteneva al mondo collettivo della festa, dell'amicizia e del divertimento; qui assume un valore completamente privato, legato unicamente alla presenza di Violetta.

「Lunge da lei per me non v'ha diletto! (彼女から離れていては、私には何の喜びもない!)」

「**diletto**」とは、快楽、喜び、楽しみを意味する（「**non v'ha**」は「**non vi è**（～はない）」に相当する）。しかし、単なる「**piacere**（快楽）」よりも柔らかく、より情愛のこもったニュアンスをもち、心を喜ばせ、内面的な満足を与えるものを指している。したがってアルフレードは、ヴィオレッタから離れていては、もはや何ものも自分に真の喜びを与えることはできないと語っているのである。

「**diletto**」という言葉は、第1幕を意味深く想起させる。そこではガストーネが「**L'amistà qui s'intreccia al diletto**（ここでは友情が楽しみと結び合う）」と語っていた。そこにおける「**diletto**」は、祝宴、友情、娯楽という集団的な世界に属していた。

しかしここでは、その意味は完全に私的なものへと変化している。アルフレードにとって喜びは、もはや祝宴や仲間との楽しみの中にあるのではない。ただヴィオレッタがそばにいることだけに結びついているのである。

«Tutto scorda per me»

Quel «*per me*» rivela anche il suo entusiasmo quasi ingenuo e una punta di orgoglio maschile: Alfredo guarda con compiacimento al fatto che Violetta abbia lasciato agi, feste e vita mondana proprio per lui. Musicalmente **la frase indugia e si distende rispetto al declamato precedente**: Verdi concede a «*tutto scorda per me*» un momento più morbido e affettuoso, quasi Alfredo assaporasse il pensiero mentre lo pronuncia. È una piccola espansione lirica che anticipa il clima sereno di «*De' miei bollenti spiriti*».

「**Tutto scorda per me** (彼女は私のために、すべてを忘れている)」

この「**per me** (私のために)」という言葉には、アルフレードのどこか無邪気な高揚感と、わずかな男性的な誇りも表れている。ヴィオレッタが快適な暮らしも、祝宴も、社交界の生活も、まさに自分のために捨てたという事実を、アルフレードは満足感をもって見つめているのである。

音楽的にも、この言葉はそれまでのデクラマートな語り口から離れ、よりゆったりと柔らかく広がっていく。ヴェルディは「**tutto scorda per me**」に、より優しく愛情に満ちたひとときを与えており、アルフレードがその思いを口にしながら、その幸福を味わっているかのようである。

これは短いながらも明確な抒情的な広がりであり、続く「**De' miei bollenti spiriti**」の穏やかで幸福に満ちた雰囲気を取っている。

«**Scordo ne' gaudii suoi tutto il passato**»

Il soggetto di «*scordo*» è Alfredo: nelle gioie che vivo con lei dimentico tutto il mio passato. «*Gaudii*» indica *gioie intense, felicità*; «*suoi*» le lega a Violetta, ma «*tutto il passato*» è quello di Alfredo, non di lei. Si crea così un bel parallelismo con quanto Alfredo ha appena detto di Violetta: «*tutto scorda per me*». Prima è Violetta a dimenticare per lui la propria vita precedente; subito dopo Alfredo afferma di dimenticare, nella felicità con lei, **il proprio passato**. Entrambi sembrano dunque **rinascere nella nuova vita insieme**, idea che Alfredo aveva appena espresso esplicitamente: «**io rinascere mi sento**». I versi successivi — «**De' miei bollenti spiriti / il giovanile ardore / ella temprò col placido / sorriso dell'amore**» — chiariscono poi quale trasformazione Alfredo attribuisca a Violetta: il suo **impetuoso ardore** giovanile è stato **temperato**, addolcito e reso più maturo dall'amore.

「Scordo ne' gaudii suoi tutto il passato (彼女とともに味わう喜びの中で、私は自分の過去をすべて忘れる)」

「scordo」の主語はアルフレードである。つまり、彼女とともに生きる喜びの中で、私は自分の過去をすべて忘れる、という意味である。「gaudii」は強い喜び、幸福を表し、「suoi」はその喜びをヴィオレッタと結びつけている。しかし、「tutto il passato (すべての過去)」はヴィオレッタの過去ではなく、アルフレード自身の過去を指している。

ここには、アルフレードが直前にヴィオレッタについて語った「tutto scorda per me (彼女は私のためにすべてを忘れている)」との美しい並行関係が生まれる。まずヴィオレッタが、アルフレードのためにそれまでの自分の生活を忘れ、その直後にはアルフレード自身が、彼女との幸福の中で自分の過去を忘れると語る。

したがって二人は、この新しい共同生活の中で、ともに生まれ変わっているかのように見える。それはアルフレードが直前に「io rinascere mi sento (私は生まれ変わるのを感じる)」と明確に表現していた感覚でもある。

続く「De' miei bollenti spiriti / il giovanile ardore / ella temprò col placido / sorriso dell'amore」は、ヴィオレッタによって自分がどのように変わったとアルフレードが感じているのかを、さらに明らかにする。彼の激しく燃え立つ若々しい情熱は、ヴィオレッタの「placido sorriso dell'amore (愛の穏やかな微笑み)」によって「temprò」、すなわち和らげられ、抑えられ、より成熟したものへと変えられたのである。

«Dell'universo immemore»

Qui parla Alfredo e descrive ciò che è cambiato in lui da quando Violetta gli ha dichiarato: «**Vivere io voglio a te fedel**». La parola centrale è «*immemore*»: letteralmente significa *che non ricorda, che non conserva memoria* di qualcosa. Qui naturalmente non indica una perdita della memoria, ma una condizione di totale assorbimento nell'amore: «*dell'universo immemore*» significa senza più pensiero per il mondo intero, come se **tutto ciò che esiste al di fuori di Violetta fosse scomparso dalla sua mente**. È una conseguenza di quanto Alfredo ha appena raccontato: Violetta ha rinunciato al proprio mondo per lui; Alfredo, grazie a Violetta, non ha più pensiero per il mondo. I due sembrano vivere in un universo amoroso chiuso e autosufficiente, che Alfredo idealizza fino a sentirsi «**quasi in ciel**».

「Dell'universo immemore (この世のすべてを忘れて)」

ここで語っているのはアルフレードであり、ヴィオレッタが「**Vivere io voglio a te fedel** (あなたに忠実に生きていきたい)」と告げて以来、自分の内面に起こった変化を描いている。

中心となる言葉は「**immemore**」である。文字どおりには、何かを覚えていない、記憶にとどめていない、という意味をもつ。しかしここでは、もちろん記憶の喪失を意味するのではなく、**愛の中に完全に没入している状態**を表している。

「**dell'universo immemore**」とは、もはやこの世の何ものにも心を向けず、ヴィオレッタ以外のすべてが意識から消えてしまったかのような状態を意味する。

これは、アルフレードがたった今語ったことの帰結でもある。ヴィオレッタは彼のために**自分が属していた世界を捨てた**。そしてアルフレードもまた、ヴィオレッタによって**世界そのものを忘れる**。

こうして二人は、外の世界から切り離された、**閉じた自足的な愛の宇宙**の中で生きているかのように見える。アルフレードはその幸福を極限まで理想化し、ついには自分が「**quasi in ciel** (まるで天国にいるかのように)」感じるのである。

«Il tutto valgo a riparare ancora»

Qui «*valgo a*» significa *sono capace di, sono in grado di*. Alfredo sta dicendo, con decisione: *Sono ancora in grado di rimediare a tutto*. La frase nasce dalla scoperta che Violetta sta vendendo i propri beni per sostenere economicamente la loro vita insieme. Alfredo comprende di colpo di aver vissuto per tre mesi nel benessere **senza sapere che era lei a sostenerne le spese, sacrificando il proprio patrimonio**. Per questo «*riparare*» va inteso in senso più ampio del semplice trovare il denaro: Alfredo vuole **rimediare alla situazione e ristabilire la propria dignità**, ferita dalla scoperta di essere stato **mantenuto** a sua insaputa da Violetta. È proprio questa presa di coscienza che esplode subito dopo in «**Oh mio rimorso! Oh infamia! / Io vissi in tale errore!**». Nella cabaletta ritorna il giovane intemperante che Violetta aveva saputo «*temprare*»: Alfredo reagisce con slancio, orgoglio e una certa esagerazione, quasi atteggiandosi **a piccolo eroe un po' superficiale** pronto a partire immediatamente per rimediare a tutto. C'è qualcosa di ancora **adolescenziale** nell'impeto della sua reazione. Fra i due emerge soprattutto una **concezione completamente diversa del denaro**. Alfredo, scoprendo che Violetta sta pagando la loro vita insieme, si sente immediatamente **mantenuto** e quindi **umiliato**. Per Violetta, invece, spendere il proprio patrimonio

per la loro vita è quasi naturale, appartiene a un mondo nel quale il denaro circola, si spende e si riacquista, e nel quale lei è da sempre abituata a farne uso con grande libertà. Il denaro ha dunque per lei un peso e un valore diverso da quello che gli attribuisce Alfredo. Ciò che per lui diventa una questione di dignità, per lei non costituisce affatto un problema.

「Il tutto valgo a riparare ancora (まだすべてを取り戻し、償うことができる)」
ここで「valgo a」とは、「～することができる」「～する力がある」という意味である。したがってアルフレードは、強い決意をもって、「まだすべてを取り戻すことができる、まだこの状況を正すことができる」と言っているのである。

この言葉は、ヴィオレッタが二人の生活を経済的に支えるために、自分の財産を売却していることを知った直後に発せられる。アルフレードは、自分が三か月ものあいだ何不自由なく暮らしながら、その費用を実際にはヴィオレッタが負担し、自らの財産を犠牲にしていたことを突然知る。

したがって「riparare」は、単に必要な金を用意するという意味だけではない。アルフレードはこの状況そのものを正し、ヴィオレッタに知らず知らずのうちに養われていたという事実によって傷つけられた自分の尊厳を取り戻そうとしているのである。この自覚が、その直後の「Oh mio rimorso! Oh infamia! / lo vissi in tale errore! (ああ、なんという悔恨! なんという恥辱! / 私はこんな誤りの中で生きていたのか!)」となって爆発する。

このカバレッタでは、ヴィオレッタがそれまで「temprare (和らげ、抑える)」ことのできていた、血気盛んな若者アルフレードが再び姿を現す。彼は勢いと誇り、そしてある種の誇張をもって反応し、まるで、すべてを解決するために今すぐ飛び出していく少し浅はかな小英雄を気取っているかのようでもある。その反応の激しさには、まだどこか少年めいたものが残っている。

そしてここでは、とりわけ二人の間にある金銭に対するまったく異なる感覚が浮かび上がる。アルフレードは、ヴィオレッタが二人の生活費を負担していると知った瞬間、自分が彼女に養われていたと感じ、それを屈辱として受け止める。

それに対してヴィオレッタにとって、自分の財産を二人の生活のために使うことは、ほとんど自然な行為である。彼女は、金が絶えず動き、使われ、また手に入れ

られる世界に生きてきたのであり、以前から金を非常に自由に扱うことに慣れている。したがって、金銭がもつ重みと価値は、ヴィオレッタにとって、アルフレードがそこに見いだすものとは異なっている。

アルフレードにとって尊厳の問題となることが、ヴィオレッタにとってはまったく問題にならないのである。

«È strano!...»

Quando Annina le comunica che Alfredo è appena partito per Parigi e che tornerà **«*pria che tramonti il giorno*»**, Violetta reagisce con «È strano!...». La parola ritorna significativamente dopo i due «È strano!... È strano!...» con cui, nel primo atto, aveva reagito al turbamento provocato dalla dichiarazione d'amore di Alfredo. Anche qui «strano» **segnala qualcosa che rompe l'ordine abituale e mette in moto il pensiero di Violetta**: la partenza improvvisa di Alfredo la sorprende e suscita immediatamente un interrogativo. È quasi una **parola-spia del personaggio**, che affiora nei momenti in cui Violetta avverte che sta accadendo qualcosa che ancora non comprende pienamente. Il richiamo al primo atto crea così una sottile continuità psicologica.

「È strano!...（不思議だわ……）」

アンニーナから、アルフレードがたった今パリへ出発し、「*pria che tramonti il giorno*（日が沈む前に）」戻ってくると聞かされたヴィオレッタは、「È strano!...」と反応する。この言葉は、第1幕でアルフレードの愛の告白によって心を揺さぶられたときに発した二度の「È strano!... È strano!...（不思議だわ！……不思議だわ！……）」を意味深く呼び起こす。

ここでも「strano」は、日常の秩序を破り、ヴィオレッタの思考を動かし始める何かを示している。アルフレードの突然の出発に驚き、彼女の中にはただちに疑問が生まれるのである。

「strano」は、いわばヴィオレッタという人物を特徴づける一種の鍵となる言葉のようにも見える。それは、自分の周囲で何かが起こりつつあることを感じながらも、まだその意味を完全には理解できていない瞬間に浮かび上がる。

こうして、第1幕と同じ言葉が再び現れることによって、二つの場面のあいだに繊細な心理的連続性が生み出されているのである。

«Sì, dell'incauto che a ruina corre»

La parola da mettere fortemente in evidenza è «*incauto*»: significa *imprudente, sprovveduto*, che agisce senza rendersi conto delle conseguenze. Germont non presenta Alfredo come colpevole, ma come un giovane che, accecato dall'amore, **non comprende il pericolo verso cui sta andando**. Nella recitazione «*incauto*» **deve quindi essere molto marcato**: contiene già il giudizio paterno di Germont su Alfredo. Ai suoi occhi il figlio è ancora un giovane inesperto che deve essere protetto — e, se necessario, **salvato da se stesso** — mentre «*a ruina corre*» rende immediata l'idea della corsa verso la rovina.

「Sì, dell'incauto che a ruina corre（そうです、破滅へと突き進む、あの無分別な若者の父です）」

ここで特に強調すべき言葉は「incauto」である。それは、軽率な、用心を欠いた、自分の行動がもたらす結果を理解しないまま行動する者を意味する。ジェルモンはアルフレードを罪ある者として語っているのではない。愛に目を曇らされ、自分がどのような危険へ向かっているのかを理解していない若者として見ているのである。

したがって演唱・演技において、「incauto」ははっきりと際立たせる必要がある。この一語にはすでに、父ジェルモンが息子アルフレードに下している判断が込められている。

ジェルモンの目には、息子はいまだ経験の浅い若者であり、守らなければならない存在——必要であれば、彼自身からさえ救わなければならない存在——なのである。一方、「a ruina corre（破滅へと突き進む）」という表現は、その若者が危険に向かって走り続けているというイメージを、きわめて直接的に伝えている。

«De' suoi beni egli dono vuol farvi...»

Germont sta guardando la relazione fra Violetta e Alfredo attraverso il filtro del denaro e dell'interesse: suppone che il figlio voglia cederle parte dei propri beni e lascia intendere che il lusso in cui vive la coppia possa dipendere da Alfredo. La risposta di Violetta è immediata e netta: «**Non l'osò finora... Rifiuterei.**» Non solo Alfredo non le ha mai fatto una simile proposta, ma lei dichiara che la rifiuterebbe. La battuta prepara così **uno dei primi rovesciamenti del giudizio di Germont**: quando Violetta gli mostra i documenti che provano che è lei a vendere i propri beni per sostenere la vita con Alfredo, il padre comprende che la situazione è esattamente opposta a quella che aveva immaginato.

「De' suoi beni egli dono vuol farvi... (息子は、自分の財産の一部をあなたに贈ろうとしている.....)」

ジェルモンはここで、ヴィオレッタとアルフレードの関係を、**金銭と利害**というフィルターを通して見ている。彼は、息子が自分の財産の一部をヴィオレッタに譲ろうとしているのではないかと考え、さらに二人が送っている贅沢な生活も、アルフレードの財産によって支えられているのではないかと暗に示している。

それに対するヴィオレッタの答えは、即座で明確である。「**Non l'osò finora... Rifiuterei.** (これまで、あの人はそんなことを口にしようとさえしませんでした.....もしそうしても、私は拒みます)」。アルフレードがそのような申し出をしたことは一度もないだけでなく、ヴィオレッタは、もし申し出られたとしても受け取らないとはっきり言い切る。

このやり取りは、ジェルモンのヴィオレッタに対する判断が覆されていく**最初の重要な転換**の一つを準備する。ヴィオレッタが、自分こそがアルフレードとの生活を支えるために自らの財産を売却していることを証明する書類を彼に見せたとき、ジェルモンは、自分が想像していたのとはまったく逆の状況であったことを理解するのである。

«**A tutti è mistero quest'atto... A voi nol sia...**»

La parola da mettere particolarmente in evidenza è «*mistero*». Violetta mostra a Germont i documenti che attestano la vendita dei propri beni, rivelandogli qualcosa che ha tenuto nascosto a tutti, **compreso Alfredo**. Con «*A voi nol sia*» lo rende **depositario di quel segreto e crea fra loro una prima, inattesa complicità**. Il gesto innesca un meccanismo decisivo per il corso dell'azione. Germont era entrato convinto che Violetta stesse conducendo Alfredo alla rovina; ora scopre esattamente il contrario: **è lei che sta spendendo il proprio patrimonio per sostenere con Alfredo una vita agiata, piena di lusso**. La sorpresa di «***D'ogni avere pensate dispogliarvi?***» segna il primo vero cambiamento nel modo in cui Germont la guarda. Da qui nasce «***Ah, il passato perché, perché v'accusa!***». Quel «*perché, perché*» non è tanto una domanda quanto **un'esclamazione di rammarico**: *perché mai il vostro passato deve ancora accusarvi? Che peccato che continui a pesare su di voi*. Germont comincia ormai a distinguere **la donna che ha davanti da quella che la sua reputazione gli aveva fatto immaginare**. Qui «*passato*» indica la precedente **vita licenziosa** di Violetta, che continua a condannarla agli occhi della società nonostante il cambiamento avvenuto in lei. La stessa parola ritornerà nel terzo atto in «***Addio del passato***»,

ma con un significato profondamente diverso: lì il passato sarà soprattutto **il tempo della vita, dell'amore e dei bei ricordi ormai perduti, un passato che rimpiange. Qui è un passato che l'accusa.** Violetta risponde introducendo una parola determinante: **pentimento**. Non dice soltanto di aver cambiato vita: afferma che quel passato è stato cancellato davanti a Dio — **«Più non esiste... or amo Alfredo, e Dio / lo cancellò col pentimento mio»**. Si apre così una delle contraddizioni più profonde della vicenda: **ciò che per Violetta è stato cancellato dal pentimento e perdonato da Dio continua a esistere nel giudizio degli uomini**. Germont comprende invece questo pentimento, tanto da rispondere **«Nobili sensi invero!»**. Ed è proprio questo riconoscimento a rendere più crudele ciò che segue: **«Ed a tai sensi / un sacrificio chieggo...»**. Ed è qui che entra l'altra **parola determinante** per lo svolgimento del dramma che è **sacrificio**. Germont non le chiede più di rinunciare ad Alfredo per il giudizio negativo che aveva di lei, ma per le conseguenze che quella relazione avrà sulla propria famiglia: può chiederle quella rinuncia **proprio perché ha appena scoperto la sua nobiltà d'animo e sa ormai che Violetta è capace di compierla**. È qui che il colloquio cambia definitivamente natura.

「A tutti è mistero quest'atto... A voi nol sia... (この行いは誰にも明かしていない秘密です.....でも、あなたには隠しません.....)」

ここで特に強調すべき言葉は「**mistero (秘密)**」である。ヴィオレッタは、自分の財産を売却していることを証明する書類をジェルモンに見せ、**アルフレードを含め、誰にも明かしてこなかった事実**を彼に打ち明ける。「**A voi nol sia (あなたには秘密にしません)**」という言葉によって、彼女はジェルモンをその秘密を知る者とし、二人の間には、思いがけない**最初の共犯的な結びつき**が生まれる。

この行為は、その後のドラマを決定的に動かす仕組みを作り出す。ジェルモンは、ヴィオレッタがアルフレードを破滅へ導いていると確信してこの家にやって来た。しかし今、彼が知るのはまさに**その反対の事実**である。アルフレードとの裕福で贅沢な生活を支えるために、自らの財産を費やしているのはヴィオレッタのほうなのである。

「**D'ogni avere pensate dispogliarvi? (すべての財産を手放すおつもりなのですか?)**」という驚きは、ジェルモンがヴィオレッタを見る目に生じる**最初の本当の変化**を示している。そしてそこから「**Ah, il passato perché, perché v'accusa!**」が生まれる。この「**perché, perché**」は、単なる問いというよりも嘆きと遺憾の

念を込めた感嘆である——なぜあなたの過去が、今なおあなたを責めなければならないのか。なぜその過去が、今のあなたにまで重くのしかかり続けるのか。

ジェルモンはここで、今、自分の目の前にいる女性と、彼女の評判から想像していた女性とを区別し始めるのである。

ここでの「**passato**（過去）」とは、ヴィオレッタがかつて送っていた放埒な生活を指し、彼女自身がすでに変わったにもかかわらず、社会の目にはなお彼女を罪ある存在として縛り続ける過去である。同じ言葉は第3幕の「**Addio del passato**」にも再び現れるが、そこでは意味が大きく変化する。第3幕の「過去」は、とりわけ人生、愛、そして今や失われてしまった美しい記憶の時間であり、ヴィオレッタが惜しみながら別れを告げる過去となる。ここでは彼女を責める過去であり、第3幕では彼女が惜しむ過去なのである。

それに対してヴィオレッタは、ここで物語にとって決定的なもう一つの言葉——「**pentimento**（悔い改め）」——を導入する。彼女は単に生活を改めたと言うのではない。その過去は神の前ではすでに消し去られたのだと断言する——「**Più non esiste... or amo Alfredo, e Dio / lo cancellò col pentimento mio**（もうその過去は存在しません.....今、私はアルフレードを愛しています。そして神は、私の悔い改めによってそれを消し去ってくださいました）」。

ここに、この物語を貫く最も深い矛盾の一つが開かれる。ヴィオレッタにとって、悔い改めによって消し去られ、神によって赦されたものが、人間の社会の判断の中ではなお存在し続けているのである。

しかしジェルモンは、その悔い改めを理解する。そして「**Nobili sensi invero!**（まことに高潔なお心だ!）」と答える。だからこそ、その直後に続く言葉はいっそう残酷なものとなる——「**Ed a tai sensi / un sacrificio chieggo...**（そして、その高潔なお心に、一つの犠牲をお願いしたい.....）」。

ここで、ドラマの展開を決定するもう一つの言葉、「**sacrificio**（犠牲）」が現れる。

ジェルモンはもはや、ヴィオレッタに対する否定的な判断から、アルフレードを諦めるよう求めているのではない。彼がその別離を要求するのは、二人の関係が自分の家族にもたらす結果のためである。そして逆説的にも、ジェルモンがヴィオレッ

タにその犠牲を求めることができるのは、たった今、彼女の魂の高潔さを知り、この女性ならばその犠牲を成し遂げることができるかと理解したからなのである。

ここで二人の対話は、その性質を決定的に変える。

«Terribil cosa chiedereste certo... Il prevedi... v'attesi... era felice troppo...»

Quando Germont pronuncia *«un sacrificio chieggo»*, Violetta comprende immediatamente che sta per arrivare una richiesta grave. Non sa ancora quale sarà, ma la avverte: *«Ah no... tacete... Terribil cosa chiedereste certo...»*. È quasi un tentativo di fermare Germont prima che quelle parole vengano pronunciate. Molto importanti sono *«Il prevedi... v'attesi...»*. Violetta non sta dicendo di aver previsto esattamente la richiesta di Germont: aveva previsto che prima o poi **qualcosa o qualcuno sarebbe intervenuto a interrompere quella felicità**. Conosce la propria posizione sociale e sa quanto sia fragile, per una donna con il suo passato, la possibilità di costruire con Alfredo, o con qualsiasi altro uomo, una vita stabile e socialmente riconosciuta. Per questo **l'arrivo del padre non la sorprende del tutto**: è quasi la conferma di un timore che portava già dentro di sé. Ancora più amaro è *«era felice troppo...»*, forma ellittica per *ero troppo felice*. Ma il pensiero sembra continuare oltre le parole: **ero troppo felice perché potesse durare**. Affiora quasi un **senso di colpa della felicità**: Violetta sembra aver interiorizzato l'idea che una donna con il suo passato non possa avere diritto a una felicità piena e duratura. Proprio nel momento in cui l'ha raggiunta, avverte quasi che **dovrà pagarne il prezzo**.

Germont risponde con grande solennità: **«D'Alfredo il padre, / la sorte, l'avvenir domanda or qui / de' suoi due figli...»**. Non formula ancora direttamente ciò che vuole. **Si presenta come padre** e sposta il discorso dall'amore di Violetta e Alfredo alla **famiglia, al futuro e alla sorte dei figli**. Determinante è *«due figli»*, tanto che Violetta reagisce immediatamente: **«Di due figli!...»**. Solo allora scopre l'esistenza della sorella di Alfredo e comprende che nella loro relazione viene coinvolto il destino di un'altra persona. Germont procede quindi **senza pronunciare subito la richiesta definitiva**. Violetta crede inizialmente di aver capito: **«dovrò per alcun tempo / da Alfredo allontanarmi»**. Ma Germont risponde: **«Non è ciò che chiedo»**. È Violetta, alla fine, a dover dare forma con le proprie parole a ciò che teme: **«Volete che per sempre / a lui rinunzi?»**. Germont si limita a confermare perentorio: **«È duopo»**.

La forza della scena sta proprio in questa **progressione**. Germont non impone immediatamente la rinuncia: **conduce Violetta fino a farle pronunciare da sola la propria condanna**. E può farlo proprio perché, pochi istanti prima, ha scoperto in lei quei *«nobili sensi»* sui quali ora fa leva. La sua **generosità**, che aveva

modificato il giudizio di Germont, diventa paradossalmente **lo strumento attraverso il quale egli può ottenere da lei la rinuncia.**

「Terribil cosa chiedereste certo... Il prevedi... v'attesi... era felice troppo... (きっと恐ろしいことをお求めになるのでしょう.....予感していました.....あなたが来ることを待っていました.....私はあまりにも幸せすぎた.....)」

ジェルモンが「**un sacrificio chieggo** (一つの犠牲をお願いします)」と口にした瞬間、ヴィオレッタは、これから**重大な要求**がなされようとしていることをただちに理解する。まだその内容までは知らない。しかし、それを感じ取っている――

「**Ah no... tacete... Terribil cosa chiedereste certo...** (ああ、いいえ.....黙って.....きっと恐ろしいことをお求めになるのでしょう.....)」。それはほとんど、ジェルモンがその言葉を口にしてしまう前に、彼を止めようとする試みのようである。

とりわけ重要なのが「**Il prevedi... v'attesi...** (予感していました.....あなたが来ることを待っていました.....)」である。ヴィオレッタは、ジェルモンが何を要求するのかを正確に予見していたと言っているのではない。彼女が予感していたのは、遅かれ早かれ、何かが、あるいは誰かが介入し、この幸福を終わらせるだろうということである。

ヴィオレッタは自分の社会的な立場をよく知っている。そして、自分のような過去をもつ女性にとって、アルフレードと――あるいは他のどのような男性とであっても――安定し、社会的に認められた生活を築くことが、どれほど脆い可能性であるかを理解している。だからこそ、父親の到来は彼女を完全には驚かせない。それはむしろ、以前から心の奥に抱いていた恐れが現実となったことの確認に近い。

さらに苦い響きをもつのが「**era felice troppo...**」である。これは省略された表現で、「**ero troppo felice** (私はあまりにも幸せすぎた)」という意味になる。しかし、その思考は言葉の先まで続いているかのようである――**あまりにも幸せすぎた、この幸福が長く続くはずはなかった。**

ここにはほとんど、幸福であることへの罪悪感のようなものさえ浮かび上がる。ヴィオレッタは、自分のような過去をもつ女性には、完全で永続する幸福を得る権利などないという考えを、いつの間にか自らの内面に取り込んでしまっているかの

ようである。そしてようやく幸福を手に入れたその瞬間に、その代償を払わなければならないことを、すでに感じているのである。

ジェルモンは、非常に厳粛な言葉で応じる——「**D'Alfredo il padre, / la sorte, l'avvenir domanda or qui / de' suoi due figli...**（アルフレードの父が、今ここで、二人の子供の運命と未来のためにお願いしているのです.....）」。

しかし彼は、まだ自分が何を望んでいるのかを直接口にしない。まず自らを父親として提示し、話の中心をヴィオレッタとアルフレードの愛から、家族、未来、そして子供たちの運命へと移していく。

決定的なのは「**due figli**（二人の子供）」という言葉であり、ヴィオレッタもただちに「**Di due figli!...**（二人の子供!）」と反応する。この瞬間になって初めて、彼女はアルフレードに妹がいることを知り、二人の関係が、もう一人の人間の運命にも関わっていることを理解する。

それでもジェルモンは、最終的な要求をすぐには口にしない。ヴィオレッタは最初、自分が理解したと思い、「**dovrò per alcun tempo / da Alfredo allontanarmi**（しばらくの間、アルフレードから離れなければならないでしょう）」と言う。しかしジェルモンは、「**Non è ciò che chiedo**（私が求めているのはそれではありません）」と答える。

そして最後には、ヴィオレッタ自身が、自分が最も恐れていることを自らの言葉によって形にしなければならなくなる——「**Volete che per sempre / a lui rinunzi?**（私に、永遠にあの人を諦めろとおっしゃるのですか?）」。ジェルモンは、ただ断固として「**È duopo**（そうしなければなりません）」と確認する。

この場面の力は、まさにこの段階的な進行にある。ジェルモンは最初から別離を命令するのではない。ヴィオレッタを少しずつそこへ導き、最後には彼女自身の口から、自らに下される宣告を言わせるのである。

そしてジェルモンがそれを可能にするのは、ほんの少し前に、ヴィオレッタの中にあの「**nobili sensi**（高潔な心）」を発見したからにほかならない。今、彼はまさにその高潔さに訴えかけている。こうして、ジェルモンのヴィオレッタに対する判断を変えさせた彼女自身の寛大さが、逆説的にも、彼女からアルフレードを諦めさせるための手段となるのである。

«Pura siccome un angelo»

Nel discorso di Germont emergono con particolare evidenza le parole «figlia» e «famiglia», poste in rima: «**Pura siccome un angelo / Iddio mi diè una figlia**» e, poco dopo, Alfredo che dovrebbe tornare «**in seno alla famiglia**». La rima crea un legame immediato fra i due termini e mette in risalto due elementi essenziali dell'argomentazione di Germont: **la sorte della figlia e la tutela della famiglia**. Importante è anche «Iddio». Germont tende a presentare l'ordine morale che difende non semplicemente come una convenzione sociale, ma come qualcosa di **generato, approvato e quasi suggellato da un volere divino**: la figlia gli è stata data da Dio «*pura siccome un angelo*». L'aggettivo «pura» crea subito un contrasto con Violetta, sulla quale pesa invece l'idea dell'**impurità**. In questo modo **famiglia, matrimonio e rispettabilità** sembrano appartenere non soltanto alle regole della società, ma a un ordine superiore che Germont invoca implicitamente a sostegno delle proprie ragioni.

Da evidenziare anche l'**allitterazione «amato e amante»**. La vicinanza dei due termini richiede una pronuncia distinta: «amato» indica che il giovane è amato dalla figlia; «amante», che a sua volta la ama. L'allitterazione mette così in risalto la **reciprocità dell'amore** dei due giovani, rafforzando l'argomento che Germont presenta a Violetta. Particolare è poi «triboli»: «**Deh, non mutate in triboli / le rose dell'amor**». È una scelta lessicale raffinata: i *triboli* sono propriamente piante spinose e, in senso figurato, *dolori, affanni, tormenti*. Alle «*rose dell'amor*» Germont contrappone quindi l'immagine di qualcosa di pungente e doloroso: *non trasformate la felicità amorosa dei due giovani in sofferenza*.

Ma forse la sottigliezza maggiore è in «**Ah, non voglia il vostro core**». Germont non chiede semplicemente a Violetta **di non ostacolare** quella felicità: le chiede che il suo stesso cuore **non voglia farlo**. Linguisticamente è molto forte: si può chiedere a qualcuno di fare o non fare qualcosa, ma **chiedergli di volere** significa cercare di intervenire sulla sua stessa volontà. Germont non vuole ottenere soltanto un comportamento; cerca di portare Violetta a **fare interiormente propria la ragione della rinuncia**. È perfettamente coerente con la sua strategia nel duetto: non impone brutalmente il sacrificio, ma conduce progressivamente Violetta verso una decisione che finirà per assumere e pronunciare lei stessa.

「Pura siccome un angelo (天使のように清らかな)」

ジェルモンの言葉の中では、「**figlia (娘)**」と「**famiglia (家族)**」という二つの語が、とりわけ明確に浮かび上がる。この二語は韻を踏んでいる——「**Pura siccome un angelo / Iddio mi diè una figlia** (天使のように清らかな娘を、神は私に授けてくださった)」、そして少し後には、アルフレードが「**in seno alla**

famiglia（家族の懐へ）」戻るべきだと語られる。この韻は二つの言葉を直接結びつけ、ジェルモンの主張を支える二つの本質的な要素、すなわち娘の運命と家族の保護を際立たせている。

「**Iddio**（神）」という言葉も重要である。ジェルモンは、自分が守ろうとしている道徳的秩序を、単なる社会的慣習としてではなく、**神の意志によって生み出され、認められ、ほとんど聖別されたもの**として提示しようとする。娘は「**pura siccome un angelo**」——天使のように清らかな存在として、神から彼に授けられたのである。「**pura**（清らかな）」という形容詞は、ただちにヴィオレッタとの対照を生み出す。彼女には反対に、**不浄という観念**が社会的にまわりついているからである。こうして家族、結婚、社会的尊敬は、単なる社会の規則ではなく、ジェルモンが自らの主張を支えるために暗黙のうちに持ち出す、**より高次の秩序に属するもの**のように提示される。

「**amato e amante**（愛され、そして愛している）」という頭韻にも注意を向ける必要がある。二つの語が接近しているため、発音では明確に区別しなければならない。「**amato**」は、その青年が娘から**愛されている**ことを示し、「**amante**」は、彼自身もまた娘を**愛している**ことを示す。この音の連なりによって、二人の若者の**相思相愛**が強調され、ジェルモンがヴィオレッタに提示する論拠はいっそう強められる。

さらに特徴的なのが「**triboli**」である——「**Deh, non mutate in triboli / le rose dell'amor**（どうか、愛の薔薇を茨の苦しみに変えないでください）」。「**triboli**」は本来、**棘のある植物**を指し、比喩的には苦痛、苦悩、苦しみを意味する。これは洗練された言葉の選択である。ジェルモンは「**le rose dell'amor**（愛の薔薇）」に、棘をもち苦痛を与えるもののイメージを対置している。つまり、二人の若者の**愛の幸福を苦しみに変えないでほしい**と訴えているのである。

しかし、おそらく最も微妙な表現は「**Ah, non voglia il vostro core**（ああ、あなたの心がそれを望まぬように）」にある。ジェルモンは単に、その幸福を妨げないでほしいとヴィオレッタに求めているのではない。**彼女自身の心が、それを望まないようにと求めている**のである。

言語的にこれは非常に強い表現である。人に何かをする、あるいはしないよう求めることはできる。しかし、「**そう望むように**」と求めることは、その人の意志その

ものに働きかけようとすることを意味する。ジェルモンが得ようとしているのは、ヴィオレッタの行動だけではない。彼は、彼女自身が別離の理由を内面的に受け入れ、自らの意志として引き受けるところまで導こうとしているのである。

これは、この二重唱全体におけるジェルモンの戦略と完全に一致している。彼は犠牲を力づくで押しつけるのではない。ヴィオレッタを少しずつその決断へと導き、最後には彼女自身がそれを引き受け、自らの言葉で口にするところまで進ませるのである。

«Offersi assai»

Da marcare con particolare forza è «*assai*». Violetta ha appena proposto di allontanarsi da Alfredo «*per alcun tempo*» e considera già questa concessione una rinuncia enorme: «*Offersi assai*», cioè *ho già offerto moltissimo*. La battuta prepara così il terreno a ciò che Germont sta realmente per chiederle. Quello che per Violetta rappresenta già un sacrificio enorme non è ancora sufficiente: alla separazione temporanea dovrà sostituirsi la rinuncia ad Alfredo «*per sempre*», il vero e terribile sacrificio.

「Offersi assai（私はもう十分すぎるほど譲歩しました）」

ここでは、とりわけ「**assai**（非常に多く、十分すぎるほど）」という言葉強く際立たせる必要がある。ヴィオレッタはたった今、アルフレードから「**per alcun tempo**（しばらくの間）」離れることを申し出たばかりであり、すでにその譲歩だけでも自分にとって非常に大きな犠牲だと考えている。「**Offersi assai**」とは、つまり、私はもう十分すぎるほどのものを差し出しました、という意味である。

この短い言葉は、ジェルモンが本当に彼女に要求しようとしているものへの準備となる。ヴィオレッタにとって、すでに途方もなく大きな犠牲であるはずのものが、まだ十分ではないのである。

一時的な別離ではなく、彼女はアルフレードを「**per sempre**（永遠に）」諦めなければならない。それこそが、これから彼女に要求される真の、そして恐るべき犠牲なのである。

«Non sapete quale affetto»

Qui Violetta oppone agli argomenti di Germont la realtà intera della propria esistenza. Alfredo non è soltanto l'uomo che ama: «*né amici, né parenti / io non conto tra' viventi*». Alla famiglia che Germont vuole proteggere, Violetta

contrappone quindi la propria assoluta **solitudine**. Per questo è decisiva la frase **«Alfredo m'ha giurato / che in lui tutto io troverò»**: «giurato» dà alla promessa un **valore quasi sacro**, mentre «tutto» significa che Alfredo ha preso il posto degli affetti e della famiglia che lei non possiede.

Violetta introduce poi un argomento ancora più forte: **«colpita / d'atro morbo è la mia vita»** (con una forte allitterazione della R) e **«già presso il fin ne vedo»**. Non ha davanti a sé una vita nella quale poter dimenticare Alfredo e ricominciare: sa che il tempo che le resta è breve. Perciò **«che morir preferirò»** non è una generica iperbole amorosa. Violetta mette quasi a confronto due morti: quella fisica, che sa vicina, e quella affettiva di trascorrere senza Alfredo il poco tempo che le rimane. È significativo che Verdi abbia ripensato profondamente proprio questo punto nella **revisione del 1854**. In **«Ah! il supplizio è sì spietato»** la voce tende quasi a immobilizzarsi in monotonie, mentre il movimento cromatico passa nell'orchestra: il tormento sembra interiorizzarsi e trasferirsi dall'espressione esteriore all'interno di Violetta che ora, sconvolta, parla in modo sillabico: fino a questo momento ha cercato di convincere Germont con una successione lucidissima di ragioni, ma arriva ora a un punto in cui le parole non bastano più e l'orchestra sembra esprimere con più forza ciò che accade dentro di lei.

L'intero intervento di Violetta costituisce una vera **controargomentazione**: non ho famiglia; Alfredo è diventato tutto per me; sono gravemente malata; mi resta poco da vivere. Germont non le sta dunque chiedendo semplicemente di rinunciare all'uomo che ama: le sta chiedendo di **rinunciare all'unico legame affettivo sul quale ha ricostruito la propria vita, proprio quando quella vita sta per finire**.

「Non sapete quale affetto (あなたには、この愛がどれほどのものかお分かりにならないのです)」

ここでヴィオレッタは、ジェルモンの論理に対して、**自分の存在そのものの現実**を突きつける。アルフレードは、単に彼女が愛する男性なのではない。「**né amici, né parenti / io non conto tra' viventi** (友人も、身内も、私にはこの世に誰一人いない)」。したがってジェルモンが守ろうとする「家族」に対して、ヴィオレッタは**自らの絶対的な孤独**を対置するのである。

だからこそ、「**Alfredo m'ha giurato / che in lui tutto io troverò** (アルフレードは誓ってくれました、彼の中に私はすべてを見いだせると)」という言葉は決定的である。「**giurato** (誓った)」はその約束にほとんど**神聖な重み**を与え、「**tutto** (すべて)」は、ヴィオレッタがもたない愛情や家族のすべてを、**アルフレード一人が担う存在**となったことを意味している。

さらにヴィオレッタは、より強い論拠を持ち出す。「**colpita / d'atro morbo è la mia vita**（恐ろしい病に、私の命は侵されている）」——ここには R の強い頭韻があり——そして「**già presso il fin ne vedo**（その終わりがすでに近いことを私は感じています）」と続く。彼女には、アルフレードを忘れ、新たな人生を始められるほどの時間は残されていない。自分に残された時間が短いことを、ヴィオレッタ自身が知っているのである。

したがって「**che morir preferirò**（それなら私は死ぬほうを選びます）」は、単なる恋愛的な誇張ではない。ヴィオレッタは、ほとんど二つの死を比較している。すでに近づいていることを知っている**肉体の死**と、残されたわずかな時間をアルフレードなしで生きるという**愛情の死**である。

ヴェルディが1854年の改訂で、まさにこの部分を大きく練り直したことも重要である。「**Ah! il supplizio è sì spietato**」では、声はほとんど同音反復の中に固定されていくようになり、一方で半音階的な動きはオーケストラへと移される。苦悩は外面的な表現からヴィオレッタの内側へと入り込み、内面化されていくかのようである。動揺した彼女の声は、ここでは音節的な語り口となる。それまでヴィオレッタは、きわめて明晰な論拠を次々に示しながらジェルモンを説得しようとしてきた。しかし今、彼女は**もはや言葉だけでは足りない地点**に到達し、オーケストラのほうで、彼女の内部で起きていることをより強く表現しているかのようである。

ヴィオレッタのこの一連の言葉は、ジェルモンに対する**真正面からの反論**を構成している。——私には家族がいない。アルフレードが私のすべてになった。私は重い病に侵されている。そして、私に残された時間はわずかしかない。

したがってジェルモンが彼女に求めているのは、単に**愛する男性を諦めること**ではない。ヴィオレッタが自らの人生を立て直すための基盤とした**唯一の愛情の絆を、その人生そのものが終わろうとしているまさにその時に、手放すこと**を求めているのである。

«È grave il sacrificio»

Con «È grave il sacrificio» Germont riconosce finalmente la portata di ciò che sta chiedendo a Violetta, puntualizzata dalla parola *grave*. Particolarmente significative sono le **due frasi discendenti degli archi** che accompagnano le sue parole. C'è un preciso parallelismo fra scrittura vocale e accompagnamento orchestrale: anche le frasi di Germont hanno un andamento discendente e le due linee

procedono verticalmente allineate, di modo che **l'orchestra possa rafforzare il peso delle sue parole**. È un'affinità di gesto musicale, e quindi di atmosfera, molto evidente con le **frasi discendenti degli archi del Preludio** e con quelle che ritorneranno **nel terzo atto**, quando Violetta, ormai prossima alla morte, chiede acqua e luce prima dell'arrivo del dottore, due elementi semplicissimi ma fortemente simbolici: l'acqua, bisogno vitale di un corpo che si sta spegnendo, e la luce, ultimo richiamo alla vita. Ancora più teatrale è ciò che avviene subito dopo. La partitura prescrive una **«lunga pausa»**: Germont aspetta la reazione di Violetta, e **il silenzio crea una tensione straordinaria**. Si può immaginare Germont che lentamente si avvicina a lei prima di continuare con **«Bella voi siete e giovane... col tempo...»**. È un silenzio quasi hitchcockiano: non sentiamo musica né parole e proprio per questo **sembra quasi di poter udire i passi di Germont che si avvicina inquietante** a Violetta. La minaccia non viene gridata, ma prende forma lentamente nel silenzio, mentre Germont introduce uno degli argomenti più insinuanti e crudeli del suo discorso.

「È grave il sacrificio（その犠牲が重いものであることは分かっています）」

「È grave il sacrificio」によって、ジェルモンはついに、ヴィオレッタに自分が求めているものがどれほど重大な犠牲であるかを認める。ここでは、とりわけ「grave（重い、重大な）」という言葉が、その認識を明確にしている。

特に意味深いのは、ジェルモンの言葉に寄り添う弦楽器の二つの下降句である。声楽の書法とオーケストラ伴奏のあいだには、明確な対応関係がある。ジェルモンの声のフレーズもまた下降する動きをもち、声とオーケストラの二つの線は縦に重なるように進む。それによってオーケストラは、彼の言葉がもつ重さをさらに強めている。

この音楽的な身振り、そしてそこから生まれる雰囲気は、《前奏曲》に現れる弦楽器の下降句、さらに第3幕で再び聞かれる下降する動きと、非常に明瞭な親近性をもっている。第3幕では、死を目前にしたヴィオレッタが医師の到着前に水と光を求める。どちらもきわめて単純なものだが、強い象徴性を帯びている。水は、消えゆくこうとする肉体が求める生命の必要物であり、光は、生への最後の呼びかけである。

そして、その直後に起こることは、さらに劇的である。楽譜には「lunga pausa (長い休止)」と明記されている。ジェルモンはヴィオレッタの反応を待ち、沈黙そのものが並外れた緊張を生み出す。

その沈黙の中で、ジェルモンがゆっくりと彼女に近づき、それから「Bella voi siete e giovane... col tempo... (あなたは美しく、まだ若い.....時が経てば.....)」と続ける姿を想像することもできる。

それはほとんどヒッチコック的な沈黙である。音楽も言葉も聞こえない。だからこそ逆に、ヴィオレッタへ不穏に近づいていくジェルモンの足音さえ聞こえてくるかのように感じられる。脅威は叫び声によって示されるのではない。沈黙の中でゆっくりと形をとっていくのである。そしてジェルモンはここから、自らの議論の中でも最も巧妙で、同時に最も残酷な論拠の一つを持ち出していく。

«Bella voi siete e giovane... Col tempo...»

Qui Germont cambia metodo. Dopo aver riconosciuto la gravità del sacrificio, cerca una nuova strada: «*Bella voi siete e giovane... Col tempo...*». La frase rimane significativamente sospesa, perché Violetta comprende immediatamente dove vuole arrivare: è giovane, è bella, il tempo attenuerà il dolore e potrà rifarsi una vita, forse amare un altro uomo. Ma proprio la parola «*tempo*» contiene una tragica contraddizione: **per Violetta non c'è tempo**. Pochissimo prima gli ha ricordato di essere «*colpita d'atro morbo*» e di vedere già vicina la propria fine. Germont le prospetta dunque un futuro che, per lei, potrebbe non esistere. Violetta lo interrompe: «*Ah, più non dite, / v'intendo... m'è impossibile... / Lui solo amar vogl'io...*». Quel «*v'intendo*» è fondamentale: ha già compreso l'insinuazione e la respinge prima ancora che venga formulata interamente. Alla possibilità di un futuro diverso oppone una dichiarazione assoluta: «*Lui solo*». Per Germont il tempo può sostituire un amore; per Violetta Alfredo non è sostituibile, e quel tempo semplicemente non c'è.

Molto evidente è l'**allitterazione della V** che attraversa la risposta di Violetta: «*volubile*», «*sovente*», «*vogl'io*». La consonante ritorna con insistenza e lega parole che esprimono due idee opposte: Germont sostiene che l'amore degli uomini sia «*volubile sovente*», mentre Violetta oppone con fermezza la propria volontà: «*Lui solo amar vogl'io*». La ripetizione della **V** rende ancora più incisivo il contrasto tra la volubilità prospettata da Germont e la determinazione assoluta di Violetta.

「**Bella voi siete e giovane... Col tempo...**（あなたは美しく、まだ若い.....時が経てば.....）」

ここでジェルモンは、説得の方法を変える。彼女に求めている犠牲の重大さを認めたあと、別の道から説得を試みるのである——「**Bella voi siete e giovane... Col tempo...**（あなたは美しく、まだ若い.....時が経てば.....）」。

この言葉が途中で意味深く途切れるのは、ヴィオレッタが、ジェルモンが何を言おうとしているのかをただちに理解するからである。あなたは若く、美しい。時間が苦しみを和らげ、やがて新しい人生を始めることができる。おそらく、別の男性を愛することもできるだろう——ジェルモンが暗に示しているのは、そのような未来である。

しかし、まさに「**tempo（時間）**」という言葉そのものに、悲劇的な矛盾が潜んでいる。ヴィオレッタには時間がない。ほんの少し前、彼女は自分が「**colpita d'atro morbo（恐ろしい病に侵されている）**」こと、そしてすでに自らの最期が近いと感じていることをジェルモンに語ったばかりである。したがってジェルモンは、ヴィオレッタにとっては存在しないかもしれない未来を彼女の前に差し出しているのである。

ヴィオレッタは彼の言葉を遮る——「**Ah, più non dite, / v'intendo... m'è impossibile... / Lui solo amar vogl'io...**（ああ、もう何もおっしゃらないで。分かっています.....私にはできません.....私はあの人だけを愛したいのです.....）」。

ここで「**v'intendo（あなたのおっしゃりたいことは分かっています）**」は決定的である。ヴィオレッタは、ジェルモンの含意をすでに理解し、それが最後まで言葉にされる前に拒絶しているのである。そして、別の未来という可能性に対して、彼女は絶対的な言葉を突きつける——「**Lui solo（あの人だけ）**」。

ジェルモンにとっては、時間が一つの愛を別の愛へと置き換えることができる。しかしヴィオレッタにとって、アルフレードは誰かによって置き換えられる存在ではない。そして何より、そのための時間そのものが彼女には残されていないのである。

さらに、ヴィオレッタの応答を貫く **V** の頭韻も非常に明瞭である——「**volubile**」「**sovente**」「**vogl'io**」。この子音が繰り返し現れ、互いに正反対の二つの考えを結びつけている。ジェルモンは、男の愛は「**volubile sovente**（しばしば移ろいやすい）」と主張する。それに対してヴィオレッタは、自らの意志を断固として示す——「**Lui solo amar vogl'io**（私はあの人だけを愛したい）」。

この **V** の反復は、ジェルモンが語る愛の移ろいやすさと、ヴィオレッタの揺るぎない決意との対照を、さらに鋭く際立たせているのである。

«Un dì, quando le veneri»

È il **secondo approccio di Germont** per convincere Violetta. Dopo l'immagine della figlia e della famiglia in «**Pura siccome un angelo**», introduce un argomento più personale e insinuante: «**Sia pure... ma volubile / sovente è l'uom...**».

L'amore dell'uomo può cambiare e, quando la bellezza della donna svanisce, può subentrare il «*tedio*». È un discorso che Violetta comprende molto bene, perché appartiene al mondo che conosce e nel quale ha potuto sperimentare direttamente **la volubilità del desiderio maschile**.

Germont dice: «**Un dì, quando le veneri / il tempo avrà fugate, / fia presto il tedio a sorgere... / Che sarà allor?... pensate...**». Il termine deriva naturalmente da **Venere**, dea della bellezza e dell'amore, ma qui il plurale «*veneri*» assume il significato poetico di *grazie, bellezze, attrattive*. Lui colpisce così il punto più fragile della speranza di Violetta: la possibilità che l'amore di Alfredo non duri. E la parola «*tempo*» acquista un significato particolarmente amaro, perché Violetta gli ha appena ricordato di essere gravemente malata: **per lei quel futuro potrebbe semplicemente non esserci**. «**Per voi non avran balsamo i più soavi affetti**»: qui «*i più soavi affetti*» non indica specificamente gli affetti di Alfredo. Germont sta facendo un discorso più generale. «*Balsamo*» significa *conforto, sollievo, consolazione*. Germont sostiene dunque che, quando la bellezza di Violetta sarà svanita e nell'amore sarà subentrato il «*tedio*», **neppure gli affetti più dolci potranno offrirle consolazione**, perché la sua unione con Alfredo non è sancita e benedetta dal matrimonio. Entra l'argomento religioso: «**poiché dal ciel non furono / tai nodi benedetti**». L'unione di Violetta e Alfredo viene presentata come priva di quella benedizione che sancisce il matrimonio e la famiglia legittima.

Germont arriverà poco dopo a dare un'origine divina persino alle proprie parole: «**È Dio che ispira, o giovine, / tai detti a un genitor**». Ancora una volta, la morale familiare e sociale che egli rappresenta viene rafforzata attraverso **l'autorità di Dio**. A questo punto compare un'altra parola decisiva: «**Ah, dunque sperdasi / tal sogno seduttore**». Quella di Violetta è definita un «*sogno*»: una felicità seducente,

ma illusoria, dalla quale Germont la conduce progressivamente a svegliarsi. Subito dopo aggiunge: **«Siate di mia famiglia / l'angiol consolatore»**. La parola «angiol» richiama direttamente l'«angelo» con cui aveva presentato la figlia: Violetta può diventare a sua volta un angelo se rinuncia ad Alfredo permettendo così alla giovane di costruire nell'onore la propria famiglia. Germont crea dei collegamenti molto forti fra i diversi punti della sua argomentazione.

Questo secondo discorso fatto a Violetta conserva la **soavità** di «*Pura siccome un angelo*», ma acquista una maggiore incisività. Ed è quello decisivo: Violetta cede con «*È vero!...*». Comprende che il suo amore con Alfredo è un sogno esposto a due minacce che conosce perfettamente: **il suo passato, che la società non dimentica, e la malattia, che le nega la certezza di un futuro.**

La **rinuncia** nasce anche da questa consapevolezza. Violetta sacrifica l'amore che costituisce il suo unico «*raggio di bene*» a qualcosa che, diversamente da lei, **può avere un futuro**: l'unione della giovane e la possibilità che una nuova famiglia si formi. È qui che l'abilità persuasiva di Germont dimostra di aver raggiunto il suo punto più alto: Violetta non è tanto costretta a cedere, quanto invece viene condotta a riconoscere da sé che grazie al proprio sacrificio **un bene più grande è destinato a sopravvivere**.

「Un dì, quando le veneri (いつの日か、その美しさが.....)」

これは、ヴィオレッタを説得するためにジェルモンが用いる**第二のアプローチ**である。「**Pura siccome un angelo** (天使のように清らかな)」で娘と家族の姿を提示したあと、今度はより個人的で、より巧妙に心へ入り込む論拠を持ち出す――

「**Sia pure... ma volubile / sovente è l'uom...** (そうでしょう.....しかし男というものは、しばしば心変わりするものです.....)」。男の愛は変わることがあり、女性の美しさが失われれば、やがて「**tedio** (倦怠、飽き)」が入り込むかもしれない。これはヴィオレッタにもよく理解できる話である。なぜなら、それは彼女自身が熟知している世界に属し、男性の欲望の移ろいやすさを彼女自身が直接経験してきた可能性のある現実だからである。

ジェルモンは言う――「**Un dì, quando le veneri / il tempo avrà fugate, / fia presto il tedio a sorgere... / Che sarà allor?... pensate...** (いつの日か、時があなたの美しさを奪い去れば、やがて倦怠が生まれるでしょう.....その時どうなるか.....考えてみてください.....)」。「**veneri**」という語は、もちろん美と愛の女神ウェヌス (**Venere**) に由来するが、ここで複数形の「veneri」は詩的に、美しさ、魅力、優美さを意味している。

こうしてジェルモンは、ヴィオレッタの希望の最も脆い部分を突く。すなわち、アルフレードの愛が永遠には続かないかもしれないという可能性である。そして「**tempo (時)**」という言葉は、ここでとりわけ苦い意味を帯びる。ヴィオレッタはたった今、自分が重い病に侵されていることを彼に語ったばかりだからである。彼女にとって、ジェルモンが語るその未来そのものが存在しないかもしれない。

「**Per voi non avran balsamo i più soavi affetti** (どれほど優しい愛情も、あなたにとって慰めとはならないでしょう)」。ここで「**i più soavi affetti**」は、特にアルフレードの愛情だけを指しているのではない。ジェルモンは、より一般的な意味で語っている。「**balsamo**」とは、慰め、安らぎ、苦しみを和らげるものを意味する。つまりジェルモンは、ヴィオレッタの美しさが失われ、愛に「**tedio**」が入り込んだときには、どれほど優しい愛情も彼女を慰めることはできない、と主張するのである。なぜなら、アルフレードとの結びつきは結婚によって公に認められ、祝福されたものではないからである。

ここで宗教的な論拠が入ってくる——「**poiché dal ciel non furono / tai nodi benedetti** (なぜなら、そのような絆は天によって祝福されたものではないからです)」。ヴィオレッタとアルフレードの結びつきは、正当な結婚と家族を承認する神の祝福を欠いたものとして提示される。そしてジェルモンは少し後には、自分自身の言葉にさえ神的な起源を与える——「**È Dio che ispira, o giovine, / tai detti a un genitor** (若いあなたよ、父親にこのような言葉を語らせているのは神なのです)」。ここでも、ジェルモンが体現する家族的・社会的な道徳は、神の権威によってさらに強化されるのである。

ここで、もう一つの決定的な言葉が現れる——「**Ah, dunque sperdasi / tal sogno seduttore** (ああ、それなら、その魅惑的な夢を捨て去ってください)」。ヴィオレッタの幸福は「**sogno (夢)**」と定義される。魅惑的ではあるが、幻想にすぎない幸福であり、ジェルモンは彼女をそこから徐々に目覚めさせようとしているのである。

その直後、彼はさらに「**Siate di mia famiglia / l'angiol consolatore** (どうか私の家族を救い慰める天使となってください)」と付け加える。「**angiol (天使)**」という言葉は、彼が娘を紹介した際の「**angelo**」を直接呼び起こす。ヴィオレッタもまた、アルフレードを諦め、若い娘が名誉を保ちながら自らの家庭を築けるようにすることで、今度は自分自身が「天使」となることができるのである。ジェルモ

ンはこうして、自らの議論の異なる部分を、非常に強い言葉の連関によって結びつけている。

ヴィオレッタに向けられたこの第二の説得は、「**Pura siccome un angelo**」の柔らかさを保ちながらも、より鋭く、より直接的な力を帯びている。そしてこれこそが決定的な説得となる。ヴィオレッタはついに「**È vero!... (本当です.....)**」と認める。

彼女は、アルフレードとの愛が、彼女自身がよく知る二つの脅威にさらされた夢であることを理解する。ひとつは、**社会が忘れてくれない自分の過去**。もうひとつは、**未来が存在するという確信そのものを奪う病**である。

ヴィオレッタの放棄は、この認識からも生まれている。彼女は、自分に残された唯一の「**raggio di bene (幸福の光)**」である愛を、自分とは違って未来をもつことのできるもののために犠牲にする——若い娘の結婚、そしてそこから新しい家族が生まれる可能性のために。

ここでジェルモンの説得の巧みさは、その頂点に達する。ヴィオレッタは単に屈服を強いられるのではない。むしろ、自らの犠牲によって、自分の死後にも生き続ける、より大きな幸福を守ることができるのだと、自分自身で認めるところまで導かれるのである。

«Così alla misera, ch'è un dì caduta»

Con «*Così alla misera, ch'è un dì caduta*» il dialogo sembra arrestarsi e Violetta trae una conclusione definitiva sulla propria condizione. Quel «Così» è una presa d'atto: *è proprio così, questo è ciò che avverrà, dunque è questa la verità*. Una donna che è stata una volta «caduta» non può più **«risorgere»**, cioè *riscattarsi pienamente* agli occhi della società. Il contrasto diventa esplicito in **«Se pur benefico le indulga Iddio, / l'uomo implacabile per lei sarà»**: Dio può perdonare attraverso il pentimento, come Violetta aveva già affermato, ma gli uomini no. E la parola più dura è proprio «*implacabile*» a descrivere una società incapace di concederle quella possibilità di riscatto che persino Dio le riconosce. **La «traviata», capace di pentimento, amore e sacrificio, finisce così per apparire moralmente superiore al mondo rispettabile che la condanna**. Germont presenta il sacrificio come un gesto nobile — **«Siate di mia famiglia / l'angiol consolatore»** — Violetta risponde con «*Così alla misera*» che è il momento della **presa di coscienza**; «*Dite alla giovine*» sarà quello dell'**accettazione**.

「**Così alla misera, ch'è un dì caduta**（このように、一度身を墮とした哀れな女には.....）」

「**Così alla misera, ch'è un dì caduta**」で、対話は一瞬立ち止まったかのようになり、ヴィオレッタは自らの境遇について決定的な結論を引き出す。この「**Così**（こうなのだ）」は、現実を受け入れる言葉である。——そうなのだ、これが起こることなのだ。ならば、これこそが現実なのだ。

一度「**caduta**（墮ちた）」女は、もはや「**risorgere**（再び立ち上がる、再生する）」ことができない。つまり、社会の目において完全に名誉を回復し、新たな人間として生き直すことは許されないのである。

この対立は、「**Se pur benefico le indulga Iddio, / l'uomo implacabile per lei sarà**（たとえ慈悲深い神が彼女を赦してくださっても、人間は彼女に対して容赦することはない）」において明白になる。ヴィオレッタがすでに語ったように、神は悔い改めによって赦すことができる。しかし人間は赦さない。

そして最も厳しい言葉が「**implacabile**（容赦のない、決して情けをかけない）」である。それは、神でさえ認める救済の可能性を、彼女に認めることのできない社会を表している。

こうして「**traviata**（道を踏み外した女）」と呼ばれるヴィオレッタは、悔い改めることができ、愛することができ、そして自らを犠牲にすることができるがゆえに、彼女を断罪する「**respectable**」な社会よりも、むしろ道徳的に高い存在として浮かび上がってくる。

ジェルモンは犠牲を高貴な行為として提示した——「**Siate di mia famiglia / l'angiol consolatore**（どうか私の家族を慰め救う天使となってください）」。それに対するヴィオレッタの「**Così alla misera**」は、自らの運命を悟る瞬間である。

そして続く「**Dite alla giovine**」は、その運命を受け入れる瞬間となるのである。

«Dite alla giovine»

«Dite alla giovine» è il punto culminante del duetto e il momento dell'accettazione. Il canto di Violetta si dispiega qui con una purezza assoluta, quasi assumendo le qualità dell'immagine che lei stessa evoca: la giovane figlia di Germont è «*sì bella e*

pura», e bello e puro deve diventare anche il canto con cui Violetta accetta di **sacrificarsi per lei**. Tutto ciò che è accaduto nel duetto — la resistenza, il dolore, la progressiva consapevolezza della rinuncia — prepara il terreno perché proprio qui possa emergere **una delle più belle e limpide linee di belcanto dell'opera**. È fondamentale la parola «*vittima*»: Violetta si definisce «**vittima della sventura**». Non si presenta dunque come vittima della malattia, della società o di se stessa, né pronuncia una confessione di colpa. Attribuisce la propria condizione alla *sventura*, a un destino avverso, all'intreccio di circostanze che ha determinato la sua vita. A questa immagine si unisce quella, luminosissima, del «*raggio di bene*»: Alfredo è «**l'unico raggio di bene**» che abbia illuminato la sua esistenza. In pochissime parole si concentrano tre idee: l'unicità — «*unico*» —, la luce — «*raggio*» — e il valore morale dell'amore — «*bene*». Ed è proprio questo unico raggio luminoso che Violetta accetta ora di perdere.

Il modo in cui Violetta **parla della morte** segue una progressione significativa. Prima aveva opposto a Germont «*Preferirò morire*»; ora, accettato il sacrificio, dice «*e che morrà*»; poco dopo arriverà infine all'affermazione diretta «*Morrò!... La mia memoria*». Dalla morte inizialmente evocata come alternativa estrema si passa alla morte riferita a se stessa quasi da lontano, fino al definitivo «*Morrò*». **La morte entra progressivamente nel linguaggio di Violetta mentre diventa sempre più concreta nella sua coscienza.**

Alla bellezza del canto di Violetta Germont risponde con una linea ugualmente intensa: «**Piangi, piangi, o misera**». È come se la purezza raggiunta da Violetta trovasse immediatamente una corrispondenza nella risposta di Germont. Quel «*piangi*» conserva una doppia valenza: può essere una constatazione — Germont vede Violetta piangere — ma anche un'esortazione affettuosa, quasi l'offerta di un appoggio sul quale abbandonarsi e dare sfogo al proprio dolore. Le due voci possono così incontrarsi per la prima volta in una comune dimensione di sofferenza. Germont definisce ciò che le domanda «**sacrificio supremo**»: non potrebbe qualificarlo in maniera più assoluta. E soprattutto aggiunge «**ch'io ti chieggo**». In quell'«*io*» emerge il peso della sua responsabilità: Germont sa che quel sacrificio è lui a domandarlo. Ancora più significativa è la frase «**sentto nell'anima / già le tue pene**»: non si limita a vedere o a constatare il dolore di Violetta, ma arriva a percepirla l'interiorità, ciò che avviene nella sua anima, e cerca di darle coraggio: «**Coraggio e il generoso / tuo cor vincerà**».

È qui che si compie la **trasformazione morale di Violetta**. La situazione, il dolore attraversato e l'accettazione del sacrificio preparano il terreno perché il canto possa elevarsi a una purezza assoluta: la nobiltà del gesto e la nobiltà del canto coincidono. La donna che Germont era venuto a giudicare raggiunge davanti a lui una statura morale che modifica definitivamente il suo sguardo. «*Dite alla giovine*»

non è quindi soltanto il momento della rinuncia: è il momento nel quale Violetta, proprio attraverso quella rinuncia, acquista una nuova **nobiltà**.

「Dite alla giovine（あの若い娘さんにお伝えください）」

「Dite alla giovine」は、この二重唱の頂点であり、ヴィオレッタが犠牲を受け入れる瞬間である。ここでヴィオレッタの歌は、ほとんど絶対的ともいえる純粋さをもって広がっていく。その歌そのものが、彼女が今まさに思い描いている存在の性質を帯びるかのようである。ジェルモンの若い娘は「**sì bella e pura（あれほど美しく清らかな）**」存在であり、彼女のために自らを犠牲にすることを受け入れるヴィオレッタの歌もまた、美しく、清らかなものとなる。この二重唱の中で起こったすべて——抵抗、苦悩、そして別離を受け入れていく過程——が、ここでオペラ中でも最も美しく澄みきったベルカントの旋律線の一つが生まれるための準備となっている。

ここで決定的なのが「**vittima（犠牲者）**」という言葉である。ヴィオレッタは自らを「**vittima della sventura（不幸の犠牲者）**」と呼ぶ。したがって彼女は、自分を病の犠牲者とも、社会の犠牲者とも、自分自身の犠牲者とも定義していない。また、自らの罪を告白しているわけでもない。彼女は自分の境遇を「**sventura（不幸、不運）**」、すなわち逆境に満ちた運命、自らの人生を形作ってきたさまざまな状況の重なりに帰している。

このイメージに結びつくのが、非常に明るい「**raggio di bene（幸福の光）**」という表現である。アルフレードは、彼女の人生を照らした「**l'unico raggio di bene（唯一の幸福の光）**」なのである。わずかな言葉の中に三つの観念が凝縮されている。唯一性——「**unico**」——、光——「**raggio**」——、そして愛のもつ道德的な価値——「**bene**」——である。そしてヴィオレッタは今、まさにその唯一の光を失うことを受け入れる。

ヴィオレッタが死について語る方法にも、意味深い段階的な変化がある。先ほどジェルモンに対しては「**Preferirò morire（それなら死ぬほうを選びます）**」と反論していた。しかし犠牲を受け入れた今、彼女は「**e che morrà（そして彼女は死ぬでしょう）**」と言う。そして少し後には、ついに直接的な「**Morrò!... La mia memoria（私は死ぬでしょう！私の思い出を.....）**」へと至る。

最初は究極の選択肢として持ち出されていた死が、次にはまるで自分自身を遠くから眺めるかのように語られ、最後には決定的な「**Morrò (私は死ぬ)**」となる。死は、ヴィオレッタの意識の中で現実性を増していくのと並行して、彼女の言葉の中へ段階的に入り込んでくるのである。

ヴィオレッタの歌の美しさに対して、ジェルモンもまた同じように強い感情をもつ旋律で応える——「**Piangi, piangi, o misera (泣きなさい、泣きなさい、哀れな人よ)**」。ヴィオレッタの歌が到達した純粹さに、ジェルモンの応答がただちに呼応するかのようである。

この「**piangi (泣きなさい)**」には二重の意味を感じ取ることができる。それは、ヴィオレッタが泣いていることをジェルモンが認め、見つめている言葉ともとれる。しかし同時に、愛情を帯びた促し——泣いてよいのだ、苦しみを解き放ってよいのだという、彼女が身を委ねることのできる支えを差し出すような言葉——としても受け取ることができる。こうして二人の声は初めて、共通の苦しみという同じ感情の次元で出会うことができる。

ジェルモンは、自分が彼女に求めているものを「**sacrificio supremo (この上ない犠牲、究極の犠牲)**」と呼ぶ。これ以上絶対的な表現はない。そして何より、「**ch'io ti chieggo (私があなたに求めている)**」と付け加える。この「**io (私)**」には、ジェルモン自身の責任の重さが現れる。彼は、この犠牲を要求しているのが自分自身であることを理解しているのである。

さらに意味深いのが「**sentto nell'anima / già le tue pene (私はもう、あなたの苦しみを魂の中に感じています)**」である。ジェルモンはもはや、ヴィオレッタの苦しみを外から見たり、認識したりするだけではない。彼女の内面、魂の中で起きていることそのものを感じ取るところまで近づいている。そして彼女を励ます——「**Coraggio e il generoso / tuo cor vincerà (勇気を。あなたの寛大な心が勝つでしょう)**」。

ここで、ヴィオレッタの道徳的な変容が完成する。彼女が置かれた状況、そこを通り抜けてきた苦しみ、そして犠牲を受け入れるという行為。そのすべてが、歌を絶対的な純粹さへと高めるための条件となる。行為の高貴さと、歌の高貴さがここで一致するのである。

ジェルモンが裁こうとして訪ねてきたその女性は、今、彼の目の前で、彼の見方を決定的に変えるほどの道徳的な高みに到達する。

したがって「**Dite alla giovine**」は、単にヴィオレッタが愛を諦める瞬間ではない。それは、ヴィオレッタがまさにその放棄と犠牲を通して、新たな精神的・道徳的な高貴さを獲得する瞬間なのである。

«Qual figlia m'abbracciate... forte così sarò»

Dopo aver accettato la rinuncia, Violetta chiede a Germont: «*Qual figlia m'abbracciate... forte così sarò*». È un passaggio brevissimo ma di straordinaria intensità: il dialogo serrato si apre improvvisamente in un **declamato-arioso**. E il paradosso è fortissimo: Violetta, che ha appena rinunciato alla possibilità di entrare realmente nella famiglia di Alfredo, chiede proprio ora di essere abbracciata «*qual figlia*». Sacrificandosi per la figlia di Germont, viene per un istante simbolicamente accolta da quel padre e in quella famiglia dalla quale la sua condizione sociale la esclude. L'abbraccio non è soltanto consolazione: «*forte così sarò*» significa che Violetta ha bisogno di quel gesto per trovare la forza necessaria a compiere ciò che ha deciso.

「Qual figlia m'abbracciate... forte così sarò（娘のように私を抱いてください..... そうすれば、私は強くなれます）」

別離を受け入れたあと、ヴィオレッタはジェルモンに「**Qual figlia m'abbracciate... forte così sarò**」と願う。これはごく短い一節でありながら、並外れた感情の強さをもつ瞬間である。それまで緊迫して進んできた対話が、ここで突然、デクラマート＝アリオーソ的な広がりを見せる。

そして、ここには非常に強い逆説がある。ヴィオレッタはたった今、アルフレードの家族の一員となる可能性を現実に見失ったばかりである。それにもかかわらず、まさにこの瞬間、ジェルモンに「娘のように」抱いてほしいと求めるのである。

ジェルモンの娘のために自らを犠牲にすることによって、ヴィオレッタはほんの一瞬、象徴的にはあるが、その父親によって、そして自らの社会的境遇ゆえに排除されていたその家族の中へ受け入れられる。

この抱擁は、単なる慰めではない。「**forte così sarò**（そうすれば私は強くなれます）」という言葉が示すように、ヴィオレッタは、自ら決意したことを最後まで成し遂げるための力を得るために、その抱擁を必要としているのである。

«Morrò!... La mia memoria»

«Morrò!... La mia memoria» rappresenta la stretta finale della grande scena e duetto. Qui il pensiero si sposta ormai oltre la separazione, fino alla morte. Violetta sa di essere gravemente malata, l'«*atro morbo*», *cupo, sinistro, spaventoso*, e sente che la perdita di Alfredo coinciderà con la propria fine; Germont non lo comprende ancora pienamente e infatti le risponde: «**No, generosa, vivere / e lieta voi dovrete**». Ma Violetta pensa già a ciò che resterà di lei. Alfredo dovrà credere alla menzogna dell'abbandono e potrà quindi maledirne il ricordo: lei accetta di essere disprezzata nel presente, ma chiede che **un giorno la verità venga ristabilita**. Germont diventa così il depositario del segreto e della verità del suo amore. Il centro è «**Conosca il sacrificio / ch'io consumai d'amor**», parole sulle quali Verdi insiste significativamente nella parte conclusiva. *Consumare* significa portare il sacrificio interamente a compimento, fino alle sue conseguenze estreme. Qui sta il paradosso: Alfredo interpreterà l'abbandono come prova che Violetta **non lo ama**, mentre proprio **quell'abbandono** costituisce **la prova più alta del suo amore**. Verdi mette in particolare rilievo queste parole attraverso una progressiva animazione musicale, ma invece di concludere con la consueta esplosione della cabaletta conduce la musica verso un *Adagio*, **quasi un anticlimax**, riportando tutto nell'interiorità, e creando un maggior focus di attenzione. Infine «**Che sarà suo fin l'ultimo / sospiro del mio cor**» contiene una promessa assoluta di fedeltà. Violetta chiede a Germont che Alfredo sappia che **fino alla morte il suo pensiero, il suo cuore e il suo amore apparterranno soltanto a lui**: non ci saranno altri uomini, né altri amori. Molto sottile è la costruzione del verso, spezzato fra «*l'ultimo*» e «*sospiro del mio cor*». Il «*sospiro*» conserva infatti un doppio valore: è il sospiro amoroso, il palpito di un cuore che continua ad amare Alfredo, ma è anche letteralmente **l'ultimo respiro**, l'ultima esalazione della vita. Amore e morte vengono così a coincidere: **l'ultimo sospiro d'amore per Alfredo sarà anche l'ultimo respiro di Violetta**.

「Morrò!... La mia memoria (私は死ぬでしょう!私の思い出を.....)」

「Morrò!... La mia memoria」は、この大規模なシェーナと二重唱を締めくくる最後のストレッタにあたる。ここでヴィオレッタの思考は、もはや別離そのものを越えて、死の彼方へと向かっていく。

ヴィオレッタは、自分が重い病、「**atro morbo**」——暗く、不吉で、恐ろしい病——に侵されていることを知っており、アルフレードを失うことが、**自らの終わり**と重なることを感じている。しかしジェルモンは、まだそのことを完全には理解していない。だからこそ彼は「**No, generosa, vivere / e lieta voi dovrete** (いいえ、

高潔なあなたは、生きて、そして幸せにならなければなりません)」と答えるのである。

しかしヴィオレッタは、すでに自分の死後に何が残るのかを考えている。アルフレードは、彼女が自分を捨てたという嘘を信じなければならず、そのため彼女の思い出を呪うことさえあるだろう。ヴィオレッタは、今は軽蔑されることを受け入れる。しかし、いつの日か真実が明らかにされ、自分の記憶が正されることを願っている。こうしてジェルモンは、彼女の秘密だけでなく、その愛の真実を託された者となる。

中心となるのは「**Conosca il sacrificio / ch'io consumai d'amor**（私が愛ゆえに成し遂げた犠牲を、あの人が知るように）」という言葉であり、ヴェルディは終結部でこの言葉を意味深く強調している。

ここで「**consumare**」とは、犠牲を単に行うのではなく、その極限の結果に至るまで、完全に成し遂げることを意味する。そして、ここにこの場面の逆説がある。アルフレードはヴィオレッタの別離を、彼女が自分を愛していない証拠として受け取る。しかし実際には、その別離こそが、彼女の愛の最も崇高な証明なのである。

ヴェルディは、次第に音楽を活気づけることで、これらの言葉を特に際立たせていく。しかし、通常のカバレッタに期待されるような華々しい爆発によって終結させるのではなく、音楽をアダージョへと導く。それはほとんどアンチクライマックスのように、すべてを再び内面へと引き戻し、ヴィオレッタの言葉そのものへ注意を集中させるのである。

そして最後の「**Che sarà suo fin l'ultimo / sospiro del mio cor**（私の心の最後のため息まで、あの人だけのものであることを）」には、絶対的な貞節の誓いが込められている。

ヴィオレッタはジェルモンに、アルフレードがいつの日か知るように求めている。死に至るまで、自分の思いも、心も、愛も、ただアルフレード一人だけのものであり続けるということを。そこには、ほかの男も、ほかの愛も存在しない。

そして非常に繊細なのが、「**l'ultimo / sospiro del mio cor**」という、「**l'ultimo**」と「**sospiro del mio cor**」の間で分断された詩句の構造である。

「**sospiro** (ため息、息)」には二重の意味が保たれている。それはまず、**愛のため息**であり、アルフレードをなお愛し続ける心の鼓動である。しかし同時に、それは文字どおりの**最後の息、生命の最後の呼気**でもある。

こうして**愛と死**が一つに重なる。アルフレードへの愛の最後の「sospiro」は、そのまま**ヴィオレッタの人生の最後の呼吸**となるのである。

«Ed or si scriva a lui...»

È uno dei **momenti cruciali dell'intera *Traviata***: la rinuncia accettata nel duetto con Germont diventa ora un atto concreto. Violetta deve scrivere ad Alfredo la lettera che distruggerà il loro amore. Verdi affida questo momento a un **solo di clarinetto**, che diventa **quasi una seconda voce di Violetta**, esprimendo ciò che la protagonista non riesce a dire mentre scrive. È un procedimento profondamente radicato nel melodramma italiano: Rossini, Donizetti e soprattutto Bellini avevano creato momenti memorabili affidando a uno strumento solista il compito di prolungare o riflettere la voce e l'interiorità del personaggio; Verdi raccoglie questa tradizione e qui la trasforma in un momento di straordinaria concentrazione drammatica. Tutta la scena è costruita attraverso **segmenti successivi che accumulano tensione**. Prima Violetta scrive un biglietto destinato a Flora e lo consegna ad Annina; la didascalia precisa che Annina «*ne guarda la direzione e se ne mostra sorpresa*», mentre Violetta tronca immediatamente ogni possibile domanda: «**Silenzio... va all'istante**». Rimasta sola, affronta la lettera decisiva: «**Ed or si scriva a lui... / Che gli dirò? Chi men darà il coraggio?**». Il tempo sembra restringersi intorno al gesto materiale della scrittura, mentre il clarinetto ne amplifica lo struggimento. Ed ecco Alfredo. Il suo ingresso sorprende Violetta **nell'atto stesso di scrivere la lettera che lo abbandonerà**. Per un istante si sfiora la catastrofe: «**Che fai?**» – «**Nulla**» – «**Scrivervi?**» – «**Sì... no...**». Violetta riesce a occultare il foglio, impedendo ad Alfredo di scoprire ciò che sta accadendo. Da questo momento la tensione cambia natura: non è più soltanto dolore, ma **nervosismo, paura di essere scoperta, pianto, agitazione e necessità di continuare a recitare davanti all'uomo che ama**.

La scena procede così attraverso un crescendo di stati emotivi sempre più ravvicinati. Violetta apprende dell'arrivo del padre di Alfredo, teme che Germont possa sorprenderli, cerca di allontanarsi, ritorna; le parole diventano sempre più cariche di allusioni e presagi, fino a «**Sarò là, tra quei fior, presso a te sempre**». Tutta l'energia accumulata cerca ormai uno sbocco. Ed è proprio questa compressione a rendere inevitabile l'esplosione di «**Amami, Alfredo, quant'io t'amo!**»: la vocalità improvvisamente si dispiega con un'ampiezza e una potenza proporzionate a tutto ciò che Violetta ha dovuto trattenere fino a quel momento.

«A partire infatti dall'Allegro assai mosso Verdi scrive quaranta battute molto instabili dal punto di vista tonale, nelle quali evita qualsiasi cadenza perfetta per protrarre al massimo la tensione e fa ampio uso di pedali. Il percorso tonale inizia col pedale di dominante di La minore («Ai piedi tuoi», b. 41 segg.), segue la settima di sensibile di Re minore («Perché piangi»), quindi una cadenza d'inganno a Si bemolle maggiore («di lagrime avea d'uopo»), infine giunge un pedale sulla settima di sensibile di Fa minore, che evolve nella dominante di Fa maggiore («Sarò là, tra quei fior»). Dopo aver lasciato così a lungo sulle spine gli spettatori, quando finalmente l'armonia si blocca su un Fa maggiore in fortissimo, l'effetto liberatorio è a dir poco dirompente, come di una pulsione a lungo repressa che trova il suo sfogo naturale».

È quindi una scena che richiede una **preparazione scenica e vocale minuziosa**. Ogni gesto — la consegna del biglietto, lo sguardo di Annina, la scrittura, l'ingresso improvviso di Alfredo, il foglio nascosto, gli spostamenti, le esitazioni, il pianto — deve concorrere alla stessa progressione senza anticiparne il culmine. **Ogni passo, ogni silenzio e quasi ogni respiro devono essere calibrati**, perché «Amami, Alfredo» non appaia come un'esplosione isolata, ma come il punto inevitabile verso il quale l'intera scena è stata condotta. «Amami, Alfredo» è **inoltre vocalmente un momento tecnicamente molto difficile**: dopo una lunga scena costruita sul dialogo, sulla tensione e su continui mutamenti emotivi, la voce deve improvvisamente dispiegarsi con grande ampiezza e slancio, senza perdere il legame con la parola e con lo stato emotivo del personaggio. La difficoltà consiste proprio nel far coincidere **esplosione vocale ed esplosione drammatica**, mantenendo il controllo tecnico in un momento che deve invece dare l'impressione di nascere da un impulso naturale incontenibile.

「Ed or si scriva a lui...（そして今、あの人に手紙を書かなければ.....）」

これは《ラ・トラヴィアータ》全体の中でも、**最も重要な瞬間の一つ**である。ジェルモンとの二重唱の中で受け入れた別離が、ここで初めて**具体的な行為**となる。ヴィオレッタは、アルフレードとの愛を破壊することになる手紙を、実際に自らの手で書かなければならない。

ヴェルディはこの瞬間をクラリネットのソロに託す。それはほとんどヴィオレッタの**第二の声**となり、彼女が手紙を書きながら言葉にすることのできないものを表現する。この手法は、イタリア・メロドラマの伝統に深く根ざしている。ロッシーニ、ドニゼッティ、そしてとりわけベッリーニは、独奏楽器に人物の声を延長させ、あるいはその内面を映し出させることによって、数々の忘れがたい瞬間を生み

出してきた。ヴェルディはその伝統を受け継ぎながら、ここではそれを驚くほど凝縮された劇的瞬間へと変えている。

場面全体は、次々と続く短い部分によって構成され、それらが段階的に緊張を蓄積していく。まずヴィオレッタはフローラ宛ての短い手紙を書き、アンニーナに渡す。ト書きには、アンニーナが「**ne guarda la direzione e se ne mostra sorpresa**（宛先を見て驚いた様子を見せる）」と明記されている。しかしヴィオレッタは、彼女が何かを尋ねる可能性をただちに断ち切る——「**Silenzio... va all'istante**（黙って.....すぐに行って）」。

一人になったヴィオレッタは、ついに決定的な手紙と向き合う——「**Ed or si scriva a lui... / Che gli dirò? Chi men darà il coraggio?**（そして今、あの人に手紙を書かなければ.....何と書けばいいの？ 誰が私にその勇気を与えてくれるの？）」。

時間そのものが、手紙を書くという物理的な行為の周囲に凝縮されていくかのようであり、クラリネットはその苦悩をさらに広げ、深めていく。

そこへアルフレードが現れる。

その登場は、ヴィオレッタがまさに彼を捨てるための手紙を書いているその瞬間を不意に襲う。一瞬、破局が目前まで迫る——「**Che fai?**（何をしている？）」——「**Nulla**（何も）」——「**Scrivevi?**（書いていたのか？）」——「**Sì... no...**（ええ.....いいえ.....）」。

ヴィオレッタはなんとか手紙を隠し、アルフレードに真相を悟られることを防ぐ。ここから緊張は別の性質を帯びる。それはもはや単なる悲しみではない。見破られることへの不安、恐怖、涙、動揺、そして何より、愛する男の目の前で演技を続けなければならない苦しみとなる。

こうして場面は、ますます短い間隔で押し寄せる感情の変化を通して、ひとつのクレッシェンドを形成していく。ヴィオレッタはアルフレードの父が来ることを知り、ジェルモンが二人のところへ現れるのではないかと恐れ、その場を離れようとし、また戻ってくる。言葉には次第に暗示と予感が重なり、ついに「**Sarò là, tra quei fior, presso a te sempre**（私はあそこに、あの花々の中に、いつもあなたのそばにいます）」へと至る。

ここまで蓄積されたすべてのエネルギーが、もはや出口を求めている。

だからこそ、この極度の圧縮から「**Amami, Alfredo, quant'io t'amo!**（愛して、アルフレード、私があなたを愛しているほどに！）」が爆発することは、ほとんど避けられない。突然、声は大きく解き放たれ、それまでヴィオレッタが押し殺してきたすべてに比例するかのような広がりと力を獲得する。

「**Allegro assai mosso**」以降、ヴェルディは調性的にきわめて不安定な40小節を書いている。その間、完全終止を意図的に避けることで緊張を最大限まで引き延ばし、さらに持続低音を広く用いる。調性の推移は、まずイ短調の属音上の持続低音——「**Ai piedi tuoi**」（第41小節以下）——から始まり、「**Perché piangi**」では二短調の導音七の和音へ進む。続く「**di lagrime avea d'uopo**」では変口長調への偽終止が現れ、最後にはヘ短調の導音七の和音上の持続音に到達し、それが「**Sarò là, tra quei fior**」でヘ長調の属和音へと展開する。

これほど長く聴衆を宙吊りの状態に置いたあと、ついに和声がフォルティッシモのヘ長調に固定された瞬間、その解放効果はまさに圧倒的である。それは、長いあいだ抑圧されてきた衝動が、ついに自然な出口を見いだしたかのような爆発なのである。

したがって、この場面にはきわめて綿密な舞台的・声楽的準備が必要となる。手紙を渡す動作、アンニーナの視線、手紙を書く行為、アルフレードの突然の登場、隠される紙、人物の移動、ためらい、涙——そのすべてが、頂点を先取りすることなく、同じ一つの進行に参加しなければならない。

一步一步の動き、ひとつひとつの沈黙、そしてほとんど一呼吸ごとにまで計算が必要である。そうすることで「**Amami, Alfredo**」は孤立した爆発としてではなく、場面全体が必然的にそこへ向かって進んできた、その到達点として現れる。

さらに「**Amami, Alfredo**」は、声楽的にも技術的に非常に難しい瞬間である。長い対話、緊張、絶え間なく変化する感情によって構築された場面のあと、歌手は突然、声を大きな広がりと推進力をもって解放しなければならない。しかし同時に、言葉との結びつきも、人物の感情状態との結びつきも失ってはならない。

難しさはまさに、声楽的な爆発と劇的な爆発を完全に一致させることにある。技術的なコントロールを保ちながら、それがあたかもヴィオレッタの内部から、抑える

このできない自然な衝動として一気に生まれたかのように聞こえなければならないのである。

«Che vuol dir ciò?»

Giuseppe entra frettoloso per annunciare ad Alfredo che Violetta è partita improvvisamente per Parigi e che Annina era già partita prima di lei. Ai suoi occhi la situazione è quindi doppiamente strana: Annina e Violetta sono partite una dopo l'altra, senza che lui ne comprenda il motivo. Alfredo, invece di allarmarsi, risponde: **«Il so, ti calma»**. Da qui lo stupore di Giuseppe, che osserva fra sé: *«Che vuol dir ciò?»*, cioè: *come mai Alfredo sa già tutto? Che cosa sta succedendo?* La battuta mette in evidenza **il diverso grado di conoscenza dei personaggi**. Giuseppe non comprende le partenze di Annina e Violetta; Alfredo pensa ancora alla questione economica e suppone che Violetta sia andata a Parigi **«d'ogni avere / ad affrettar la perdita»**, cioè per accelerare la vendita dei propri beni, ma subito aggiunge **«ma Annina lo impedirà»**: sa che Annina conosce la situazione e pensa che riuscirà a fermarla. Il pubblico, invece, conosce la verità.

「Che vuol dir ciò? (これはどういうことだ?)」

ジュゼッペは慌ただしく入ってきて、アルフレードに、ヴィオレッタが突然パリへ発ったこと、そしてアンニーナも彼女より先にすでに出発していたことを知らせる。したがってジュゼッペの目には、状況は二重に不可解に映っている。アンニーナとヴィオレッタが相次いで出て行ったにもかかわらず、その理由が彼にはまったく分からないからである。

ところがアルフレードは驚くどころか、「**Il so, ti calma** (分かっている、落ち着け)」と答える。ここからジュゼッペの驚きが生まれる。彼は独り言のように

「**Che vuol dir ciò? (これはどういうことだ?)**」とつぶやく。つまり、なぜアルフレードはすでに知っているのか? いったい何が起きているのか? という疑問である。

この短い台詞は、登場人物それぞれがもっている情報量の違いを鮮明に浮かび上がらせる。

ジュゼッペには、アンニーナとヴィオレッタが相次いで出発した理由が分からない。一方アルフレードは、まだすべてを**金銭の問題**として理解している。彼はヴィオレッタがパリへ向かったのは「**d'ogni avere / ad affrettar la perdita**」、つまり自分の財産をすべて手放すため、その売却を急ごうとしているのだと考えている。

しかし、すぐに「**ma Annina lo impedirà**（だがアンニーナがそれを止めてくれるだろう）」と付け加える。アルフレードは、アンニーナが経済的な事情を知っていることを理解しており、彼女ならヴィオレッタを思いとどまらせることができると考えているのである。

しかし、観客だけは真実を知っている。

この瞬間、舞台上には三つの異なる認識が同時に存在する。ジュゼッペは何も分からない。アルフレードは分かっているつもりでいるが、実際には誤った理由を想像している。そして観客だけが、ヴィオレッタの突然の出発の本当の意味を知っているのである。

«Padre mio!» – «Mio figlio!»

Le due battute «*Padre mio!*» – «*Mio figlio!*» formano una sorta di **chiasmo**, attraverso l'inversione dei termini incrociati *padre / mio – mio / figlio*. In pochissime parole viene così riaffermato con grande forza **il legame padre-figlio**. Dopo il lungo confronto tra Germont e Violetta, la scena cambia infatti completamente asse: ora sono **il padre e il figlio a trovarsi l'uno di fronte all'altro**. L'incrocio delle parole sembra quasi stringerli nel loro rapporto familiare proprio nel momento in cui sta per aprirsi un nuovo confronto fra loro.

「Padre mio!» — 「Mio figlio!（お父様! ——息子よ!）」

「Padre mio!» — 「Mio figlio!」という二つの台詞は、父 / 私の——私の / 息子（*padre / mio – mio / figlio*）という語の交差的な反転によって、一種のキアスムス（交差配列）を形作っている。

わずか数語の中で、こうして父と息子の絆が非常に強く再確認される。実際、ジェルモンとヴィオレッタの長い対話が終わったあと、場面の軸はここで完全に変わる。今度は、父と息子が互いに向き合うのである。

交差する言葉の配置は、まるで二人を父子という家族的な関係の中に強く結び直すかのように響く。そしてそれは、まさに二人のあいだに新たな対立が始まろうとする瞬間に起こるのである。

«Di Provenza il mar, il suol»

«*Di Provenza*» è il tentativo di Germont di riportare Alfredo verso un mondo precedente a Violetta. Non affronta direttamente la causa del suo dolore e,

significativamente, **non pronuncia mai il nome di Violetta**. Al presente doloroso contrappone le immagini della Provenza: «*il mar*», «*il suol*», «**il natio fulgente sol**».

Anche le domande «**chi dal cor ti cancellò?**» e «**qual destino ti furò?**» sono significative. «*Furò*» è il passato remoto del verbo antico e letterario *furare*, che significa *rubare, sottrarre, portare via*: *quale destino ti sottrasse al luminoso sole della tua terra natale?* Germont non accusa direttamente Alfredo di avere abbandonato la famiglia, ma lo presenta quasi come qualcuno che un destino ha sottratto alla propria casa e che ora può essere recuperato.

La parola fondamentale diventa «*rammenta*»: Germont cerca di riattivare nel figlio una memoria anteriore a Violetta. «**Oh rammenta pur nel duol – ch'ivi gioia a te brillò, / e che pace colà sol – su te splendere ancor può**». Particolarmente forte è «*sol*»: per Germont la pace può esistere **soltanto là**. Il suo ragionamento costruisce così due mondi contrapposti: Parigi e Violetta appartengono al dolore presente; la Provenza, la casa e la famiglia alla felicità perduta e alla possibilità di ritrovare la pace.

Nella seconda strofa il discorso si restringe progressivamente dalla terra natale alla dimensione più intima della famiglia: **Provenza, casa, tetto, padre**. «**Ah, il tuo vecchio genitor – tu non sai quanto soffrì! / Te lontano, di squallor – il suo tetto si coprì**». Il «*tetto*» non indica soltanto la casa materiale, ma l'intero nucleo domestico, reso desolato dall'assenza del figlio. Germont passa così dalla nostalgia dei luoghi al proprio dolore di padre.

Ma alla fine compare una parola decisiva: «*onore*». Germont non conclude chiedendo ad Alfredo semplicemente di ricordarsi dell'amore paterno, bensì «**se la voce dell'onor – in te appien non ammutì**». Dietro l'affetto riemerge quindi il sistema morale che Germont rappresenta: **casa, famiglia e onore**, ricondotti infine a Dio attraverso le due brevi conclusioni «**Dio mi guidò!**» e «**Dio m'esaudi!**». Come già nel duetto con Violetta, per Germont l'ordine familiare e quello morale appartengono a una stessa visione del mondo.

Musicalmente tutto questo avviene senza autoritarismo. «*Di Provenza*» **ha il carattere semplice, regolare e raccolto di una romanza strofica**: Germont non comanda, cerca di persuadere. L'affetto paterno è autentico, ma attraverso quell'affetto tenta anche di ricondurre Alfredo entro l'ordine che considera naturale. È quasi una **canzone del ritorno a casa**, nella quale alla passione viene opposta la pace, a Violetta la famiglia, al presente la memoria.

Eppure il tentativo fallisce. Terminata l'aria, Alfredo **non risponde**. Germont deve domandargli: «**Né rispondi d'un padre all'affetto?**». È un silenzio molto eloquente: mentre il padre gli parla di Provenza, casa e famiglia, **il pensiero di Alfredo è già altrove**. Germont ha cercato di sostituire Violetta con la memoria;

ma, almeno in questo momento, Violetta occupa ancora interamente la mente del figlio.

「Di Provenza il mar, il suol (プロヴァンスの海と大地を)」

「Di Provenza」は、ジェルモンがアルフレードを、ヴィオレッタと出会う以前の世界へと連れ戻そうとする試みである。彼は息子の苦しみの原因に直接触れず、そして意味深いことに、ヴィオレッタの名前を一度も口にしない。苦痛に満ちた現在に対して、彼が差し出すのはプロヴァンスのイメージである——「il mar (海)」、「il suol (大地)」、「il natio fulgente sol (故郷の輝く太陽)」。

「chi dal cor ti cancellò? (誰がお前の心からそれを消し去ったのか?)」、「qual destino ti furò? (どのような運命がお前を奪い去ったのか?)」という問いも重要である。「furò」は、古風で文学的な動詞 *furare* の遠過去形であり、盗む、奪う、連れ去るという意味をもつ。つまり——どのような運命が、お前を故郷の輝く太陽から奪い去ったのか。ジェルモンは、アルフレードが自ら家族を捨てたと直接非難するのではない。むしろ彼を、何らかの運命によって故郷から奪われ、今ならまだ取り戻すことのできる者として描いているのである。

ここで中心となる言葉が「rammenta (思い出せ)」である。ジェルモンは息子の中に、ヴィオレッタ以前の記憶を呼び覚まそうとする——「Oh rammenta pur nel duol – ch'ivi gioia a te brillò, / e che pace colà sol – su te splendere ancor può (ああ、苦しみの中でも思い出しておくれ——あそこではかつて喜びがお前を照らしていたことを。そして、あそこだけで再び安らぎがお前を照らすことができるのだ)」。

とりわけ強いのが「sol (ただそこだけで)」である。ジェルモンにとって、安らぎを取り戻せる場所はそこにしかない。こうして彼の論理は、二つの世界を対置する。パリとヴィオレッタは現在の苦しみに、プロヴァンス、家、家族は失われた幸福と、再び安らぎを取り戻す可能性に属している。

第二節では、ジェルモンの言葉は故郷という広い世界から、次第に家族というより親密な領域へと狭まっていく。プロヴァンス、家、屋根、そして父——「Ah, il tuo vecchio genitor – tu non sai quanto soffrì! / Te lontano, di squallor – il suo tetto si coprì (ああ、お前の年老いた父が、どれほど苦しんだかお前は知らない! お前が遠く離れてから、その家は寂しさに覆われた)」。

ここで「**tetto**（屋根）」は、単なる物理的な家屋を意味するのではない。それは家庭そのもの、家族が営まれる場所全体を表しており、息子の不在によって荒涼としたものになったのである。ジェルモンはこうして、故郷の風景への郷愁から、父親である自分自身の苦しみへと移っていく。

しかし最後に、決定的な言葉が現れる――「**onore**（名誉）」である。

ジェルモンは、単に父親の愛情を思い出してほしいと願って終えるのではない。

「**se la voce dell'onore – in te appien non ammutì**（もし名誉の声がお前の中で完全に沈黙してしまっただけでなければ）」と語る。ここで父親の愛情の背後から、ジェルモンが体現する道徳的な秩序が再び姿を現す。家、家族、そして名誉。それらは最後に「**Dio mi guidò!**（神が私を導いてくださった!）」、「**Dio m'esaudi!**（神が私の願いを聞き届けてくださった!）」という二つの短い言葉によって、再び神へと結びつけられる。

ヴィオレッタとの二重唱ですで見られたように、ジェルモンにとって、家族の秩序と道徳的な秩序は、同じ一つの世界観に属しているのである。

しかし音楽的には、これらすべてが権威的な態度を伴わずに語られる。「**Di Provenza**」は、素朴で規則的、そして内省的な有節形式のロマンツァの性格をもつ。ジェルモンは命令するのではなく、説得しようとしている。

父親としての愛情は本物である。しかし、その愛情を通して同時に、アルフレードを、ジェルモン自身が自然だと信じる秩序の中へと連れ戻そうとしている。それはほとんど「故郷へ帰るための歌」であり、そこでは情熱に安らぎが、ヴィオレッタに家族が、現在に記憶が対置されている。

しかし、その試みは失敗する。

アリアが終わっても、アルフレードは答えない。ジェルモンはついに「**Né rispondi d'un padre all'affetto?**（父の愛情にも答えてくれないのか?）」と問いかけなければならない。

この沈黙は非常に雄弁である。父親がプロヴァンス、家、家族について語っているあいだにも、アルフレードの思いはすでに別の場所にある。ジェルモンは、ヴィオ

レッタの代わりに記憶を置こうとした。しかし少なくともこの瞬間、アルフレードの心を占めているのは、依然としてヴィオレッタだけなのである。

«No, non udrai rimproveri»

La cabaletta prosegue coerentemente il carattere persuasivo di «*Di Provenza*». Germont lo dichiara fin dall'attacco: «*No, non udrai rimproveri; / copriam d'oblio il passato*». Non vuole ricondurre Alfredo alla famiglia attraverso il biasimo o l'autorità, ma attraverso l'affetto. E qui precisa esplicitamente ciò che lo ha mosso: «*l'amor che m'ha guidato, / sa tutto perdonar*». È l'amore del padre per il figlio, un amore che può coprire il passato con l'oblio e perdonare ogni errore. Particolarmente importante è «*i tuoi cari*»: Germont indica ad Alfredo dove si trovino, nella sua prospettiva, i suoi affetti più autentici. Non a Parigi con Violetta, ma **nel seno della famiglia**. E acquistano forza anche «*con me*» e «*ancora*» in «*Vieni, i tuoi cari in giubilo / con me rivedi ancora*»: Germont si propone come colui che accompagnerà personalmente il figlio nel ritorno e diventerà così **l'artefice della ricomposizione familiare**. Nella conclusione il convincimento assume quasi il tono di un'implorazione: «*A chi penò finora / tal gioia non negar. / Un padre ed una suora / t'affretta a consolar*». Il ritorno di Alfredo viene presentato non più soltanto come qualcosa che farà bene a lui, ma come **un atto d'amore dovuto a chi ha sofferto per la sua lontananza**. Germont lo invita ad affrettarsi verso il padre e la sorella, a consolarli e a restituire loro la gioia della sua presenza. Anche nella cabaletta, dunque, Germont **non ordina: persuade**, facendo dell'amore, del perdono e dei legami familiari gli strumenti con cui tenta di riportare Alfredo a casa.

「No, non udrai rimproveri (いや、お前が非難の言葉を聞くことはない) 」

このカバレッタは、「**Di Provenza**」におけるジェルモンの説得的な性格を一貫して引き継いでいる。彼は冒頭からそれを明確に示す——「**No, non udrai rimproveri; / copriam d'oblio il passato** (いや、お前が非難の言葉を聞くことはない。過去は忘却の中に覆ってしまおう) 」。

ジェルモンは、非難や父親としての権威によってアルフレードを家族のもとへ連れ戻そうとしているのではない。彼が用いるのは、**愛情**である。そしてここで、自分を突き動かしてきたものが何であることを明確に語る——「**l'amor che m'ha guidato, / sa tutto perdonar** (私を導いてきた愛は、すべてを赦すことができる) 」。それは父から息子への愛であり、過去を忘却によって覆い、あらゆる過ちを赦すことのできる愛なのである。

とりわけ重要なのが「**i tuoi cari**（お前の愛する者たち）」という言葉である。ジェルモンはここで、自らの考えにおいて、アルフレードの**最も真実の愛情がどこにあるのか**を示している。それはパリでヴィオレッタとともにあるのではなく、家族の懐にある。

そして「**Vieni, i tuoi cari in giubilo / con me rivedi ancora**（さあ来なさい、お前の愛する者たちを、私とともに、喜びの中でもう一度会いに行こう）」における「**con me**（私とともに）」と「**ancora**（もう一度、再び）」も力をもつ。ジェルモンは、自分自身が息子に付き添って故郷へ帰ろうとしている。つまり彼は、**家族の再結合を自ら実現する者**になろうとしているのである。

終結部では、この説得はほとんど懇願のような響きを帯びる——「**A chi penò finora / tal gioia non negar. / Un padre ed una suora / t'affretta a consolar**（これまで苦しんできた者たちから、その喜びを奪わないでおくれ。父と妹を慰めるために、急いで帰っておくれ）」。

ここでアルフレードの帰郷は、もはや単に**彼自身のためになること**として提示されているのではない。それは、彼が遠く離れていたために苦しんできた人々に対して果たすべき、**一つの愛の行為**となる。

ジェルモンはアルフレードに、父と妹のもとへ急ぎ、彼らを慰め、**自分が戻ることに**によって失われていた喜びを家族に取り戻すようにと促している。

したがって、このカバレッタにおいてもジェルモンは**命令しない**。説得する。そしてそのために用いるのが、**愛、赦し、そして家族の絆**なのである。それらこそが、アルフレードを再び故郷へ、家族のもとへ連れ戻すためのジェルモンの手段となっている。

«Ah!... ell'è alla festa!»

La conclusione della prima parte del secondo atto è **straordinariamente serrata** e chiude la grande scena della campagna, che ha messo successivamente a confronto i tre protagonisti dell'opera: Violetta e Germont nel grande duetto, quindi Germont e Alfredo. **Violetta domina il centro di questa lunga sequenza non soltanto moralmente, ma anche vocalmente e scenicamente**: è il personaggio sul quale converge la massima tensione espressiva e drammatica. Accanto a lei, **Germont assume un rilievo quasi pari**, determinando l'azione nei due confronti con Violetta e Alfredo.

La conclusione introduce ancora **un improvviso colpo di scena**. Alfredo trova casualmente il biglietto con cui Flora aveva invitato Violetta alla festa e comprende: «Ah!... ell'è alla festa!». In un istante alcuni elementi fino ad allora separati cominciano a collegarsi nella sua mente: la partenza improvvisa di Violetta per Parigi, la lettera di abbandono ricevuta da lei e ora l'invito di Flora. Alfredo crede di avere trovato la spiegazione: **Violetta è tornata al proprio mondo**.

Rimane però un elemento volutamente oscuro: **non sappiamo che cosa Violetta abbia effettivamente scritto ad Alfredo**. Poco prima Germont le aveva suggerito «**Non amarlo ditegli**», ma Violetta aveva risposto «**Nol crederà**»; alla proposta «**Partite**», aveva opposto «**Seguirammi**». Occorreva dunque escogitare qualcosa di abbastanza convincente da impedire ad Alfredo di seguirla, ma Verdi e Piave non ci rivelano quale soluzione Violetta abbia trovato.

Il confronto con *La Dame Aux Camélias* offre però un indizio importante. Nel romanzo di Dumas, Marguerite scrive ad Armand che, quando leggerà la lettera, lei sarà già «*la maîtresse d'un autre homme*», l'amante di un altro uomo. La finzione è quindi esplicita: Armand deve credere che Marguerite abbia **scelto**

volontariamente di tornare alla propria vita precedente e a un altro uomo. È possibile leggere in questa direzione anche la soluzione della *Traviata*, pur senza attribuire alla lettera di Violetta parole che il libretto non ci permette di conoscere. Verdi e Piave ottengono anzi un **effetto teatrale ancora più rapido** lasciando **un vuoto d'informazione**. La lettera di Violetta non viene letta; è Alfredo stesso a mettere insieme gli indizi. Il biglietto di Flora diventa così, ai suoi occhi, la conferma che gli mancava. «Ah!... ell'è alla festa!» non significa soltanto *Violetta sarà alla festa di Flora*: per Alfredo significa soprattutto **è tornata in quel mondo**, quello della vita parigina dalla quale il loro amore sembrava averla allontanata. La reazione è immediata: Alfredo parte precipitosamente per Parigi. In pochissime battute Verdi trasforma così la conclusione della scena di campagna nella **molla drammatica della seconda parte del secondo atto**. Tutto ciò che è stato costruito attraverso il sacrificio segreto di Violetta viene frainteso da Alfredo e si trasforma in **gelosia e desiderio di rivalsa**: da questo equivoco nasceranno la festa, il gioco, lo scontro e infine la pubblica umiliazione di Violetta.

「Ah!... ell'è alla festa! (ああ!彼女はあの夜会にいる!) 」

第2幕前半の結末は、驚くほど緊密な劇的展開を見せながら、田園の家を舞台とする大きな場面を締めくくる。この長い場面では、オペラの三人の主要人物が次々と向き合ってきた。まず大規模な二重唱におけるヴィオレッタとジェルモン、そして続いてジェルモンとアルフレードである。

この長い一連の場面の中心を支配しているのはヴィオレッタである。それは道徳的な意味においてだけではなく、声楽的にも舞台的にも同様である。最大の表現的・劇的緊張が集中する人物がヴィオレッタなのである。その傍らでジェルモンも、ほとんど彼女に匹敵するほど大きな存在感をもち、ヴィオレッタとの対決、そしてアルフレードとの対話という二つの場面を通して、行動の展開を決定していく。

その結末で、さらに突然の劇的な転換が起こる。アルフレードは偶然、フローラがヴィオレッタを夜会に招待した手紙を見つけ、理解する――「Ah!... ell'è alla festa! (ああ!彼女はあの夜会にいる!)」。

その瞬間、それまで彼の中で別々に存在していたいくつかの事実が、突然一つにつながり始める。ヴィオレッタが突然パリへ出発したこと、彼女から届いた別れの手紙、そして今、目の前にあるフローラからの招待状。アルフレードは、ついに説明を見つけたと思う。――ヴィオレッタは以前の自分の世界へ戻ったのだ。

しかし、ここには意図的に曖昧なまま残されている重要な点がある。ヴィオレッタが実際にアルフレードへの手紙に何を書いたのか、私たちには分からないのである。

少し前、ジェルモンは彼女に「Non amarlo ditegli (もう彼を愛していないと言いなさい)」と提案していた。しかしヴィオレッタは「Noi crederà (彼は信じないでしょう)」と答える。そして「Partite (ここを去りなさい)」という提案に対しても、「Seguirammi (彼は私を追ってくるでしょう)」と反論していた。

したがって、アルフレードが彼女を追いかけないようにするには、彼が信じざるを得ないほど決定的な何かを考え出す必要があった。しかしヴェルディとピアヴェは、ヴィオレッタがどのような解決策を選んだのかを私たちに明かしていない。

ただし、《La Dame aux Camélias》との比較は、重要な手がかりを与えてくれる。デュマの小説では、マルグリットはアルマンに、彼がその手紙を読むころには、自分はずでに「la maîtresse d'un autre homme (別の男の愛人)」になっているだろうと書く。

つまり小説では、偽りの内容が明確に示されている。アルマンは、マルグリットが自らの意志で以前の生活へ戻り、別の男を選んだのだと信じなければならないのである。《ラ・トラヴィアータ》においても同じ方向から解釈することは可能である。ただし、台本からは知ることのできない言葉を、ヴィオレッタの手紙に実際に書かれていたものとして断定することはできない。

むしろヴェルディとピアヴェは、ここに情報の空白を残すことで、さらに素早く鮮烈な劇的效果を生み出している。ヴィオレッタの手紙そのものは読み上げられない。断片的な事実を結びつけるのはアルフレード自身なのである。

こうしてフローラの招待状は、アルフレードにとって、これまで欠けていた最後の証拠となる。

したがって「Ah!... ell'è alla festa!」は、単に「ヴィオレッタがフローラの夜会にいる」という意味ではない。アルフレードにとって、その言葉が意味するのは何よりも、彼女はあの世界へ戻ったのだということである。二人の愛によって離れたはずの、パリの社交生活の世界へ戻ってしまったのである。

アルフレードの反応は即座である。彼は衝動的にパリへ向かう。

わずか数小節のうちに、ヴェルディはこうして田園の場面の結末を、第2幕後半を動かす劇的な引き金へと変える。

ヴィオレッタが密かに行った犠牲によって築かれたすべてが、アルフレードによってまったく逆の意味に誤解される。そしてその誤解は、嫉妬と報復への衝動へと変わっていく。

この誤解から、フローラの夜会、賭博、対決、そして最後にはヴィオレッタの公衆の面前での屈辱が生まれるのである。

ATTO II - Flora

第二幕 — フローラの邸宅

«Avrem lieta di maschere la notte»

L'inizio della seconda parte del secondo atto definisce subito il carattere della festa di Flora. Come quella di Violetta nel primo atto, anche questa è notturna; la novità

sono le **maschere**, guidate dal «**viscontino**», cioè Gastone, Visconte di Letorières, che poco dopo entrerà vivacemente con gli amici mascherati da mattadori e piccadori. Subito si insinua il **gossip mondano**: il Marchese annuncia «**Violetta e Germont sono disgiunti**», mentre il Dottore, sorpreso, replica: «**Li vidi ieri ancor!.. parean felici**». La separazione è quindi già diventata argomento di conversazione. Scenicamente l'avvio deve essere eccitato, energico e vivace: all'attesa per la festa mascherata si aggiunge il piacere del pettegolezzo. Il contrasto è netto: il pubblico conosce il dramma della separazione; gli invitati lo trattano ancora come una novità mondana

「Avrem lieta di maschere la notte (仮面に彩られた楽しい夜になるでしょう)」

第2幕後半の冒頭は、フローラの夜会の性格をただちに明らかにする。第1幕のヴィオレッタの夜会と同じく、ここでも舞台は夜の社交界である。しかし新たに加わるのが仮面であり、それを率いるのは「**viscontino (若い子爵)**」、すなわちガストーネ、レトリエール子爵である。彼はこの少し後、闘牛士（マタドール）やピカドールに扮した仲間たちとともに、活気に満ちて登場する。

そして冒頭から、社交界の噂話が入り込んでくる。侯爵は「**Violetta e Germont sono disgiunti (ヴィオレッタとジェルモンは別れた)**」と知らせ、驚いた医師は「**Li vidi ieri ancor!.. parean felici (昨日もまだ二人を見たが!幸せそうだった)**」と答える。

つまり二人の別離は、すでに社交界の話題となっているのである。

舞台上では、この始まりは興奮に満ち、エネルギッシュで活気のあるものでなければならない。仮面舞踏の始まりを待つ高揚感に、噂話を楽しむ喜びが重なっている。

ここには明確な対照がある。観客はすでに、その別離の背後にある悲劇を知っている。しかし夜会の客たちは、それをまだ単なる社交界の新しい噂として楽しんでいる。

«Null'avvi a noi d'oscuro»

La frase delle **Zingarelle** «*null'avvi a noi d'oscuro*» assume quasi un **valore simbolico**: durante questa festa ciò che è nascosto finirà per venire alla luce. Il gioco coinvolge subito Flora e il Marchese, con allusioni a rivali e infedeltà, riflettendo in forma leggera la ben più drammatica vicenda di Violetta e Alfredo.

Anche «**La volpe lascia il pelo, / non abbandona il vizio...**» può alludere indirettamente a Violetta: Alfredo crederà infatti che sia tornata alla vita di un tempo. È significativo che proprio **una festa di maschere sia destinata a diventare il luogo dello svelamento.**

「Null'avvi a noi d'oscuro (私たちに隠せることなど何もない)」

ジプシー女たち (**Zingarelle**) の「**null'avvi a noi d'oscuro**」という言葉は、ほとんど象徴的な意味を帯びている。この夜会では、隠されているものが、やがて次々と明るみに出ることになるからである。

その遊びはすぐにフローラと侯爵を巻き込み、恋のライバルや不貞をめぐる暗示が交わされる。そこには、ヴィオレッタとアルフレードの間に起きている、はるかに深刻で劇的な出来事が、**軽い遊びの形で映し出されている。**

また、「**La volpe lascia il pelo, / non abbandona il vizio...** (狐は毛が抜けても、悪い癖は捨てない.....)」という言葉も、間接的にヴィオレッタを暗示するものとして読むことができる。実際、アルフレードは彼女がかつての生活へ戻ったのだと信じることになる。

そして、まさに**仮面の夜会**が、やがて真実が露わになる場所となることは非常に意味深い。人々が顔を隠すために仮面をつける夜が、逆説的に、隠されていたものが明らかになる夜となるのである。

«**Su via, si stenda un velo**»

Anche «**Su via, si stenda un velo / sui fatti del passato; / già quel ch'è stato è stato, / badiamo all'avvenir**» sembra riflettersi sulla vicenda di Violetta. Le due parole «*passato*» e «*avvenir*» introducono direttamente il **tema del tempo**: il **passato** è ciò che Violetta ha tentato di lasciarsi alle spalle, l'**avvenire** ciò che ha sperato di costruire con Alfredo. Ma sarà proprio il primo a impedirle il secondo. La leggerezza della battuta assume così un significato tragicamente allusivo.

「Su via, si stenda un velo (さあ、もう過去のことには幕を下ろしましょう)」

「**Su via, si stenda un velo / sui fatti del passato; / già quel ch'è stato è stato, / badiamo all'avvenir** (さあ、過去の出来事には幕を下ろしましょう。起きてしまったことはもう過ぎたこと、これから先のことを考えましょう)」という言葉もまた、ヴィオレッタの物語を映し出しているかのように響く。

ここでは「**passato (過去)**」と「**avvenir (未来)**」という二つの言葉が、直接的に**時間という主題**を導入する。「過去」とは、ヴィオレッタが自らの背後に置き去りにしようとしてきたもの。そして「未来」とは、アルフレードとともに築こうと願ったものである。

しかし、まさにその過去こそが、彼女から未来を奪うことになる。

したがって、夜会の軽やかなやり取りにすぎないこの言葉は、ヴィオレッタの運命と重ね合わせたとき、悲劇的な暗示を帯びるのである。

«Di Madride noi siamo mattadori»

Anche il racconto dei **Mattadori** può **riflettersi sulla vicenda di Alfredo e Violetta**. Piquillo deve superare una prova per conquistare la donna amata e, solo dopo aver vinto, può «*al suo ritorno*» riceverne «*mano e cor*». Anche Alfredo aveva affrontato una sua **prova d'amore**: per un anno aveva vegliato da lontano su Violetta, interessandosi a lei durante la malattia. Il racconto eroico viene subito ricondotto alla leggerezza del *demi-monde* parigino: «**a noi basta folleggiar**». Ma la conclusione introduce significativamente il gioco: «**La palestra dischiudiamo / agli audaci giuocatori**». Il tavolo da gioco diventa così metaforicamente una palestra, un'arena dove si affrontano rischio, fortuna e coraggio. È esattamente ciò che sta per accadere: il gioco diventerà il terreno di una **competizione personale e d'onore fra Alfredo e il Barone**.

「Di Madride noi siamo mattadori (我らはマドリードから来た闘牛士)」

マタドールたちが語る物語もまた、アルフレードとヴィオレッタの物語を映し出すものとして読むことができる。ピキッロは愛する女性を手に入れるために一つの試練を乗り越えなければならず、勝利して初めて、「*al suo ritorno* (帰還したとき)」に彼女の「*mano e cor* (手と心)」を得ることができる。

アルフレードもまた、彼自身の愛の試練を経験していた。彼は一年にわたって遠くからヴィオレッタを見守り、彼女が病に伏していたあいだも、その身を案じ、消息を尋ね続けていたのである。

しかし、この英雄的な物語はすぐに、パリのドゥミ・モンドの軽やかな世界へと引き戻される——「*a noi basta folleggiar* (われわれは楽しく騒げればそれでよ

い)」。ここでも「folleggiare」という、ヴィオレッタの言葉の中ですでに重要な意味をもって現れていた語が響いている。

そして結末では、意味深いことに賭博が導入される——「La palestra dischiudiamo / agli audaci giuocatori (さあ、勇敢な賭け手たちのために競技場を開こう)」。

ここで賭博のテーブルは、比喩的に「palestra」、すなわち力や技量を競い合う競技場、ひとつのアリーナとなる。そこでは危険、運、そして勇気が試される。

そして、まさにそれこそがこれから起ころうとしていることである。賭博は単なる夜会の余興ではなく、アルフレードと男爵が個人的な対抗心と名誉を賭けて争う場へと変わっていく。

仮面をつけた闘牛士たちが語った架空の「試練」と「闘い」は、こうして直後に、賭博台をアリーナとする現実の対決へと姿を変えるのである。

«Alfredo!... Voi!»

L'arrivo improvviso di Alfredo suscita lo **stupore degli invitati**, che si aspettavano di vedere Violetta arrivare con lui. La domanda immediata di Flora, «**Violetta?**», rende evidente questa attesa. Alfredo risponde «**Non ne so**» con un'apparente tranquillità che provoca «**Ben disinvolto!... Bravo!**»: il suo ingresso da solo sembra così confermare la separazione di cui si stava appena parlando.

「Alfredo!... Voi! (アルフレード!あなたが!)」

アルフレードの突然の登場は、招待客たちを驚かせる。彼らは、ヴィオレッタがアルフレードと一緒に現れるものと思っていたからである。フローラがすぐに「**Violetta?** (ヴィオレッタは?)」と尋ねることからも、その期待が明確に分かる。

アルフレードは「**Non ne so** (知りません)」と、表面上は平静を装って答える。そのあまりに何気ない態度に、周囲は「**Ben disinvolto!... Bravo!** (ずいぶん平然としている!お見事!)」と反応する。

こうしてアルフレードが一人で夜会に現れたこと自体が、招待客たちの目には、つい先ほど噂されていたヴィオレッタとの別離を裏づけるもののように映るのである。

«Or via, giocare si può»

Da «*Or via, giocare si può*» prende avvio **in orchestra un movimento nervoso e incalzante che sostiene per molte battute la scena del gioco**. Anche scenicamente l'atmosfera deve farsi sempre più **concitata**: Alfredo è teso e inquieto, ma dissimula sorridendo e assumendo un atteggiamento quasi sfrontato; gli altri sono invece eccitati dal gioco e sempre più coinvolti dalla sfida che si accende tra lui e il Barone. **Il tavolo da gioco diventa così il centro della tensione** e prepara lo scontro personale fra i due uomini.

「Or via, giocare si può（さあ、ではゲームを始めよう）」

「Or via, giocare si può」から、オーケストラには神経質で切迫した動きが始まり、その後、何小節にもわたって賭博の場面を支え続ける。

舞台上でも、雰囲気は次第に緊迫と興奮を増していかなければならない。アルフレードは緊張し、内心では落ち着きを失っている。しかしそれを表には出さず、笑みを浮かべ、ほとんど挑発的ともいえる大胆な態度を装う。

それに対して周囲の人々は、純粹に賭博そのものに興奮しながら、アルフレードと男爵のあいだに次第に燃え上がっていく勝負にもますます引き込まれていく。

こうして賭博のテーブルは、単なる夜会の娯楽の場ではなく、**場面全体の緊張が集中する中心**となる。そしてそこで高まっていく勝負が、やがてアルフレードと男爵のあいだに起こる個人的な対決を準備していくのである。

«Qui desiata giungi...»

Con l'arrivo di Violetta accompagnata dal Barone si crea un **nuovo polo di tensione accanto al tavolo da gioco**. **Tutta la scena procede come un parlante**, su un *Allegro* agitato in 6/8 e in Fa minore: mentre **il dialogo scorre rapidamente, l'orchestra mantiene un movimento continuo e nervoso che rende musicalmente la tensione crescente**. Alfredo continua a vincere e, con le vincite, aumentano la sua spavalderia e la provocazione verso il Barone. «**La disfida accetto**», «**Al gioco che vorrete**» e infine «**Sarò qual bramerete**» trasformano progressivamente la partita in una sfida personale.

In questo clima acquista particolare sapore **«Del villeggiar la spesa farà il baron, già il vedo»**. La società poteva facilmente immaginare che Violetta mantenesse la lussuosa vita in campagna con il giovane amante grazie al denaro dei suoi ricchi protettori. La realtà era opposta: era stata lei a vendere i propri beni. Ora, ironicamente, Alfredo sta davvero facendo pagare quella villeggiatura al Barone, vincendogli il denaro al gioco.

Il **denaro** acquista così un peso drammatico crescente: **prima è il segno del sacrificio segreto di Violetta, poi diventa la posta della competizione** fra Alfredo e il Barone e infine sarà proprio il denaro vinto da Alfredo a essere gettato ai piedi di Violetta come **strumento della sua pubblica umiliazione**.

Alla crescente eccitazione del gioco Verdi contrappone **gli interventi a parte di Violetta: «Ah, perché venni, incauta!», «Pietà, gran Dio, di me!» e «Che fia? Morir mi sento!»**. Mentre intorno a lei la festa si anima e Alfredo ostenta sicurezza, queste brevi aperture liriche rivelano la sua **angoscia crescente**. Violetta è l'unica a comprendere fino in fondo il pericolo della situazione: assiste impotente alla trasformazione del gioco in uno scontro personale e sente avvicinarsi la catastrofe.

「Qui desiata giungi... (待ち望んでいたところへ、あなたは来た.....)」

ヴィオレッタが男爵を伴って登場すると、賭博のテーブルと並んで、新たな緊張の中心が生まれる。場面全体は、ヘ短調、6/8拍子の「Allegro agitato」によるパルランテとして進行する。台詞が素早く交わされる一方で、オーケストラは絶え間なく神経質な動きを続け、高まり続ける緊張を音楽そのものによって表現する。

アルフレードは勝ち続ける。そして勝ちが重なるにつれて、彼の大胆さと男爵に対する挑発的な態度も強まっていく。「La disfida accetto (その挑戦を受けましょう)」、「Al gioco che vorrete (どんな勝負でもお望みのままに)」、そして最後には「Sarò qual bramerete (あなたのお望みどおりにしましょう)」。こうして賭博は段階的に、単なるゲームから二人の男の個人的な対決へと変わっていく。

このような状況の中で、「Del villeggiar la spesa farà il baron, già il vedo (田舎暮らしの費用は男爵が払うことになる、もうそうなるのが見える)」というアルフレードの言葉は、特別な皮肉を帯びる。

社交界の人々は、ヴィオレッタが若い恋人と送っていた贅沢な田園生活を、裕福な庇護者たちの金によって維持していたのだと容易に想像することができた。しかし

現実には正反対だった。実際には、ヴィオレッタ自身が財産を売却して、その生活を支えていたのである。

ところが今、皮肉にもアルフレードは、賭博で男爵から金を勝ち取ることによって、本当にその田園生活の費用を男爵に払わせようとしている。

こうして金銭は、劇の中で次第に大きな意味をもつようになる。最初はヴィオレッタの密かな犠牲の証しだった。それが今度は、アルフレードと男爵の競争の賭け金となる。そして最後には、アルフレードが勝ち取ったまさにその金が、ヴィオレッタの足元へ投げつけられ、彼女を公衆の面前で辱めるための道具となるのである。

賭博の興奮が高まっていく一方で、ヴェルディはそれとは対照的に、ヴィオレッタの傍白を挿入する――「Ah, perché venni, incauta!（ああ、なぜ私は来てしまったの、愚かな私!）」、「Pietà, gran Dio, di me!（お慈悲を、偉大なる神よ、私に!）」、そして「Che fia? Morir mi sento!（どうなるの? 死んでしまいそう!）」。

周囲では夜会がますます熱気を帯び、アルフレードが自信に満ちた態度を誇示する。そのただ中で、こうした短い叙情的な開口部だけが、ヴィオレッタの内側で増大していく苦悩を露わにする。

ヴィオレッタだけが、この状況の危険を最後まで理解している唯一の人物である。彼女は、賭博が個人的な対決へと変貌していくのを止めることもできずに見つめながら、破局が刻一刻と近づいていることを感じ取っているのである。

«Ei verrà... ché l'odio atroce»

Rimasta sola, Violetta attende Alfredo, e con il suo arrivo la tensione cresce ulteriormente. Il duettino si apre in un *Allegro agitato assai vivo*, 2/2, in Re bemolle maggiore: il movimento rapido e incalzante traduce musicalmente l'urgenza di Violetta, che vuole tentare disperatamente di allontanare Alfredo prima che lo scontro con il Barone possa precipitare. Violetta ha colto ciò che Alfredo tenta di dissimulare dietro il sorriso e l'atteggiamento spavaldo: nei suoi confronti c'è ormai «l'odio atroce». **La tensione che lei percepisce esploderà poco dopo nel gesto più violento della festa**, quando Alfredo le getterà pubblicamente ai piedi il denaro vinto al gioco. «**Un periglio vi sovrasta**»: il «periglio» è il Barone Douphol. Violetta ha percepito che la rivalità nata al tavolo da gioco può ormai trasformarsi

in un duello e teme che Alfredo venga ucciso. Lui comprende subito l'allusione, ma la interpreta come un invito alla codardia: **«E sì vile mi credete?»**.

Quando Violetta confessa **«Tremo sempre del barone»**, Alfredo fraintende ancora: pensa che tema per Douphol e reagisce con gelosia, immaginando di privarla **«coll'amante il protettore»**. **«Ma s'ei fosse l'uccisore?»** rivela la verità: Violetta non teme che Alfredo uccida il Barone, ma che il Barone uccida Alfredo.

La frase **«È tra noi mortal quistione»** conferma così ciò che era già implicito nella partita: la sfida al gioco è diventata una questione d'onore e anticipa concretamente il duello che seguirà alla festa. Finalmente Alfredo affronta direttamente Violetta: prima le chiede se il **suo nuovo amante sia il Barone Douphol**, poi, ottenuta conferma, le domanda **se lo ami**. Violetta, obbligata a sostenere fino in fondo la menzogna, risponde affermativamente. La reazione di Alfredo è fulminea: chiama tutti, dando immediatamente avvio all'invettiva e alla pubblica umiliazione.

「Ei verrà... ché l'odio atroce (彼は来るでしょう.....あの激しい憎しみがあるのだから)」

一人残されたヴィオレッタはアルフレードを待つ。そして彼が現れると、場面の緊張はさらに高まる。この小二重唱（duettino）は、変二長調、2/2拍子の「Allegro agitato assai vivo」で始まる。速く切迫した音楽の動きは、男爵との衝突が取り返しのつかない事態へ発展する前に、何としてもアルフレードをその場から遠ざけようとするヴィオレッタの焦燥を音楽的に表現している。

ヴィオレッタは、アルフレードが笑顔と大胆な態度の背後に隠そうとしているものをすでに見抜いている。彼の中には今や、自分に対する「l'odio atroce（激しい憎しみ）」がある。その憎しみは、この少し後、夜会でもっとも暴力的な行為となって爆発する。アルフレードが賭博で勝った金を、皆の前でヴィオレッタの足元へ投げつける瞬間である。

「Un periglio vi sovrasta（あなたには危険が迫っています）」。ここでいう「periglio（危険）」とは、ドゥフォール男爵のことである。ヴィオレッタは、賭博のテーブルで始まった二人の対抗意識が、今や決闘へ発展しかねないことを察しており、アルフレードが殺されることを恐れている。

アルフレードはその暗示をすぐに理解する。しかし、それを自分に臆病な行動を求めている言葉として受け取る——「E sì vile mi credete?（それほど私を卑怯者だと思っているのか?）」。

ヴィオレッタが「Tremo sempre del barone（私はいつも男爵のことで恐れています）」と告白すると、アルフレードは再び彼女の真意を取り違える。彼は、ヴィオレッタがドゥフォールの身を案じているのだと思い、嫉妬に駆られて、自分が彼女から「coll'amante il protettore（恋人と同時に庇護者をも）」奪うことになるのだと考える。

しかしヴィオレッタの「Ma s'ei fosse l'uccisore?（でも、もし彼が殺す側になったら?）」が、本当の意味を明らかにする。ヴィオレッタが恐れているのは、アルフレードが男爵を殺すことではない。男爵がアルフレードを殺すことなのである。

したがって「È tra noi mortal quistione（私たちの間には命にかかわる争いがある）」というアルフレードの言葉は、賭博の場面ですでに暗示されていたものを明確にする。ゲームとして始まった勝負は、すでに名誉をめぐる争いへと変わっている。そしてこの言葉は、夜会のあとに実際に起こることになる決闘を具体的に予告している。

ついにアルフレードは、ヴィオレッタに直接問いただす。まず、彼女の新しい愛人がドゥフォール男爵なのかと尋ねる。そして肯定の答えを得ると、今度は彼を愛しているのかと問う。

ヴィオレッタは、最後まで自らの偽りを貫かなければならない。そして「愛している」と答える。

アルフレードの反応は瞬間的である。

彼はただちに皆を呼び集める。それによって、激しい糾弾と、ヴィオレッタを公衆の面前で辱める場面が始まるのである。

«Or tutti a me»

L'invettiva di Alfredo è uno dei momenti più celebri e teatralmente violenti della Traviata. È lui stesso, con «*Or tutti a me*», a richiamare tutti gli invitati perché siano

testimoni dell'umiliazione che sta per infliggere a Violetta. La vocalità assume accenti eroici e aggressivi, mentre Alfredo descrive progressivamente se stesso come «cieco», «vile», «misero», fino alla «macchia» che ritiene di dover cancellare. Significativo è il passaggio da «**Questa donna conoscete?**» a «**tal femmina**»: nel contesto, «femmina» assume un **valore degradante e sprezzante**, abbassando deliberatamente Violetta. La risposta è quasi speculare: il coro condanna Alfredo come «**Di donne ignobile insultator**» e Germont affermerà «**chi pur nell'ira la donna offende**». Alla degradazione di «femmina» risponde così il ritorno insistito di «donna», che restituisce a Violetta la dignità che Alfredo le ha negato. Il gesto del denaro provoca infatti l'immediata condanna collettiva. E il plurale «donne» amplia significativamente l'accusa: **Alfredo, con quel gesto, non ha offeso soltanto Violetta**, ma ha violato una norma di rispetto dovuta **alla donna in quanto tale**. Ma la **violenta solidarietà degli invitati contiene un'ambiguità**: sono gli stessi amici che nel terzo atto avranno abbandonato Violetta. Viene allora da chiedersi quanto la loro indignazione nasca dalla partecipazione al suo dolore e quanto, piuttosto, dalla brutalità e dall'arroganza del gesto di Alfredo, che infrange apertamente le regole di comportamento del loro stesso mondo. Il successivo isolamento di Violetta fa propendere soprattutto per questa seconda lettura.

「Or tutti a me (さあ、皆こちらへ)」

アルフレードのこの激しい糾弾は、《ラ・トラヴィアータ》の中でも最も有名で、舞台的にも最も暴力的な瞬間の一つである。「Or tutti a me」と呼びかけるのはアルフレード自身であり、彼はこれからヴィオレッタに加えようとしている屈辱の証人となるよう、招待客全員を意図的に呼び集める。

その声楽表現は英雄的で攻撃的な響きを運び、アルフレードは自分自身を次第に「cieco (盲目だった)」、「vile (卑怯だった)」、「misero (哀れだった)」と形容し、最後には自分が消し去らなければならないと考える「macchia (汚点)」へと行き着く。

特に意味深いのは、「**Questa donna conoscete?** (この女をご存じでしょう?)」から「**tal femmina** (このような女)」への変化である。この文脈における「femmina」は、相手を貶める侮蔑的な意味を運び、アルフレードは意図的にヴィオレッタの尊厳を引き下げようとしている。

しかし、それに対する周囲の反応は、ほとんど鏡像的である。合唱はアルフレードを「**Di donne ignobile insultator** (女性を卑劣に侮辱する者)」と非難し、ジェ

ルモンも「**chi pur nell'ira la donna offende**（怒りの中にあっても女性を侮辱する者は）」と断罪する。

つまり、アルフレードが「**femmina**」という語によってヴィオレッタを貶めたのに対し、周囲は繰り返し「**donna**（女性）」という言葉を返す。「**femmina**」による人格の剥奪に、「**donna**」による尊厳の回復が応答しているのである。

実際、アルフレードが金を投げつける行為は、周囲から即座に集団的な非難を引き起こす。そして「**donne**（女性たち）」という複数形は、その非難の意味を大きく広げている。アルフレードはその行為によってヴィオレッタ一人を侮辱しただけではない。女性そのものに対して守られるべき礼節の規範を破ったのである。

しかし、招待客たちが示すこの激しい連帯には、一つの曖昧さが残る。

彼らは、第3幕になるとヴィオレッタを見捨ててしまっている同じ「友人たち」だからである。そう考えると、ここで彼らが示す憤りのうち、どれほどがヴィオレッタの苦痛への真の共感から生まれ、どれほどがむしろ、アルフレードの行為の残酷さと傲慢さに対する反発から生まれているのか、という疑問が生じる。

アルフレードは、彼ら自身が属している社交界の行動規範を公然と破ったのである。

そして第3幕でヴィオレッタが置かれる孤独を考えれば、ここでの彼らの反応は、ヴィオレッタへの深い連帯というよりも、むしろアルフレードが越えてはならない社会的な一線を越えたことへの集団的な拒絶として読むほうが、より説得力をもつ。

«Di sprezzo degno se stesso rende»

Nel dramma di Dumas il sipario cala sostanzialmente dopo la pubblica umiliazione di Marguerite; Verdi e Piave prolungano invece la situazione con un nuovo colpo di scena: l'arrivo di Germont. Il padre rimprovera pubblicamente Alfredo e arriva quasi a non riconoscere più il figlio: «**Dov'è mio figlio?... più non lo vedo; / in te più Alfredo trovar non so**». Il suo ingresso apre inoltre **il grande concertato**, Largo in 4/4, nel quale i personaggi **sovrappongono sentimenti e pensieri differenti**. Si può cogliere qui un interessante precedente di ciò che Verdi realizzerà molti anni dopo nel **terzo atto di Otello**: anche lì un uomo, sconvolto dalla gelosia, umilia pubblicamente la donna amata davanti a una comunità

attonita; Desdemona cade a terra e dal trauma nasce il grande concertato, nel quale la sua voce si distende in un canto lirico e doloroso. Analogamente, nella *Traviata* Violetta sviene dopo l'insulto e riemerge nel concertato con l'ampia frase **«Alfredo, Alfredo, di questo core»**. Nel concertato è forte anche il contrasto tra le **linee ampie, cantabili e legate di Violetta** e le **frasi spezzate, quasi balbettanti, di Alfredo**. L'ira è ormai caduta e Alfredo comprende immediatamente di aver oltrepassato ogni limite: **«Ah sì! che feci!... ne sento orrore!»**. Più complessa è la **posizione di Germont**. Dopo l'autorevole condanna del figlio, nelle frasi tra parentesi ammette fra sé di conoscere la verità: **«lo sol fra tanti so qual virtude / di quella misera il sen racchiude»**. Sa dunque che Violetta è rimasta fedele ad Alfredo, ma il patto stretto con lei gli impone il silenzio: **«lo so che l'ama, che gli è fedele; / eppur, crudele, tacer dovrò!»**. Il «*crudele*» ricade anche su di lui e sul silenzio che è costretto a mantenere, pur vedendo quanto esso faccia soffrire Violetta. Questa ambivalenza — **autorità pubblica e consapevolezza privata** — deve risultare con particolare evidenza anche scenicamente. **Il concertato sospende così l'azione, ma non i pensieri, e mette contemporaneamente a nudo posizioni diverse**: Violetta esprime nel canto la propria sensibilità e il proprio dolore, Alfredo l'orrore e il rimorso per il gesto appena compiuto, Germont il peso di una verità che conosce ma non può ancora rivelare.

「Di sprezzo degno se stesso rende (自らを輕蔑に値する者としてしまう)」
デュマの戯曲では、マルグリットが公衆の面前で辱められたあと、基本的にそこで幕が下りる。これに対してヴェルディとピアースは、その状況をさらに引き延ばし、**新たな劇的転換——ジェルモンの登場——**を加える。

父は皆の前でアルフレードを叱責し、ほとんどもはや自分の息子とは認められないところまで行く——「**Dov'è mio figlio?... più non lo vedo; / in te più Alfredo trovar non so** (私の息子はどこにいる?もうその姿が見えない。お前の中に、もはやアルフレードを見いだすことができない)」。

そしてジェルモンの登場によって、4/4拍子、**Largo** の大規模なコンチェルタートが始まる。そこでは、それぞれ異なる感情や思考を抱く人物たちの声が同時に重なり合っていく。

ここには、ヴェルディがはるか後年、《オテロ》第3幕で実現することになる劇的構図の興味深い先例を見ることがもできる。《オテロ》でも、嫉妬によって理性を失った男が、驚愕する人々の前で愛する女性を公然と辱める。デズデーモナは地面

に倒れ、その衝撃から大規模なコンチェルタートが生まれ、彼女の声はそこで叙情的で苦痛に満ちた広い旋律へと展開していく。

《ラ・トラヴィアータ》でも同様に、ヴィオレッタはアルフレードの侮辱を受けて気を失い、その後コンチェルタートの中から「**Alfredo, Alfredo, di questo core**」という大きく広がる旋律によって再び浮かび上がってくる。

このコンチェルタートでは、ヴィオレッタの広く、カンタービレで、レガートされた旋律線と、アルフレードの途切れ途切れで、ほとんど言葉につかえるようなフレーズとの対照も非常に強い。

アルフレードの怒りはすでに消えている。自分が越えてはならない一線を越えてしまったことを、彼はただちに理解する——「**Ah sì! che feci!... ne sento orrore!**（ああ、そうだ！ 私は何ということをしてしまったのだ！自分でも恐ろしい!）」。

より複雑なのは、ジェルモンの立場である。

父親として公然と息子を厳しく断罪したあと、括弧で示された傍白の中で、彼は自分だけが真実を知っていることを認める——「**Io sol fra tanti so qual virtude / di quella misera il sen racchiude**（この大勢の中で、あの哀れな女性の胸にどれほどの徳が秘められているかを知っているのは、私だけだ）」。

つまりジェルモンは、ヴィオレッタがアルフレードに忠実であり続けていることを知っている。しかし彼女との間で交わした約束が、彼に沈黙を強いる——「**Io so che l'ama, che gli è fedele; / eppur, crudele, tacer dovrò!**（私は彼女が息子を愛し、忠実であることを知っている。それでも、残酷なことに、私は黙っていなければならない!）」。

ここで「**crudele**（残酷な）」という言葉は、ジェルモン自身にも、そして彼が守らなければならない沈黙そのものにも重くのしかかる。彼は真実を知り、その沈黙がヴィオレッタをどれほど苦しめているかを目の前で見ながら、それでも口を閉ざしていなければならないのである。

この公的な権威と、私的な真実の認識との二重性は、舞台上でも明確に表現される必要がある。

こうしてコンチェルタートは、行動そのものを一時的に停止させる。しかし登場人物たちの思考まで停止させるわけではない。むしろ、外面的な動きが止まるからこそ、それぞれの内面が同時に露わになる。

ヴィオレッタは歌によって自らの繊細な感情と苦痛を表し、アルフレードはたった今行った行為への恐怖と後悔を吐露する。そしてジェルモンは、知っていながら、まだ明かすことのできない真実の重さを背負うのである。

ATTO III-morte

第三幕 — 死

«Soffre il mio corpo, ma tranquilla ho l'anima»

Viene qui fatta una **distinzione tra corpo e anima**. L'anima ha già ricevuto il conforto del sacerdote, il «*pio ministro*» venuto la sera precedente, e sembra aver raggiunto una **momentanea pace**. Ora, davanti al Dottore, Violetta parla invece del corpo: «*Soffre il mio corpo*», il corpo malato ormai prossimo a spegnersi. La serenità dell'anima è tuttavia fragile: poco dopo, leggendo la lettera di Germont, riemergerà tutto il suo struggimento.

Il Dottore è, insieme ad Annina, l'**unico vero amico rimastole accanto**. Grenvil era presente anche alle feste di Violetta e di Flora, ma sempre come figura appartata, estranea ai pettegolezzi e alla frenesia mondana: appartiene a quel mondo e nello stesso tempo sembra restarne fuori. Proprio lui, quando quel mondo avrà abbandonato Violetta, continuerà a esserle vicino.

「Soffre il mio corpo, ma tranquilla ho l'anima（私の身体は苦しんでいます。でも魂は穏やかです）」

ここでは、**身体（corpo）**と**魂（anima）**が明確に区別されている。魂はすでに司祭による慰めを受けている。前夜に訪れた「**pio ministro（敬虔な聖職者）**」によって、ヴィオレッタの魂はひとときの安らぎを得たように見える。

一方、医師を前にしてヴィオレッタが語るのは**身体**である——「**Soffre il mio corpo（私の身体は苦しんでいます）**」。それは病に侵され、今やまもなく生命を失おうとしている身体である。

しかし、この魂の平静はまだ脆い。この少し後、ジェルモンからの手紙を読むことで、抑えられていた苦悩と切望が再び一気に表面へと現れることになる。

医師グランヴィルは、アンニーナとともに、最後までヴィオレッタのそばに残った数少ない真の友人である。彼は第1幕のヴィオレッタの夜会にも、第2幕のフロアの夜会にも *अस्थित* していた。しかし常にどこか控えめな存在であり、社交界の噂話や熱狂から距離を置いている。その世界に属しながら、同時にその外側に立っているような人物なのである。

そして、まさにその彼が、社交界の人々がヴィオレッタを見捨てたあとにも、彼女のそばに居続ける。

この点には静かな皮肉がある。華やかな夜会でヴィオレッタを取り囲んでいた大勢の「友人たち」は消え、死を目前にした彼女の部屋に残っているのは、アンニーナと、かつてその群衆の中で最も目立たなかったグランヴィルなのである。

«Tutta Parigi impazza... è carnevale...»

Il verbo «*impazza*» richiama il precedente «*folleggiare*»: fuori dalla camera di Violetta continua **il mondo frenetico e festoso di Parigi**. Dentro, invece, dopo il Preludio, dominano **dialoghi rarefatti, lentezza e debolezza. Il contrasto fra questi due mondi** diventerà concreto poco dopo con le voci del coro del carnevale che irrompono dalla strada. Anche i **dieci luigi** destinati ai poveri assumono il valore di un'ultima disposizione prima di morire e sono insieme un atto di **carità cristiana**: Violetta sta morendo nella povertà, eppure dona ai poveri una parte di quel poco che le rimane. Quando Annina osserva che le resterà poco, Violetta risponde «**Oh, mi sarà bastante**», quasi misurando il denaro sul poco tempo che sa di avere ancora. «**Nulla occorrà**» porta il pensiero ancora più avanti: dopo la morte nulla le servirà più. Quel «*nulla*» introduce con estrema semplicità l'idea della propria prossima scomparsa. La successiva richiesta «**Cerca poscia mie lettere**» introduce un nuovo episodio: **la lettura della lettera di Germont**, che Violetta conserva sul proprio corpo e che possiamo immaginare abbia riletto più volte, aggrappandosi alla **speranza del ritorno di Alfredo**. Ma ormai non c'è più tempo: «*È tardi!*». La richiesta di cercare le altre lettere lascia allora immaginare che Violetta voglia riporre fra esse anche questa, la più preziosa, quella che fino a quel momento aveva alimentato la sua attesa. **Mettere via la lettera significa, simbolicamente, mettere via anche la speranza**. Un concetto che ritornerà poco dopo: il Dottore la esorta ancora a **sperare**, ma Violetta sa ormai che «**Con tal morbo ogni speranza è morta**». È suggestivo inoltre accostare quel «*nulla*», pur nella radicale diversità dei due personaggi, al futuro Credo di Jago nell'*Otello*: «*La Morte è il Nulla. / È vecchia fola il Ciel*». Là il nulla diventerà nichilismo assoluto: non soltanto la morte annienta la vita, ma viene negata anche qualsiasi esistenza

ultraterrena. In Violetta, al contrario, rimane ancora la dimensione religiosa e la possibilità di una pace dell'anima.

「Tutta Parigi impazza... è carnevale... (パリ中が浮かれ騒いでいる.....カーニヴァルなのね.....)」

「impazza (狂ったように騒ぐ)」という動詞は、それまで何度も現れてきた「folleggiare (浮かれ騒ぐ、享樂に身を任せる)」という言葉を使い起こさせる。ヴィオレッタの部屋の外では、熱狂的で享樂的なパリの世界が以前と変わらず続いている。

しかし部屋の中では、それとは正反対の時間が流れている。第3幕のプレリュードのあとを支配するのは、途切れがちな会話、遅い時間の流れ、そして身体の衰弱である。この二つの世界の対照は、少し後に街路からカーニヴァルの合唱が聞こえてくることで、具体的な音響として舞台上に侵入してくる。

ヴィオレッタが貧しい人々のために用意する「dieci luigi (10ルイ)」も、死を前にした最後の身辺整理のような意味を帯びると同時に、キリスト教的な慈善の行為でもある。ヴィオレッタ自身が貧困の中で死を迎えようとしているにもかかわらず、残されたわずかな金の一部を、さらに貧しい人々へ与えようとするのである。

アンニーナが、それではほとんど何も残らないと指摘すると、ヴィオレッタは「Oh, mi sarà bastante (ああ、それで十分よ)」と答える。それはまるで、残された金を、自分に残されたわずかな時間に合わせて計算しているかのようである。

そして「Nulla occorrà (何も必要なくなるでしょう)」は、その思考をさらに先へ進める。死んでしまえば、もはや何も必要ではない。その「nulla (何もない)」という極めて単純な一語によって、ヴィオレッタは自らの目前の消滅を静かに言葉にする。

続く「Cerca poscia mie lettere (それから私の手紙を探して)」という依頼から、新たな場面が始まる。それが、ジェルモンからの手紙の朗読である。

ヴィオレッタはその手紙を身につけて大切に持っている。そして、アルフレードが戻ってくるという希望にすがりながら、これまで何度も読み返してきたと想像する

ことができる。しかし今や時間は尽きようとしている——「È tardi! (遅すぎる!)」。

その直前にヴィオレッタがアンニーナへ自分のほかの手紙を探すよう頼んでいることを考えると、ジェルモンからのこの手紙も、最後にはそれらの手紙の中へしまおうとしていると想像することができる。それは彼女にとって最も大切な手紙であり、それまでアルフレードの帰還への期待を支えてきたものだった。

したがって、手紙をしまうことは、象徴的には希望そのものをしまうことでもある。

この考えは、すぐ後に再び現れる。医師はなおヴィオレッタに希望をもつよう促す。しかし彼女自身は、自分の病を前にして、もはや幻想を抱いていない——

「Con tal morbo ogni speranza è morta (このような病では、あらゆる希望は死んでいる)」。

さらに、この「nulla」を、二人の人物の根本的な違いを十分に認めたくて、後年の《オテロ》におけるイアーゴの〈クレド〉——「La Morte è il Nulla. / È vecchia fola il Ciel (死とは無である。天国など古い作り話にすぎない)」——と並べて考えることも興味深い。

イアーゴにおいて「Nulla」は、やがて絶対的なニヒリズムとなる。死が生命を無に帰すだけではなく、死後のあらゆる存在そのものまで否定される。

それに対してヴィオレッタには、なお宗教的な次元が残されている。身体は消滅へ向かっている、彼女はすでに「tranquilla ho l'alma (魂は穏やかです)」と語っている。

したがって、ヴィオレッタの「nulla」は、イアーゴのような存在そのものの否定ではない。自分の身体と地上の生活に、もはや何も必要ではなくなるという静かな死の認識であり、その向こうにはなお、魂の安らぎという可能性が残されているのである。

«Addio del passato bei sogni ridenti»

«Addio del passato» è preceduta da una breve e struggente **introduzione dell'oboe**, che prepara l'ingresso della voce. L'aria, inizialmente in La minore, passa poi a La maggiore: un mutamento di colore particolarmente espressivo all'interno di una romanza strofica semplice, regolare e fortemente chiusa. Proprio questa forma tradizionale acquista una sorprendente modernità drammatica: Verdi non infrange la convenzione, ma la porta a una tale concentrazione da farne espressione della condizione stessa di Violetta. **La forma ritorna su se stessa e non apre più alcuna possibilità di sviluppo: come la sua vita, non ha ormai un futuro.** Le due strofe hanno un diverso orientamento temporale. Nella prima Violetta ricorda il passato, i «*bei sogni ridenti*» e l'amore di Alfredo; nella seconda pensa a ciò che sarà dopo la sua morte: **«Non lagrima o fiore avrà la mia fossa».** La costruzione è perfettamente simmetrica: entrambe si chiudono nello stesso punto e con le stesse parole, **«Or tutto finì!»**. Gli ultimi versi delle due strofe sono rivolti a Dio: **«Ah, della traviata sorridi al desio; / a lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio».** Ritorna così un motivo già emerso nel duetto con Germont, quando Violetta aveva già espresso la propria fiducia nel perdono divino: **«Se pur benefico le indulga Iddio, / l'uomo implacabile per lei sarà».** Allora il perdono divino era contrapposto all'implacabilità degli uomini; ora, prossima alla morte, Violetta si rivolge direttamente a Dio e **implora di essere perdonata e accolta.** È l'approdo di un percorso di pentimento e di trasformazione morale, passato attraverso il sacrificio di sé per amore, il conforto del sacerdote e, ancora nell'ultima giornata, il gesto di carità verso i poveri. **L'invocazione a Dio accompagna così Violetta verso la morte in una visione cristiana.**

Anche l'esecuzione vocale e scenica deve riflettere l'astrazione del momento e la perfetta circolarità dell'aria. Voce, postura e gesto devono avere la stessa compostezza e simmetria della forma musicale. Dopo la lettura della lettera, indicata espressamente «*con voce bassa, senza suono*», Violetta entra nell'aria con una lucidità nuova: non c'è più concitazione, ma la coscienza della propria fine. Per contrasto, il suono deve ritrovare una purezza cristallina e dispiegarsi nel più limpido cantabile. «Addio del passato» è un momento di verità, e tale deve diventare anche l'esecuzione: intensissima nell'espressione, ma semplice nella forma, pura nell'emissione e nel colore, senza alcun compiacimento esteriore.

「Addio del passato bei sogni ridenti (さようなら、過ぎ去った美しい微笑みの夢よ)」

「Addio del passato」に先立って、オーボエによる短く、胸を締めつけるような導入が置かれ、それがヴィオレッタの声の登場を準備する。アリアはまずイ短調で

始まり、その後イ長調へ移る。単純で規則的、そして強く閉じられた**有節形式**の**ロマンツァ**の内部で、この調性の変化はきわめて表情豊かな色彩の転換を生み出す。

まさにこの伝統的な形式が、ここでは驚くほど**近代的な劇的意味**を獲得している。ヴェルディは慣習的な形式を破壊するのではない。むしろそれを極限まで凝縮することによって、**ヴィオレッタ自身の存在状態を表現する形式**へと変えている。

音楽は自らの内部へと回帰し、もはや新たな展開へ向かう可能性をもたない。**ヴィオレッタの人生と同じように、この形式にも今や未来がない**。

二つの節は、それぞれ異なる時間の方向を向いている。第1節でヴィオレッタが見つめるのは**過去**である。「**bei sogni ridenti (美しい微笑みの夢)**」、そしてアルフレードへの愛を思い返す。第2節では、視線は自分の死後へと向かう——「**Non lagrima o fiore avrà la mia fossa (私の墓には涙も花も捧げられないでしょう)**」。

その構造は完全な**対称性**をもつ。二つの節は同じ地点へと向かい、同じ言葉によって閉じられる——「**Or tutto finì! (今、すべては終わった!)**」。

そして、それぞれの節の最後の言葉は**神**へと向けられている。

「**Ah, della traviata sorridi al desio; / a lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio (ああ、この道を踏み外した女の願いに微笑みを。どうか彼女を赦し、あなたのもとへ迎えてください、おお神よ)**」。

ここには、ジェルモンとの二重唱ですでに現れていた重要な主題が戻ってくる。ヴィオレッタはそのときすでに、**神の赦しへの信頼**を語っていた——「**Se pur benefico le indulga Iddio, / l'uomo implacabile per lei sarà (たとえ慈悲深い神が彼女を赦しても、人間は彼女に対して容赦しないでしょう)**」。

そのとき、**神の赦し**は**人間の無慈悲さ**と対置されていた。しかし今、死を目前にしたヴィオレッタは、もはや人間について語らない。**神に直接語りかけ、自分を赦し、受け入れてくれるよう願う**のである。

それは、ヴィオレッタがたどってきた**悔悛と道徳的変容の過程の到達点**でもある。その道程には、愛する者のための**自己犠牲**があり、**司祭による慰め**があり、そして

人生最後の日においてさえ、貧しい人々に自分のわずかな金を分け与える慈善の行為があった。

こうして神への祈りは、ヴィオレッタをキリスト教的な死のヴィジョンの中で、その最期へと導いていく。

声楽的、舞台的な表現も、この瞬間の抽象性と、アリアの完全な円環性を反映しなければならない。声、姿勢、身振りは、音楽形式そのものと同じ静けさと均衡をもつ必要がある。

ジェルモンの手紙を読み終えた直後、楽譜には明確に「**con voce bassa, senza suono**（低い声で、ほとんど音を立てずに）」と指示されている。そこからヴィオレッタは、新たな明晰さをもってアリアへ入る。もはや激しい動揺はない。あるのは、自分の終わりを完全に理解した意識である。

だからこそ、それとは対照的に、歌声は結晶のような純粹さを取り戻し、最も澄みきったカンタービレとして広がらなければならない。

「**Addio del passato**」は、ヴィオレッタにとって真実だけが残された瞬間である。そして演奏もまた、その真実に到達しなければならない。表現はきわめて強烈でありながら、形式は簡潔に。発声と音色は純粹に。そして、外面的な効果を求めるいかなる自己満足もなく。

すべてを失ったヴィオレッタに最後に残されているのは、記憶、祈り、そして自らの死を見つめる澄みきった意識なのである。

«Signora!...» «Che t'accade?»

Dopo la staticità e l'astrazione di «*Addio del passato*», l'**annuncio di Annina dell'arrivo di Alfredo** provoca un improvviso rovesciamento: la scena precipita nell'*Allegro assai vivo* e nella concitazione. L'incontro fra Violetta e Alfredo è un tumulto di emozioni, palpiti e abbracci. Alfredo si riconosce colpevole e chiede perdono; Violetta gli fa comprendere che il dolore l'ha quasi uccisa e che lui la ritrova ancora viva per poco, ma subito prende su di sé ogni colpa.

Vocalmente e scenicamente **il momento richiede estrema mobilità e verità**. I gesti, gli abbracci, le interruzioni e il rapido alternarsi degli stati d'animo devono **seguire la concitazione della musica senza diventare disordinati**, ma essere al

tempo stesso **intensi e pienamente credibili rispetto alla situazione drammaturgica**. Dopo l'immobilità quasi rituale dell'aria, Violetta sembra improvvisamente riportata alla vita dall'arrivo di Alfredo: proprio questa esplosione di energia rende ancora più dolorosa la consapevolezza che il tempo rimasto è pochissimo.

«Parigi, o cara, noi lasceremo»

Il duetto si articola in esposizione, tempo di mezzo e cabaletta. **La presenza di Alfredo ha l'effetto di riportare momentaneamente Violetta alla vita**. Sono significative le parole «*sospiro*» e «*luce*» nella frase «**Sospiro e luce tu mi sarai**»: è Alfredo a pronunciarla per primo, ma questi termini sembrano addirsi ancora più profondamente a Violetta quando, nella ripetizione, la frase viene affidata anche a lei. «*Sospiro*», **nella sua prossimità al respiro**, richiama la vita e il soffio vitale; «*luce*» si contrappone all'oscurità della stanza e a un'esistenza ormai prossima a spegnersi. Questa energia ritrovata cresce fino al desiderio di uscire: Violetta vuole recarsi in chiesa per rendere grazie a Dio. Ma il tentativo si scontra immediatamente con la realtà del **corpo, che non regge e cede**. Alla sua disperazione sempre più spasmodica si aggiunge quella di Alfredo, che cerca inutilmente di calmarla. La relativa distensione dell'inizio del duetto si spezza così nel **tempo di mezzo, che si incendia progressivamente fino alla cabaletta**. L'attacco «**Gran Dio! morir sì giovane**» richiama significativamente «**Morrò!... La mia memoria**», l'incipit della cabaletta del grande duetto con Germont. Là Violetta accettava il sacrificio prevedendo la propria morte; qui quella morte è ormai imminente e viene rifiutata con disperazione. Nella ripetizione Alfredo continua invece ad affidarsi alla speranza: «**Tutto alla speranza non chiudere il tuo cor**». Le sue parole contrastano con quelle di Violetta, che ormai parla di «**credula speranza**»: Alfredo continua a credere nel futuro proprio quando lei comprende che quel futuro non esiste più.

Vocalmente e scenicamente il duetto deve essere estremamente attivo e straziante, sostenuto da una recitazione intensa e credibile. La breve rinascita di Violetta deve essere percepibile anche fisicamente, così come il successivo cedimento: alla fine del duetto crolla sul canapè. È su questa immagine che entrano il Dottore, Annina e Germont, riportando definitivamente la scena alla realtà della sua condizione.

「Parigi, o cara, noi lasceremo (愛しい人よ、僕たちはパリを離れよう)」

この二重唱は、提示部、テンポ・ディ・メツゾ、カバレッタという構成をとる。アルフレードの存在は、ヴィオレッタを一時的に再び生へと引き戻す効果をもつ。

「**Sospiro e luce tu mi sarai**（君は僕の吐息となり、光となるだろう）」における「**sospiro**（吐息）」と「**luce**（光）」という二つの言葉は、とりわけ意味深い。この言葉を最初に口にするのはアルフレードだが、反復においてヴィオレッタにも同じ言葉が与えられると、それらはむしろ彼女自身にいっそう深く結びつく言葉のように響く。

「**sospiro**」は「呼吸」に近接する言葉として、**生命と生の息吹**を思わせる。一方「**luce**」は、暗い部屋と、まもなく消えようとしているヴィオレッタの生命に対置される**光**である。アルフレードは一瞬、彼女にとって再び息吹と光、生きる力そのものになる。

この取り戻されたエネルギーは、ついには外へ出ようとする願いにまで高まる。ヴィオレッタは、神に感謝を捧げるために**教会へ行こうとする**。しかしその意志は、ただちに身体の実現に打ち碎かれる。心は再び生きようとしているのに、**身体がそれについていくことができず、力尽きる**のである。

ヴィオレッタの絶望は次第に激しく、ほとんど痙攣的なものとなり、そこへ彼女を必死に落ち着かせようとするアルフレードの絶望も重なる。こうして二重唱冒頭の相対的な安らぎはテンポ・ディ・メZZで崩壊し、音楽は次第に燃え上がるように緊張を増しながらカバレッタへ突入する。

「**Gran Dio! morir sì giovane**（偉大なる神よ！こんなに若くして死ぬなんて）」という冒頭は、大きなジェルモンとの二重唱におけるカバレッタの開始、「**Morrò!... La mia memoria**（私は死ぬでしょう！.....私の思い出を）」を意味深く思い起こさせる。

しかし二つの「死」の意味は大きく異なっている。

あのときヴィオレッタは、**犠牲を受け入れながら、自らの死を予見**していた。それに対して今、その死はもはや予感ではなく、**目の現実**となっている。そしてヴィオレッタは、それを絶望的に拒絶する。

反復において、アルフレードはなお**希望**にすがり続ける——「**Tutto alla speranza non chiudere il tuo cor**（希望に対して、完全に心を閉ざさないでくれ）」。

しかしその言葉は、ヴィオレッタの「**credula speranza**（信じやすい、むなしい希望）」という認識と鋭く対立する。アルフレードはまだ未来を信じている。しかしヴィオレッタは、その未来がもはや存在しないことを理解している。

したがって、この二重唱は声楽的にも舞台的にも、きわめて動きに富み、痛切なものでなければならず、強烈で説得力のある演技によって支えられる必要がある。

ヴィオレッタの短い生への復帰は、声だけでなく身体にも明確に現れなければならない。そして、その後に訪れる身体の崩壊も同様である。アルフレードとの再会によって立ち上がり、外へ出ようとするほど生命力を取り戻した女性が、わずかな時間のうちに再び力を失っていく。

二重唱の終わりに、ヴィオレッタはついにカナペ（長椅子）の上へ崩れ落ちる。

まさにその姿を前にして、医師、アンニーナ、そしてジェルモンが入ってくる。彼らの登場によって、アルフレードとの再会が一瞬生み出した未来への幻想は終わり、舞台は決定的に、ヴィオレッタの身体が置かれている現実——死が目前に迫っているという現実——へと引き戻されるのである。

«Ah, Violetta!... Voi, signor!...»

L'arrivo di Germont riunisce intorno a Violetta le poche persone che le sono veramente care. È significativa la sua frase «**A stringervi qual figlia vengo al seno, / o generosa**», che raccoglie due temi già emersi nel grande duetto del secondo atto: il rapporto filiale, allora suggellato da «**Qual figlia m'abbracciate**», e la generosità di Violetta, dimostrata nel sacrificio compiuto per gli altri. Ora Germont può finalmente chiamarla pubblicamente «figlia» e riconoscere apertamente la sua generosità. «Ah! Voi, signor!...» precede l'amara constatazione di Violetta: «**Tardi giungeste!... Pure grata ven sono. / Grenvil, vedete? Fra le braccia io spiro / di quanti cari ho al mondo**». Quel «al mondo» accentua l'unicità di questo piccolo gruppo: dopo l'abbandono della società parigina, sono loro i soli affetti veri che le rimangono. Alfredo coinvolge direttamente il padre: «**La vedi, padre mio?**», quasi costringendolo a contemplare le conseguenze di quanto è accaduto. Il rimorso di Germont diventa allora insostenibile: «**Troppo rimorso l'alma mi divora**». Il padre che nel secondo atto aveva imposto il sacrificio è ora davanti al suo esito irreparabile.

「Ah, Violetta!... Voi, signor!...（ああ、ヴィオレッタ！あなたが！）」

ジェルモンの登場によって、ヴィオレッタの周囲には、彼女にとって本当に大切な、数少ない人々が集まる。

とりわけ意味深いのが、ジェルモンの「A stringervi qual figlia vengo al seno, / o generosa（あなたを娘としてこの胸に抱くために来ました、おお、気高く寛大な人よ）」という言葉である。ここには、第2幕の大二重唱ですでに現れていた二つの重要な主題が集約されている。

一つは、父と娘という関係である。あのときヴィオレッタはジェルモンに「Qual figlia m'abbracciate（娘のように私を抱いてください）」と願った。もう一つは、ヴィオレッタのgenerosità（寛大さ、高潔さ）であり、それは他者のために自らの幸福を犠牲にした行為によって証明された。

第2幕では、ヴィオレッタは象徴的に「娘」として抱かれることを自ら求めなければならなかった。しかし今、ジェルモンのほうから彼女を「figlia（娘）」と呼び、その「generosa」な人間性を公然と認めることができる。かつて社会的には彼の家族に入ることのできなかつたヴィオレッタが、死を目前にして初めて、ジェルモン自身の言葉によって娘として受け入れられるのである。

「Ah! Voi, signor!...（ああ！ あなたが！）」という驚きのあと、ヴィオレッタはすぐに苦い現実を口にする——「Tardi giungete!... Pure grata ven sono. / Grenvil, vedete? Fra le braccia io spiro / di quanti cari ho al mondo（遅すぎました！それでも、来てくださったことには感謝しています。グランヴィル、ご覧になって？ 私はこの世で愛するすべての人々の腕の中で息を引き取るのです）」。

ここで「al mondo（この世で）」は、この小さな集団の唯一性を強く際立たせる。華やかなパリの社交界に見捨てられたあと、最後に残ったのは、彼女を取り囲んでいた大勢の「友人」ではない。アルフレード、ジェルモン、アンニーナ、そしてグランヴィル——彼らこそがヴィオレッタに残された真実の人間的な絆なのである。

そしてアルフレードは父を直接この場面に巻き込む——「La vedi, padre mio?（父さん、彼女が見えるでしょう？）」。

それは単なる問いかけ以上の重みをもつ。まるでアルフレードが父親に、目の前のヴィオレッタを見つめ、これまでに起こったことの帰結を直視するよう迫っているかのようである。

そこでジェルモンの後悔は耐え難いものとなる——「Troppo rimorso l'alma mi divora（あまりにも大きな悔恨が私の魂をむしばんでいる）」。

第2幕でヴィオレッタに犠牲を求め、その決断を導いた父親が、今、その犠牲の取り返すことのできない結末を目の前にしている。

そして「Tardi giungete!（遅すぎました）」は、この場面全体を貫く言葉ともいえる。ジェルモンはついにヴィオレッタを娘として認め、アルフレードも彼女のもとへ帰ってきた。真実も、愛も、家族としての承認も、すべてがようやく彼女のもとへ届いた。しかし、それらはすべて遅すぎたのである。

«Prendi, quest'è l'immagine»

L'atmosfera cambia completamente. Su un **disegno orchestrale cupo e funebre**, che può ricordare il *Miserere* del *Trovatore*, Violetta è ormai prossima alla morte. La didascalia prescrive espressamente «*con voce cupa*»: un'indicazione molto specifica, che richiede un improvviso mutamento del colore vocale e rende quasi fisicamente percepibile l'avvicinarsi della morte. Ad Alfredo lascia «***l'immagine de' miei passati giorni***»: non più la presenza viva di sé, ma un'immagine fissa, il ritratto che dovrà conservarne la memoria. La reazione di Alfredo è di piena disperazione: «***No, non morrai, non dirmelo***». Particolarmente efficace è proprio «*non dirmelo*», che rende personale e immediato il dolore: *non dirlo a me, perché non posso sopportarlo*. Violetta invece si rianima e introduce una nuova immagine, quella della «*pudica vergine*» che un giorno potrà diventare la sposa di Alfredo. La benedice e chiede che proprio a lei venga consegnato il ritratto.

Il gesto potrebbe apparire paradossale: Violetta affida alla futura moglie dell'uomo che ama la propria immagine. Ma il senso viene subito chiarito: quel ritratto non rappresenterà una precedente amante con la quale confrontarsi, bensì «***chi nel ciel tra gli angeli / prega per lei, per te***». Violetta immagina dunque se stessa già oltre la morte e trasforma il proprio ricordo in una presenza protettiva. Germont può allora definirla «***sublime vittima / d'un disperato amore***»: il sacrificio di Violetta assume ormai una dimensione quasi sacrale, compimento di quell'amore generoso che ha determinato tutto il suo percorso. **Scenicamente è uno dei momenti più complessi dell'intero atto**. Nel terzo atto l'interprete di Violetta deve

trasformare radicalmente la propria presenza fisica: gestualità, postura, trucco e aspetto devono mostrare una donna ormai prossima alla morte. I capelli scomposti, il corpo indebolito, la difficoltà stessa a reggersi in piedi devono rendere visibile una creatura che conserva la propria intensità interiore mentre il fisico progressivamente la abbandona.

「Prendi, quest'è l'immagine (受け取って、これは私の姿よ)」

ここで場面の雰囲気は完全に変わる。暗く葬送的なオーケストラの音型が流れ、それは《イル・トロヴァトーレ》の〈ミゼレーレ〉を思わせることもある。ヴィオレッタは、いよいよ死の直前にいる。

楽譜のト書きには明確に「**con voce cupa** (暗く沈んだ声で)」と記されている。これは非常に具体的な指示であり、声の色彩に突然の変化を要求する。それによって、近づいてくる死が、ほとんど身体的に感じられるものとなる。

ヴィオレッタがアルフレードに残すのは、「**l'immagine de' miei passati giorni** (過ぎ去った日々の私の姿)」である。もはや生きた自分自身ではない。これから彼のもとに残るのは、動かない一枚の肖像、彼女の記憶を保存するためのイメージなのである。

アルフレードは完全な絶望に陥る——「**No, non morrai, non dirmelo** (いや、君は死なない、そんなことを僕に言わないでくれ)」。

特に効果的なのが「**non dirmelo** (それを私に言わないで)」である。それによって苦痛は極めて直接的で個人的なものになる。単に「死ぬと言うな」ではない。僕にそれを言わないでくれ。僕には耐えられないから——そうした切実さが、この短い言葉に込められている。

しかしヴィオレッタは再び力を取り戻し、新しいイメージを語り始める。それが、いつの日かアルフレードの妻となるかもしれない「**pudica vergine** (清らかな乙女)」である。ヴィオレッタはそのまだ見ぬ女性を祝福し、自分の肖像を彼女に渡してほしいと願う。

この行為は、一見すると逆説的である。ヴィオレッタは、愛する男の未来の妻に自分自身の肖像を託そうとしているからである。

しかし、その意味はすぐに明らかになる。その肖像は、未来の妻が比較し、嫉妬すべきかつての恋人の姿として残されるのではない——「**chi nel ciel tra gli angeli / prega per lei, per te** (天上で天使たちの間から、彼女のため、あなたのために祈っている者)」の姿として残されるのである。

ヴィオレッタはここで、すでに自分自身を死の向こう側から見ている。そして自らの記憶を、失われた恋人の記憶から、アルフレードとその未来の妻を見守る守護的な存在へと変えていく。

だからこそジェルモンは彼女を「**sublime vittima / d'un disperato amore**（絶望的な愛の崇高な犠牲者）」と呼ぶことができる。ヴィオレッタの犠牲は、ここに至ってほとんど聖なる次元を帯びる。それは、彼女の全行程を決定してきた、自己を与える愛の最終的な完成なのである。

舞台的には、これは第3幕全体の中でも最も難しい瞬間の一つである。第3幕のヴィオレッタを演じる歌手は、自らの身体的な存在を根本から変化させなければならない。身振り、姿勢、化粧、外見のすべてが、死の間近にいる女性を示す必要がある。

乱れた髪、衰弱した身体、そして立っていることそのものの困難さ。それらによって、内面的な強さと感情の激しさをなお保ちながら、肉体だけが次第に彼女を見捨てていく一人の人間を、目に見えるものとして表現しなければならないのである。

«È strano!...»

Il finale concentra in pochissime battute l'ultimo e più sorprendente mutamento di Violetta. Ritorna significativamente per la terza volta «È strano!», espressione che aveva già accompagnato altri momenti di improvviso turbamento e che ora introduce l'ultimo, misterioso cambiamento del suo corpo. Dopo l'estrema debolezza che ha dominato tutto l'atto, improvvisamente **«cessarono / gli spasimi del dolore»** e in lei rinasce un **«insolito vigor»**. È insolito proprio perché contraddice lo stato di un corpo ormai completamente estenuato: Violetta interpreta questa improvvisa energia come un ritorno alla vita — **«Ah!... ma io... ritorno a viver!...»** — mentre è invece l'ultimo slancio che precede immediatamente la morte. Verdi accompagna questo istante facendo **riemergere negli archi il tema amoroso** di «Di quell'amor ch'è palpito». È il tema dell'amore che nel primo atto aveva destato Violetta a una nuova vita e che ora ritorna proprio mentre quella vita si spegne. Vita, amore e morte vengono così per un istante a coincidere. È significativo che già nella fase preparatoria Verdi avesse in mente non soltanto il carattere emotivo, ma anche un preciso riferimento musicale per la dichiarazione d'amore di Alfredo. Negli abbozzi annota infatti «È il sol dell'anima, la vita è amore», la frase del tenore nel duetto fra il Duca e Gilda del primo atto di **Rigoletto**. Quel richiamo funziona come riferimento per una musica ancora da creare: da quel modello **nascerà poi una melodia nuova ma affine**, «Di quell'amor ch'è palpito». Le due frasi appartengono allo stesso mondo espressivo, quello di un amore giovane, puro e spontaneo, e condividono significativamente

anche l'immagine del «*palpito*». Scenicamente l'«*insolito vigor*» deve produrre **una trasformazione immediatamente percepibile**. Il corpo che fino a quel momento faticava a reggersi ritrova improvvisamente energia. L'interprete non deve anticipare la morte: **Violetta crede realmente, per un istante, di tornare alla vita**. Proprio questa convinzione rende ancora più sconvolgente «*Oh gioia!*»: subito dopo ricade sul canapè e il Dottore pronuncia semplicemente «*È spenta!*». «*È strano!...*»

Il finale concentra in pochissime battute **l'ultimo e più sorprendente mutamento di Violetta**. Ritorna significativamente per la terza volta «*È strano!*», espressione che aveva già accompagnato altri momenti di improvviso turbamento e che ora introduce l'ultimo, misterioso cambiamento del suo corpo. Dopo l'estrema debolezza che ha dominato tutto l'atto, improvvisamente «*cessarono / gli spasimi del dolore*» e in lei rinasce un «*insolito vigor*». È insolito proprio perché contraddice lo stato di un corpo ormai completamente estenuato: Violetta interpreta questa improvvisa energia come un ritorno alla vita — «*Ah!... ma io... ritorno a viver!...*» — mentre è invece l'ultimo slancio che precede immediatamente la morte. Verdi accompagna questo istante facendo **riemergere negli archi il tema amoroso** di «*Di quell'amor ch'è palpito*». È il tema dell'amore che nel primo atto aveva destato Violetta a una nuova vita e che ora ritorna proprio mentre quella vita si spegne. Vita, amore e morte vengono così per un istante a coincidere. È significativo che già nella fase preparatoria Verdi avesse in mente non soltanto il carattere emotivo, ma anche un preciso riferimento musicale per la dichiarazione d'amore di Alfredo. Negli abbozzi annota infatti «*È il sol dell'anima, la vita è amore*», la frase del tenore nel duetto fra il Duca e Gilda del primo atto di **Rigoletto**. Quel richiamo funziona come riferimento per una musica ancora da creare: da quel modello **nascerà poi una melodia nuova ma affine**, «*Di quell'amor ch'è palpito*». Le due frasi appartengono allo stesso mondo espressivo, quello di un amore giovane, puro e spontaneo, e condividono significativamente anche l'immagine del «*palpito*». Scenicamente l'«*insolito vigor*» deve produrre **una trasformazione immediatamente percepibile**. Il corpo che fino a quel momento faticava a reggersi ritrova improvvisamente energia. L'interprete non deve anticipare la morte: **Violetta crede realmente, per un istante, di tornare alla vita**. Proprio questa convinzione rende ancora più sconvolgente «*Oh gioia!*»: subito dopo ricade sul canapè e il Dottore pronuncia semplicemente «*È spenta!*».

「È strano!... (不思議だわ.....)」

フィナーレは、わずか数小節のうちに、ヴィオレッタに起こる最後の、そして最も驚くべき変化を凝縮している。

ここで「**È strano!...**」という言葉が、意味深く**三度目**に戻ってくる。この表現は、それまでもヴィオレッタが自分の内側に起こる突然の変化を感じ取った瞬間に現れていた。そして今、それは彼女の身体に起こる**最後の、不可解な変化**を告げる言葉となる。

第3幕全体を支配してきた極度の衰弱のあと、突然「**cessarono / gli spasimi del dolore（苦痛の痙攣が消えた）**」。そして彼女の中に「**insolito vigor（これまでにない力）**」が湧き上がる。

「**insolito**」という言葉が重要である。その力は、すでに完全に消耗しきった身体の状態と矛盾するからこそ「異常」なのである。しかしヴィオレッタ自身は、その突然のエネルギーを**生命の回復**と解釈する——「**Ah!... ma io... ritorno a viver!!...**（ああ！でも私.....生き返るのだわ！）」。

実際には、それは回復ではない。**死の直前に起こる最後の生命の昂揚**である。

そして、この瞬間にヴェルディは、弦楽器に「**Di quell'amor ch'è palpito**」の愛の主題を再び浮かび上がらせる。第1幕でヴィオレッタを新しい生へと目覚めさせた**愛の音楽**が、その生命が消えようとする瞬間に帰ってくるのである。

ここで一瞬、**生、愛、死が重なり合う**。

さらに興味深いのは、ヴェルディが作曲の準備段階ですでに、アルフレードの愛の告白について、単なる感情的性格だけではなく、**具体的な音楽的参照点**を思い描いていたことである。草稿には「**È il sol dell'anima, la vita è amore（愛は魂の太陽、生命とは愛なのだ）**」と記されている。これは《リゴレット》第1幕、侯爵とジルダの二重唱におけるテノールの言葉である。

この引用は、まだ存在していない音楽を構想するための**作曲上の参照モデル**として機能している。そこから最終的には、それとは異なりながらも同じ表現世界に属する「**Di quell'amor ch'è palpito**」の旋律が生まれる。

二つのフレーズが属しているのは、**若く、純粹で、自発的な愛の世界**である。そして意味深いことに、そこにはともに生命の鼓動を思わせる「**palpito（鼓動、ときめき）**」のイメージが存在する。

だからこそ、第3幕の最後に「Di quell'amor」の主題が戻ることは特別な意味がある。愛はかつてヴィオレッタに生命を与えた。そして死の瞬間にも、その愛が最後の生命の徴として彼女の中に戻ってくる。

舞台上では、「**insolito vigor**」がヴィオレッタの身体に起こす変化を、観客が即座に感じ取れるようにしなければならない。それまで立つことさえ困難だった身体が、突然、新しい力を得る。

そして重要なのは、死を先取りして演じないことである。

この瞬間、ヴィオレッタ自身は本当に、自分が再び生きようとしていると信じている。その確信があるからこそ、「**Oh gioia! (ああ、嬉しい!)**」は凄絶なものとなる。

それは死を悟った人間の最後の言葉ではない。反対に、生きられると信じた人間の歓喜なのである。

しかしその直後、ヴィオレッタはカナペに崩れ落ちる。そしてグランヴィルは、ただ一言だけ告げる——「**È spenta! (息絶えました)**」。

愛の主題、突然の生命力、「ritorno a viver」、そして「Oh gioia!」。ヴェルディは死そのものを長く描くのではなく、**生命が最後にもう一度燃え上がった、その瞬間に生命を断ち切る**。だからこそ、ヴィオレッタの死は単なる消滅ではなく、愛によって一瞬だけ生と死が重なり合う、《ラ・トラヴィアータ》全体の最終的な帰結となる。

Marco Gandini

Vicenza, 21 agosto 2026