

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 著

PERSONAGGI

登場人物

VIOLETTA VALERY

Violetta è il **centro assoluto della Traviata**, non soltanto perché domina vocalmente e scenicamente l'opera, ma perché è **il personaggio che compie la trasformazione più profonda**. All'inizio appartiene pienamente alla società parigina che la circonda: brillante, intelligente, seducente, abituata al lusso e consapevole della precarietà della propria condizione. Dietro questa sicurezza affiora immediatamente una **fragilità** che Verdi rende evidente fin dalla prima festa: la **malattia** è già presente e l'incontro con Alfredo introduce una possibilità che Violetta non aveva previsto, quella di un amore autentico.

Il **modello letterario** offre anche un preciso ritratto fisico. Dumas descrive Marguerite Gautier alta e magra fino all'eccesso, con una piccola testa, occhi neri, lunghe ciglia, carnagione delicata e capelli nerissimi. Ma soprattutto insiste sul contrasto fra la sua vita ardente e l'espressione «*virginale, enfantine même*» del volto, virginale e quasi infantile. Anche Marie Duplessis, la donna reale che ispirò il personaggio, **viene ricordata da Dumas** come alta, molto magra, dai capelli neri, elegante e dotata di una naturale distinzione; morì di una malattia polmonare a soli ventitré anni.

Il percorso di Violetta procede attraverso successive rinunce. Abbandona Parigi e la propria vita mondana per Alfredo; vende segretamente i propri beni per sostenere la loro vita in campagna; infine, davanti a Germont, rinuncia allo stesso Alfredo per salvaguardare il futuro della sua famiglia. È soprattutto nel grande duetto del secondo atto che la sua statura morale cambia definitivamente. La cortigiana che Germont era venuto a giudicare diventa progressivamente la persona che egli finirà per chiamare «generosa» e, infine, «figlia». Il **sacrificio** di Violetta raggiunge il suo punto più doloroso quando è costretta a lasciare Alfredo senza potergli rivelare la vera ragione della separazione. Deve trovare il modo di

allontanarlo e accettare di essere giudicata e disprezzata proprio dall'uomo che ama. **Anche vocalmente il personaggio attraversa una trasformazione straordinaria.** Alla brillantezza, all'agilità e agli slanci estremi del primo atto succedono il grande canto lirico e la tensione drammatica del secondo; nel terzo la voce si spoglia progressivamente, fino alla rarefazione di «*Addio del passato*». Non sono semplicemente tre differenti modi di cantare: sono **tre condizioni di Violetta.** Per questo il ruolo richiede non soltanto mezzi vocali eccezionali, ma la capacità di modificare continuamente colore, fraseggio, gesto e presenza scenica.

Nel terzo atto questa **trasformazione diventa anche fisica.** La donna elegante e luminosa della prima festa è ormai una creatura che fatica a reggersi in piedi, abbandonata da quella stessa società che l'aveva circondata. Restano Annina, il Dottore, Alfredo e Germont: i suoi pochi affetti veri. Eppure **proprio nell'avvicinarsi della morte Violetta raggiunge una nuova compostezza.** Il conforto del sacerdote, la carità verso i poveri, il perdono accordato agli altri e l'invocazione a Dio delineano un **percorso cristiano di pentimento, sacrificio e riconciliazione.** La grandezza del personaggio risiede infine in un **paradosso:** Violetta perde progressivamente tutto, ma proprio attraverso queste perdite acquista una statura sempre maggiore. Perde il proprio mondo, il patrimonio, Alfredo, la reputazione e infine la vita; parallelamente conquista l'amore, il rispetto di Germont, il perdono e una dignità che la società non aveva saputo riconoscerle. La «*traviata*» del titolo finisce così per essere, moralmente, il personaggio meno traviato del mondo che la circonda.

ヴィオレッタ・ヴァレリー

ヴィオレッタは《椿姫》の絶対的な中心人物である。それは単に、声楽的にも舞台上でも作品を支配しているからだけではない。登場人物の中で、最も深い変容を遂げる人物だからである。物語の冒頭、彼女は自分を取り巻くパリ社交界に完全に属している。華やかで、知的で、魅力的。贅沢な生活に慣れ、自らの境遇が不安定なものであることも理解している。しかし、その自信の背後からは、すぐに脆さのぞく。ヴェルディは最初の夜会からすでにそれを明確に示している。病はすでに彼女の身体を侵しており、アルフレードとの出会いは、ヴィオレッタがそれまで予想もしなかった可能性——真実の愛——をもたらす。

文学上の原型には、具体的な身体的描写もある。デュマはマルグリット・ゴージェを、過度なほど背が高く痩せ、頭は小さく、黒い瞳と長い睫毛、繊細な肌、そして漆黒の髪をもつ女性として描いている。しかし何よりも彼が強調するのは、彼女の激しい生き方と、その顔に浮かぶ「*virginale, enfantine même*」——処女のような

に清らかで、ほとんど子供のような一表情との対照である。この人物のモデルとなった実在の女性マリー・デュプレシもまた、デュマによれば、背が高く非常に痩せ、黒髪で、優雅で、生まれながらの気品を備えた女性だった。彼女は肺の病によって、わずか23歳で亡くなった。

ヴィオレッタの歩みは、**相次ぐ放棄と犠牲**によって進んでいく。まずアルフレードのためにパリと社交生活を捨てる。次に、田園での二人の生活を支えるため、自分の財産を密かに売却する。そして最後にはジェルモンを前にして、彼の家族の未来を守るため、アルフレードその人さえも諦める。とりわけ第2幕の大二重唱において、彼女の道徳的な存在の大きさは決定的に変化する。ジェルモンが裁こうとして訪ねてきた娼婦は、対話が進むにつれて、彼がやがて「**generosa**（気高く寛大な人）」と呼び、最後には「**figlia**（娘）」と呼ぶ人物へと変わっていく。

ヴィオレッタの犠牲が最も痛ましいものとなるのは、別離の本当の理由を明かすことなく、アルフレードを去らなければならないときである。彼を自分から遠ざける方法を見つけ、しかも愛するその人から誤解され、裁かれ、軽蔑されることまで受け入れなければならない。

声楽的にも、この人物は驚くべき変容をたどる。第1幕の華麗さ、コロラトゥーラの技巧、極端なまでの声の飛翔に続いて、第2幕では大きな抒情的歌唱と劇的緊張が前面に出る。そして第3幕では、声から装飾が次第に剥ぎ取られていき、

「**Addio del passato**」の希薄な表現へと至る。これは単に三つの異なる歌唱様式なのではない。**ヴィオレッタの三つの異なる存在状態**なのである。だからこそ、この役には並外れた声楽的能力だけでなく、音色、フレージング、身振り、そして舞台上の存在そのものを絶えず変化させていく能力が要求される。

第3幕では、この変容は**身体そのもの**にも及ぶ。最初の夜会で優雅に輝いていた女性は、今や立っていることさえ困難な存在となり、かつて自分を取り囲んでいた同じ社交界から見捨てられている。彼女のもとに残るのは、アンニーナ、医師、アルフレード、そしてジェルモン――数少ない真実の愛情だけである。

それでも、死が近づくにつれて、ヴィオレッタは新たな静けさを獲得していく。司祭から受けた慰め、貧しい人々への慈善、他者への赦し、そして神への祈り。それらは、悔悛、犠牲、和解というキリスト教的な道程を形づくっている。

そして、この人物の偉大さは最終的に一つの逆説にある。ヴィオレッタは次々とすべてを失っていく。しかし、失えば失うほど、彼女の人間的、道徳的な存在は大きくなっていく。

自分が属していた世界を失い、財産を失い、アルフレードを失い、評判を失い、最後には生命そのものを失う。それと並行して、彼女は愛を得、ジェルモンの敬意を得、赦しを得、そして社会が彼女の中に認めることのできなかった尊厳を獲得する。

こうして題名にいう「**traviata** (道を踏み外した女)」は、最後には、彼女を取り巻く世界の中で、道徳的には最も「道を踏み外していない」人物となるのである。

ALFREDO GERMONT

Alfredo è il personaggio che introduce nella vita di Violetta la **possibilità di un amore diverso da quello regolato dal denaro e dalle convenzioni del suo ambiente**. Giovane, appassionato e ancora inesperto, si distingue immediatamente dagli uomini che circondano Violetta. Mentre gli altri partecipano alla sua vita mondana, Alfredo l'ha osservata e amata a distanza: per un anno si è interessato alla sua salute e, quando finalmente le dichiara il proprio amore, lo fa con una **sincerità** quasi ingenua. Proprio questa estraneità alla disinvoltura del mondo parigino costituisce insieme la sua forza e il suo limite.

Alfredo ama realmente Violetta, ma non possiede ancora la maturità necessaria per comprenderla fino in fondo. La vita in campagna rappresenta il momento della sua felicità assoluta: «*Dell'universo immemore / io vivo quasi in ciel*». È una felicità vissuta senza interrogarsi sulle sue condizioni materiali. Solo attraverso Annina scopre che Violetta sta vendendo i propri beni per mantenerlo, e la reazione è immediata e violenta: «*Oh mio rimorso! Oh infamia!*». L'episodio rivela uno dei tratti fondamentali del personaggio: **Alfredo passa rapidamente da un sentimento all'altro e tende a trasformare l'emozione in azione**. L'amore è autentico, ma ancora dominato dall'**impulsività** e dall'**orgoglio**.

Questa natura esplode nella festa di Flora. Convinto di essere stato tradito, Alfredo è teso, aggressivo, dissimula sorridendo e trasforma progressivamente la partita con il Barone in una sfida personale. L'ira raggiunge il culmine quando richiama tutti con «*Or tutti a me*» e getta ai piedi di Violetta il denaro vinto al gioco. È il **punto più basso del suo percorso: proprio l'uomo che aveva offerto a Violetta un amore estraneo al denaro finisce per utilizzare il denaro come strumento della sua umiliazione**. Ma il **pentimento** è immediato. Nel concertato le frasi spezzate di «*Ah sì! che feci!... ne sento orrore!*» mostrano che Alfredo comprende

subito di avere oltrepassato ogni limite. Il contrasto con il grande canto legato di Violetta rende ancora più evidente la distanza che in quel momento separa i due personaggi.

Anche il rapporto con il padre contribuisce a definirlo. **Di fronte a Germont, Alfredo conserva qualcosa del figlio:** reagisce, si ribella, ma rimane ancora sottoposto alla sua autorità. È significativo che Germont riesca a dominare entrambi i grandi confronti del secondo atto, prima con Violetta e poi con Alfredo, ma in maniera opposta: davanti al padre Violetta acquista progressivamente statura, mentre Alfredo mostra ancora la propria **immaturità**. Solo nel terzo atto conoscerà la verità e comprenderà realmente il sacrificio che Violetta ha compiuto. Anche vocalmente Alfredo **non deve essere ridotto al semplice tenore amoroso**. Il **lirismo** di «*Un dì felice, eterea*» e «*De' miei bollenti spiriti*» convive con gli **accenti eroici** di «*O mio rimorso!*», con la **durezza** dell'invettiva e con la **disperazione** dell'ultimo atto. **L'interprete deve quindi rendere soprattutto la mobilità emotiva del personaggio:** Alfredo ama, esulta, si vergogna, sospetta, provoca, esplode e immediatamente si pente. La sua impulsività non deve trasformarlo in una figura semplicemente brutale, perché la violenza della festa di Flora è tanto più terribile quanto più sappiamo che nasce da un amore autentico deformato dalla gelosia e dall'orgoglio.

Nel terzo atto Alfredo ritorna ancora **pieno di speranza**. La sua presenza sembra effettivamente riportare Violetta alla vita e nel duetto continua a immaginare un futuro possibile: Parigi sarà abbandonata, ricominceranno altrove, la salute ritornerà. Anche quando Violetta comprende che il corpo non può più seguirla, Alfredo insiste: «*Tutto alla speranza non chiudere il tuo cor*». È forse qui che emerge definitivamente la differenza fra i due: Alfredo continua a pensare alla vita che potrebbero ancora vivere; Violetta ha ormai raggiunto la lucidità di chi sa che quella vita non ci sarà. **La morte interrompe così anche il processo di maturazione di Alfredo proprio nel momento in cui finalmente conosce interamente la donna che aveva amato senza essere riuscito, fino ad allora, a comprenderla.**

アルフレード・ジェルモン

アルフレードは、ヴィオレッタの人生に、彼女を取り巻く世界の金銭や慣習によって規定されたものとは異なる**新しい愛の可能性**をもたらす人物である。若く、情熱的で、まだ人生経験に乏しい彼は、ヴィオレッタを取り巻くほかの男たちとは最初から明確に異なっている。彼らが彼女の華やかな社交生活に加わっているのに対し、アルフレードは遠くから彼女を見つめ、愛してきた。一年もの間、彼女の健康

を気遣い続け、ついに愛を告白するときにも、その言葉にはほとんど無邪気ともいえる誠実さがある。まさにこのパリ社交界の軽やかな処世術に馴染んでいないことが、彼の強さであると同時に限界でもある。

アルフレードはヴィオレッタを心から愛している。しかし、彼女を完全に理解するために必要な成熟には、まだ達していない。田園での生活は、彼にとって絶対的な幸福の時である——「**Dell'universo immemore / io vivo quasi in ciel**（この世のすべてを忘れ、僕はまるで天国にいるように生きている）」。しかしその幸福を支えている物質的な条件について、彼は何も考えていない。アンニーナを通して初めて、ヴィオレッタが二人の生活を支えるために自分の財産を売っていることを知り、その反応は即座に、そして激しく現れる——「**Oh mio rimorso! Oh infamia!**（ああ、何という悔恨！ 何という恥辱！）」。この出来事は、アルフレードという人物の根本的な特徴の一つを明らかにする。彼は一つの感情から別の感情へと急激に移り、その感情をすぐに行動へと変える傾向がある。その愛は真実である。しかし、まだ衝動性と自尊心に支配されている。

この性質が爆発するのが、フローラの夜会である。裏切られたと思い込んだアルフレードは緊張し、攻撃的になり、笑顔でそれを隠しながら、男爵との賭けを次第に個人的な対決へと変えていく。その怒りは、「**Or tutti a me**（さあ、皆こちらへ）」と全員を呼び集め、賭けで勝った金をヴィオレッタの足元に投げつける瞬間に頂点に達する。それは彼の歩みの最も低い地点である。かつてヴィオレッタに、金銭とは無縁の愛を差し出したその男が、最後には金銭そのものを彼女を辱めるための道具として使ってしまうのである。

しかし後悔はただちに訪れる。コンチェルタートにおける「**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！）」の途切れ途切れのフレーズは、アルフレードが自分の行為があらゆる限度を越えてしまったことを即座に理解していることを示す。それに対してヴィオレッタは、大きく滑らかなレガートの旋律を歌う。この対照によって、この瞬間、二人の人間的な距離がどれほど大きくなっているかがさらに明確になる。

父との関係も、アルフレードという人物を理解するうえで重要である。ジェルモンを前にすると、アルフレードにはまだ息子としての未成熟さが残っている。反発し、抵抗はするが、なお父親の権威の下にある。第2幕における二つの大きな対決——まずヴィオレッタと、次にアルフレードとの対話——を、ジェルモンがいずれ

も支配することは意味深い。ただし、その結果は正反対である。父を前にしてヴィオレッタは次第に人間的な大きさを獲得していくのに対し、アルフレードはなお自らの未成熟さを露呈する。彼が真実を知り、ヴィオレッタの犠牲を本当に理解するのは、第3幕になってからである。

声楽的にも、アルフレードを単なる恋するテノールとして捉えるべきではない。

「**Un dì felice, eterea**」や「**De' miei bollenti spiriti**」の抒情性は、「**O mio rimorso!**」の英雄的な響き、夜会での激しい糾弾の硬質さ、そして最終幕の絶望と共存している。したがって演者が何より表現しなければならないのは、この人物の感情の激しい可動性である。アルフレードは愛し、歓喜し、恥じ、疑い、挑発し、爆発し、そしてその直後には後悔する。

しかし、その衝動性によって彼を単純に粗暴な人物にしてはならない。フローラの夜会における暴力がこれほど恐ろしいのは、それが偽りの感情から生まれたのではなく、**真実の愛が嫉妬と自尊心によって歪められた結果**であることを、私たちが知っているからである。

第3幕で戻ってきたアルフレードは、なお希望に満ちている。彼の存在は実際、一時的にヴィオレッタを生命へと引き戻すように見え、二重唱の中でも彼は可能な未来を描き続ける。パリを離れ、別の場所で人生をやり直し、彼女の健康も回復するだろう、と。

ヴィオレッタ自身が、もはや身体が自分の意志についてこられないことを悟ったあとでさえ、アルフレードはなお「**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）」と訴える。

おそらくここに、二人の違いが最も明確に現れる。アルフレードは、二人がこれからまだ生きることのできる人生を考え続けている。一方ヴィオレッタは、その人生がもう存在しないことを知る者の明晰さに到達している。

こうして死は、アルフレード自身の成熟の過程をも中断する。まさに彼が初めて、自分が愛していながら、それまで完全には理解することのできなかつた女性の真実を、ようやくすべて知ったその瞬間に。

GIORGIO GERMONT

La figura del **padre** occupa un posto centrale nel teatro di Verdi. Basta pensare a **Rigoletto**, padre di Gilda, a **Miller** in *Luisa Miller*, a **Simon Boccanegra**, padre di Amelia, ad **Amonasro** in *Aida*, fino a **Nabucco**, padre di Fenena e convinto padre di Abigaille. Germont appartiene a questa grande costellazione, ma nella *Traviata* assume una fisionomia particolare perché è immerso nella **società contemporanea di Verdi**: non è re, doge o buffone di corte, ma un padre borghese che difende famiglia, reputazione, matrimonio e rispettabilità. Proprio per questo è forse uno dei padri verdiani più vicini al mondo reale del compositore. La sua morale appartiene pienamente a quella società. Germont arriva convinto di sapere che cosa sia giusto e che cosa sia sconveniente e si sente autorizzato a intervenire nella vita degli altri in nome della famiglia. C'è qui anche una significativa risonanza biografica: negli stessi anni **Verdi viveva con Giuseppina Strepponi senza essere sposato**, suscitando a Busseto riserve e giudizi morali; i due si sarebbero sposati soltanto nel 1859. Verdi conosceva quindi direttamente il peso di una società capace di trasformare una relazione privata non sancita dal matrimonio in una questione di rispettabilità pubblica.

Dopo Violetta, Germont è probabilmente **il personaggio che più determina il corso dell'azione**. Il grande duetto centrale nasce interamente dal suo intervento: è lui a provocare la rinuncia di Violetta; poi tenta di ricondurre Alfredo nell'ordine familiare con «**Di Provenza il mar, il suol**»; infine, nel Finale secondo, interviene ancora per fermare e giudicare il figlio dopo l'umiliazione pubblica inflitta a Violetta. La sua azione domina quindi il secondo atto e produce conseguenze che arrivano fino alla conclusione dell'opera. Soltanto alla fine riconoscerà pienamente la propria responsabilità: «**Oh malcauto vegliardo!... Il mal ch'io feci ora sol vedo!...**». Il suo percorso conduce così dall'accusa iniziale di Violetta alla dolorosa consapevolezza dell'errore commesso contro di lei.

Scenicamente Germont deve possedere **autorità, fermezza e una presenza capace di incutere rispetto**, ma non deve diventare un personaggio violento. La sua forza è più sottile: parla come un uomo abituato a essere ascoltato e a considerare ragionevoli le proprie richieste. Anche quando esercita una pressione durissima su Violetta, la forma rimane **misurata, educata, persino suadente**. È proprio questo contrasto a renderlo efficace: **la durezza di ciò che chiede viene rivestita dalla compostezza della buona società**.

Sotto questo aspetto Germont può risultare persino **crudele**, non perché alzi la voce o perda il controllo, ma perché sa condurre il discorso con grande abilità. È **insinuante, paziente, capace di spostare progressivamente gli argomenti** — dal denaro alla rispettabilità, dalla figlia al futuro di Alfredo, fino alla necessità del **sacrificio** — e continua finché non ottiene ciò che vuole. La sua forza drammatica

sta proprio qui: **non impone brutalmente la rinuncia, ma conduce Violetta fino a formularla quasi da sola.**

Nel confronto con Violetta, tuttavia, la sicurezza iniziale di Germont comincia gradualmente a incrinarsi. **L'uomo arrivato per giudicarla finisce per riconoscerne il valore morale:** è l'inizio di un'evoluzione che lo condurrà, alla fine dell'opera, alla piena consapevolezza dell'errore commesso.

Questa complessità emerge anche nel rapporto con Alfredo. **«Di Provenza il mar, il suol»** non è il canto di un padre tirannico, ma il tentativo di riportare il figlio verso la casa, la famiglia e quell'ordine che Germont considera ancora capace di proteggerlo. Anche qui cerca di **persuadere più che comandare**. Nel Finale secondo, poi, davanti all'atto brutale di Alfredo, emerge una nobiltà autentica: Germont non difende il figlio, ma lo condanna pubblicamente — **«Di sprezzo degno se stesso rende / chi pur nell'ira la donna offende»** — e verso Violetta lascia ormai affiorare una pietà sincera.

Germont non può quindi essere ridotto al **padre oppressivo o al semplice rappresentante della morale borghese**. È profondamente dentro quella morale e può esercitarla con durezza, abilità e persino crudeltà, ma è anche capace di modificare il proprio giudizio. Deve conservare **dignità, autorevolezza e controllo**, lasciando emergere gradualmente il dubbio, la pietà e infine il rimorso. Il suo errore non nasce dalla cattiveria, ma dalla **certezza di agire nel giusto**; ed è proprio questa certezza a rendere più grave la sua responsabilità quando, alla fine, comprende il male che ha provocato.

ジョルジョ・ジェルモン

父親という存在は、ヴェルディの劇作品において中心的な位置を占めている。ジルダの父リゴレット、《ルイザ・ミラー》のミラー、アメーリアの父シモン・ボッカネグラ、《アイーダ》のアモナズロ、さらにはフェネーナの父であり、アビガイッレの父でもあると信じていたナブッコを思い浮かべるだけでも十分である。ジェルモンも、このヴェルディにおける偉大な「父親」たちの系譜に属している。しかし《椿姫》において彼が特別な姿をもつのは、ヴェルディと同時代の社会の中に生きる人物だからである。彼は王でも、総督でも、宮廷道化師でもない。家族、評判、結婚、そして社会的体面を守ろうとするブルジョワ階級の父親である。その意味で彼は、ヴェルディの父親像の中でも、作曲家自身が生きた現実の世界に最も近い人物の一人といえるだろう。

彼の道徳観は、その社会に完全に属している。ジェルモンは、何が正しく、何が不適切であるかを自分は知っているという確信をもって現れ、家族の名のもとに他人の人生へ介入する権利が自分にはあると考えている。ここには、ヴェルディ自身の人生との意味深い響き合いもある。当時ヴェルディは、ジュゼッピーナ・ストレッポーニと結婚せずに同居しており、そのことはブッセートで非難や道徳的な批判を引き起こしていた。二人が結婚するのは1859年になってからである。したがってヴェルディは、結婚によって公認されていない私的な関係を、公的な「体面」の問題へと変えてしまう社会の重圧を、自ら直接知っていた。

ヴィオレッタに次いで、ジェルモンはおそらく、物語の進行を最も大きく決定する人物である。作品中央の大二重唱は、完全に彼の介入によって生まれる。ヴィオレッタにアルフレードとの別離を決意させるのは彼であり、その後「Di Provenza il mar, il suol」によってアルフレードを再び家族の秩序へ戻そうとする。そして第2幕フィナーレでは、ヴィオレッタを公衆の面前で辱めた息子を制止し、裁くために再び介入する。このように、ジェルモンの行動は第2幕全体を支配し、その結果は作品の最後まで及ぶ。そしてようやく終幕に至って、彼は自らの責任を完全に認める——「Oh malcauto vegliardo!... Il mal ch'io feci ora sol vedo!...（ああ、何と浅はかな老人だったのだ！自分が犯した過ちを、今になって初めて悟った！）」。こうして彼の歩みは、ヴィオレッタへの最初の非難から、彼女に対して犯した過ちへの痛切な自覚へと向かっていく。

舞台上のジェルモンには、権威、毅然とした態度、そして人に敬意を抱かせる存在感が必要である。しかし、暴力的な人物にしてはならない。彼の力はもっと微妙なものである。彼は、人から話を聞いてもらうことに慣れ、自分の要求を合理的なものだと当然のように考えている男として話す。ヴィオレッタに非常に厳しい圧力をかけるときでさえ、その態度は節度を保ち、礼儀正しく、ときには優しく説得するようですらある。まさにこの対照が彼を効果的な人物にしている。要求そのものの苛酷さが、上流社会の洗練された物腰によって覆われているのである。

この意味で、ジェルモンはときに残酷ですらあり得る。しかしそれは、声を荒らげたり、自制心を失ったりするからではない。非常に巧みに会話を導く術を知っているからこそ残酷なのである。彼は相手の心に入り込み、忍耐強く、論点を少しずつ移していくことができる——金銭から社会的体面へ、娘の問題からアルフレードの将来へ、そして最後には犠牲の必要性へと。そして、自分が望む結果を得るまで続

ける。彼の劇的な強さはまさにここにある。ヴィオレッタに別離を乱暴に命令するのではなく、最終的には彼女自身がほとんど自らその決断を口にするとところまで導いていくのである。

しかしヴィオレッタとの対話の中で、ジェルモンの最初の確信は次第に揺らぎ始める。彼女を裁くためにやって来た男が、最後にはその道徳的な価値と高潔さを認めるようになる。ここから、作品の終わりに自らの過ちを完全に理解することになる彼の変化が始まる。

この複雑さは、アルフレードとの関係にも現れている。「Di Provenza il mar, il suol」は、暴君的な父親の歌ではない。それは息子を家へ、家族へ、そしてジェルモンがなお息子を守ることができると信じている秩序の中へ連れ戻そうとする試みである。ここでも彼は、命令するよりも説得しようとする。

そして第2幕フィナーレでは、アルフレードの残酷な行為を前にして、ジェルモンの中に本物の高潔さが現れる。彼は息子をかばうのではなく、公衆の面前で断罪する——「Di sprezzo degno se stesso rende / chi pur nell'ira la donna offende（怒りに駆られていても女性を侮辱する者は、自らを軽蔑に値する者にする）」。そしてヴィオレッタに対しては、もはや偽りのない憐れみが表面に現れ始める。

したがってジェルモンを、単なる抑圧的な父親、あるいはブルジョワ道徳の単純な代弁者として捉えることはできない。彼はその道徳観の内部に深く生き、それを厳しく、巧みに、ときには残酷に行使する。しかし同時に、自分自身の判断を変える能力をもった人物でもある。

演じる際には、彼の威厳、権威、自制を常に保ちながら、その内側から次第に疑念、憐れみ、そして最後には悔恨が現れてこなければならない。

ジェルモンの過ちは悪意から生まれるのではない。自分は正しいことをしているという確信から生まれる。そしてまさにその確信こそが、最後に自分の引き起こした苦しみを理解したとき、彼の責任をいっそう重いものにするのである。

FLORA BERVOIX

Flora è l'**amica più vicina a Violetta** e appartiene pienamente allo stesso mondo di feste, relazioni, gioco e pettegolezzo mondano. Il libretto stabilisce fin dall'inizio

un evidente **parallelismo** fra le due donne: entrambe ricevono nelle proprie case e sono al centro di una società brillante e benestante; Flora appare anzi perfettamente padrona di questo ambiente e, nella prima didascalia, entra al braccio del Marchese insieme al Barone, già inserita nel gruppo socialmente più rilevante degli invitati.

La sua posizione è però diversa da quella di Violetta. Il rapporto con il Marchese appare stabile, per quanto leggero e mondano, e non la vediamo passare da un protettore all'altro. Flora può interessarsi sinceramente alle vicende dell'amica, commentarle e preoccuparsi per lei, ma rimane profondamente legata al proprio mondo e continua a viverne i riti e i divertimenti. La sua amicizia con Violetta è dunque reale, ma ha un limite che diventerà evidente per contrasto con Annina, la cui fedeltà non appartiene alla società delle feste e rimarrà intatta fino alla morte. Scenicamente Flora deve possedere bellezza, eleganza e una vitalità spumeggiante: **giovane, sorridente, divertente**, perfettamente a proprio agio fra uomini, gioco e conversazione. È una donna che conosce le regole del proprio ambiente e sa governarlo, anche nel rapporto con il Marchese, sul quale esercita un controllo affettuosamente geloso. Se Violetta è il centro magnetico del primo atto, Flora ne rappresenta quasi il contraltare mondano: una donna che appartiene allo **stesso universo, ma riesce ad abitarlo senza esserne travolta**.

Flora deriva in parte da **Olympe** della *Dame Aux Camélias*. Nel dramma di Dumas è Olympe a ospitare la grande festa che nella *Traviata* diventerà quella di Flora: riceve in un salotto elegante, fra danze, gioco e vita mondana, ed è una donna brillante, disinibita e perfettamente padrona del proprio ambiente. Il rapporto con Marguerite è però più ambiguo e può trasformarsi anche in **rivalità**. **Piave elimina questa componente più aspra**, conservando in Flora soprattutto la **brillante padrona di casa e l'amica mondana** di Violetta, pienamente inserita nelle regole della società delle feste.

フローラ・ベルヴォワ

フローラはヴィオレッタに最も近い友人であり、彼女と同じく、夜会、人間関係、賭け事、社交界の噂話に満ちた世界に完全に属している。台本は冒頭から、二人の女性の間に明確な並行関係を設定している。二人とも自宅に客を招き、華やかで裕福な社交界の中心にいる。むしろフローラは、この世界を完全に自分のものとして見えるように見える。最初のト書きでも、彼女は侯爵と腕を組み、男爵とともに登場し、すでに招待客の中でも社会的に重要なグループの一員として描かれている。

しかし、彼女の立場はヴィオレッタとは異なっている。侯爵との関係は、軽やかで社交的な性格のものでありながらも安定しているように見え、彼女が次々と庇護者

を替えていく姿は描かれない。フローラは友人ヴィオレッタの身に起こることに心から関心をもち、それについて語り、彼女を心配することもできる。しかし同時に、自分が属する世界と深く結びついたままであり、その世界の儀式や娯楽を変わずに生きている。したがって、ヴィオレッタに対する彼女の友情は本物ではあるが、そこには一つの限界がある。その限界は、アンニーナとの対照によって明確になる。アンニーナの忠誠は夜会の社交界に属するものではなく、**ヴィオレッタの死まで変わることなく続く**からである。

舞台上のフローラには、**美しさ、優雅さ、そして弾けるような生命力**が必要である。若々しく、笑顔にあふれ、楽しく、男性たちとの会話や賭け事の中でも完全に自然に振る舞える女性でなければならない。彼女は自分の世界の規則を熟知し、それを巧みに取り仕切ることができる。侯爵との関係においても、愛情を含んだ嫉妬心を見せながら、彼をうまくコントロールしている。ヴィオレッタが第1幕の**磁力をもった絶対的な中心**であるとすれば、フローラはある意味で、その社交界における対照的な存在である。同じ世界に属しながら、**その世界に翻弄されることなく、その中で生きることのできる女性**なのである。

フローラという人物は、一部デュマの《椿姫》に登場するオランプ (Olympe) に由来している。デュマの戯曲では、《ラ・トラヴィアータ》におけるフローラの夜会に相当する大きな宴を主催するのはオランプである。彼女は優雅なサロンに客を迎え、そこでは舞踏、賭け事、華やかな社交生活が繰り広げられる。オランプ自身もまた、華やかで奔放であり、自分の世界を完全に支配している女性である。

ただし、マルグリットとの関係はより曖昧で、時には**競争や対立**へと変わることもある。ピアーヴェは、このより陰のある要素を取り除き、フローラには主として、**華やかな女主人としての性格と、ヴィオレッタの社交界における友人としての側面**を残した。彼女は最後まで、夜会を中心とする社会の規則の中に完全に身を置く人物なのである。

GASTONE Visconte de LETORIÈRES

Gastone è il **motore brillante della compagnia**, il personaggio che porta energia, movimento e leggerezza nel salotto di Violetta. È un giovane visconte perfettamente inserito nella mondanità parigina, uomo dalle molte conoscenze, compagno di feste e di avventure notturne, rapido nella battuta e naturalmente portato a mettere in relazione le persone. Non a caso è lui a introdurre Alfredo a

Violetta e, subito dopo, a incoraggiare il giovane a prendere la parola: il libretto gli assegna concretamente una funzione di **mediatore sociale e teatrale**.

La sua malizia deve però rimanere **simpatica, mai cinica**. Quando presenta Alfredo come «*un altro che molto v'onora*» e aggiunge «*pochi amici a lui simili sono*», Gastone gioca con il linguaggio allusivo della compagnia e sembra divertirsi a suggerire più di quanto dica. Scenicamente deve essere **veloce, scattante, curioso, sempre pronto a cogliere una situazione e rilanciarla**: uno di quegli invitati che tutti desiderano alle proprie feste perché garantisce che nulla ristagni. È il burlone elegante del gruppo, capace di una battuta piccante senza renderla pesante, ma anche l'amico che comprende immediatamente quando occorre intervenire. La sua energia non è quindi soltanto decorativa: **Gastone mette continuamente in moto la scena**, e presentando Alfredo a Violetta mette inconsapevolmente in moto anche l'intera vicenda.

Il modello di Dumas aggiunge alcuni dettagli interessanti. Nel romanzo *La Dame Aux Camélias* **Gaston Rieux** si congratula con Armand (Alfredo) per la conquista di Marguerite (Violetta), trattando con assoluta disinvoltura una relazione che il protagonista vive invece drammaticamente. Nel dramma teatrale il suo carattere emerge ancora più vivacemente durante la cena: scherza continuamente con Prudence Duvernay (che non ha un equivalente diretto nella *Traviata*: Piave e Verdi eliminano il personaggio e distribuiscono alcune delle sue funzioni fra altri personaggi, soprattutto Flora e Gastone, ma anche Annina per aspetti del rapporto quotidiano con la protagonista, la provoca sulla sua età e, quando si accorge della tristezza di Armand, interviene subito invitando Marguerite a versargli da bere, quasi fosse suo compito impedire che l'atmosfera si spenga. Dumas dichiarò inoltre di essersi ispirato per Gaston a un uomo che definiva «**il parigino più parigino**» che avesse conosciuto: una formula che riassume perfettamente la **brillantezza**, la **socievolezza** e lo spirito mondano del personaggio.

ガストン・ド・レトリエール子爵

ガストンは仲間たちの中で華やかな推進力となる人物であり、ヴィオレッタのサロンに活気、動き、軽やかさをもたらす存在である。パリの社交界に完全に溶け込んだ若い子爵で、顔が広く、夜会や夜遊びの仲間として親しまれ、機知に富んだ受け答えをし、人と人を結びつけることを自然に得意としている。アルフレードをヴィオレッタに紹介するのが彼であり、その直後には若者に話すよう促すのも彼であることは偶然ではない。台本はガストンに、具体的な意味で社交上、そして劇的な媒介者としての役割を与えている。

しかし、その悪戯っぽさは親しみやすいものでなければならず、決してシニカルになってはならない。アルフレードを「un altro che molto v'onora（あなたを大いに敬慕しているもう一人の方）」と紹介し、さらに「pochi amici a lui simili sono（彼のような友人はめったにいません）」と付け加えるとき、ガストンは仲間内の含みをもたせた言葉遣いを楽しみながら、実際に口に出している以上のことをほのめかしているように見える。

舞台上では、動きが速く、機敏で、好奇心旺盛であり、常にその場の状況を即座に捉えて、さらに展開させる人物でなければならない。どんな夜会にも招きたくなる、場の空気を決して停滞させない人物である。彼は仲間たちの中の洗練された道化役であり、少し際どい冗談も重苦しくすることなく口にできる。しかし同時に、何か働きかける必要があるときには、それを即座に察知する友人でもある。

したがって、そのエネルギーは単なる装飾ではない。ガストンは絶えず舞台を動かしている。そしてアルフレードをヴィオレッタに紹介することで、本人は気づかないまま、作品の物語全体をも動かし始めるのである。

デュマの原作は、この人物にさらに興味深いいくつかの特徴を加えている。小説《椿姫》では、ガストン・リュウ（Gaston Rieux）は、マルグリット（ヴィオレッタ）を射止めたアルマン（アルフレード）を祝福する。主人公自身が深刻かつ劇的に受け止めている関係を、ガストンはまったく屈託のない社交界的な感覚で扱っている。

戯曲では、彼の性格は晚餐の場面でさらに生き生きと現れる。ガストンはプルダンス・デュヴェルノワと絶えず冗談を交わし、彼女の年齢をからかう。プルダンスには《ラ・トラヴィアータ》に直接対応する人物はいない。ピアール・ヴェとヴェルディはこの人物を削除し、その機能の一部をほかの登場人物へと分配した。主としてフローラとガストンに、また主人公の日常生活に関わるいくつかの側面についてはアンニーナにも、その役割の一部を見ることができる。

そしてアルマンが沈んでいることに気づくと、ガストンはすぐに介入し、マルグリットに彼へ酒を注ぐよう促す。それはまるで、その場の雰囲気が沈んでしまうことを防ぐのが自分の役目であるかのようなのである。

さらにデュマは、ガストンという人物のモデルとして、自分が知る中で「最もパリジャンらしいパリジャン」と呼んだ男性を参考にしたと述べている。この表現は、ガストンという人物の華やかさ、社交性、そして徹底して都会的な精神を、きわめて的確に要約している。

MARCHESE D'OBIGNY

Il Marchese d'Obigny appartiene pienamente al mondo **aristocratico e mondano** che circonda Violetta ed è soprattutto il **compagno stabile di Flora**. Rispetto al Barone deve avere un carattere più leggero e accomodante: è un uomo benestante, elegante, abituato alle feste, al gioco e alla conversazione, che non ha bisogno di imporsi perché la propria posizione sociale è già riconosciuta. Può possedere anche una certa **bonaria vanità**, soprattutto nel rapporto con Flora, che sembra saperlo controllare con facilità. La loro coppia costituisce quasi un'immagine stabilizzata e meno drammatica delle relazioni amorose di questo ambiente. **In Dumas non esiste una corrispondenza esatta** con il Marchese, ma alcuni suoi tratti possono essere ricondotti soprattutto a **Saint-Gaudens**, compagno di Olympe, dalla quale deriva in parte Flora. Nel dramma Saint-Gaudens è significativamente indicato come un uomo di 55 anni ed è una **figura apertamente comica**: parla delle proprie avventure amorose, accetta con disincanto persino l'idea di essere tradito da Olympe e partecipa con entusiasmo ai giochi della compagnia. Piave elimina gran parte di questa comicità esplicita, ma nel Marchese rimane qualcosa dell'uomo maturo, **gaudente** e perfettamente adattato alle regole del *demi-monde*.

Scenicamente il Marchese può quindi essere elegante, cordiale, un po' vanitoso e piacevolmente godereccio, con **una gelosia verso Flora che non possiede la tensione minacciosa di quella del Barone**. È uno che ama stare bene, divertirsi e far parte della compagnia; Flora è probabilmente più rapida e brillante di lui e sa perfettamente come tenerlo a bada.

ドビニー侯爵

ドビニー侯爵は、ヴィオレッタを取り巻く貴族的で華やかな社交界に完全に属する人物であり、とりわけフローラの安定した伴侶として位置づけられている。男爵と比べると、より軽やかで鷹揚な性格でなければならない。裕福で優雅、夜会や賭け事、会話に慣れた男であり、自分の社会的地位はすでに認められているため、ことさらに自己主張する必要がない。どこか人のよい虚栄心をもたせてもよいだろう。特にフローラとの関係では、彼女のほうが簡単に彼を扱っているように見える。二

人の関係は、この社交界における男女関係の、より安定し、ドラマ性を薄めた一つの姿ともいえる。

デュマの作品には、侯爵に正確に対応する人物はいない。しかし、その特徴の一部は、とりわけオランブー・フローラの原型の一つの伴侶であるサン＝ゴードン (**Saint-Gaudens**) に求めることができる。戯曲でサン＝ゴードンは55歳の男と明記され、明らかに喜劇的な人物として描かれている。自分の恋愛遍歴について語り、オランブに裏切られる可能性さえ達観した態度で受け入れ、仲間たちの遊びにも喜々として加わる。ピアーヴェはこうした露骨な喜劇性の大部分を取り除いたが、ドビニー侯爵にはなお、**成熟した享楽家であり、デミ・モンドの規則に完全に適応している男**という面が残されている。

したがって舞台上の侯爵は、**優雅で、親しみやすく、少し虚栄心があり、人生の楽しみを心地よく享受する人物**として描くことができる。フローラに対して嫉妬を見せることはあっても、男爵の嫉妬のような危険で威圧的な緊張感をもつものではない。

彼は快適に暮らし、楽しみ、仲間たちの輪の中にいることを好む男である。おそらくフローラのほうが彼よりも頭の回転が速く、華やかであり、**彼をどのように扱えばよいかを完全に心得ている**のである。

BARONE DUPHOL

Il Barone Douthol deve avere una presenza **autorevole, ricca e potenzialmente pericolosa**. È certamente più maturo di Alfredo — il modo sprezzante con cui lo definisce «*quel giovin*» suggerisce anche una distanza generazionale — ed è un uomo abituato al **prestigio** e al **potere** che il denaro gli garantiscono. Non ha la leggerezza di Gastone né la spensieratezza del Marchese: osserva, giudica, sbuffa, lascia percepire il proprio malumore e non sente il bisogno di renderlo simpatico agli altri. Anche Flora gli si rivolge con familiarità, ma riconoscendogli implicitamente un peso diverso all'interno della compagnia e lo tratta con una certa riverenza.

Il modello di Dumas rende ancora più netto questo carattere. Nel dramma, il corrispondente **Barone de Varville** è un **corteggiatore insistente** che Marguerite trova persino monotono; soprattutto, quando compare Armand (Alfredo), reagisce come un uomo che **non accetta di essere spodestato**. Alla festa rifiuta di andarsene per la presenza del rivale, lo affronta al gioco aumentando le poste e, dopo l'umiliazione pubblica di Marguerite, è pronto a provocarlo in duello.

Marguerite sa perfettamente che Varville sfiderà Armand, mentre quest'ultimo riconosce nel Barone l'uomo che rappresenta la sicurezza economica della donna. Scenicamente Douphol può quindi essere costruito come un uomo **controllato, ma intimidatorio**, poco incline alla leggerezza e pienamente consapevole della propria posizione. Anche la **gelosia** conserva questa qualità: **non esplode immediatamente, ma si manifesta attraverso il fastidio, lo sguardo e un crescente senso di sfida**. Alfredo non è soltanto un rivale amoroso, ma un giovane che osa entrare in uno spazio che il Barone considera proprio. Quando il confronto diventerà pubblico, al tavolo da gioco e poi nel duello, Douphol non arretrerà: **è un uomo abituato a difendere il proprio prestigio e la propria autorità**.

ドゥフォール男爵

ドゥフォール男爵には、権威と富、そして潜在的な危険を感じさせる存在感が必要である。彼がアルフレードより年長であることは確かであり、アルフレードを軽蔑するように「quel giovin（あの若造）」と呼ぶ言い方からも、二人の間に世代的な隔たりがあることがうかがえる。彼は、富によって得られる威信と権力に慣れた男である。ガストンの軽快さも、侯爵の屈託のなさも彼にはない。周囲を観察し、判断し、不満げな態度を見せ、自分の機嫌の悪さを隠そうともしない。そして、それを他人に好ましく見せる必要も感じていない。フローラも彼には親しげに話しかけるが、同時に仲間たちの中で彼がほかの者とは異なる重みをもつことを暗黙のうちに認め、ある種の敬意をもって接している。

デュマの原作では、この性格はさらに明確である。戯曲で彼に対応するヴァルヴィル男爵（Baron de Varville）は、マルグリットに執拗に言い寄る男であり、彼女からは単調で退屈な人物とさえ思われている。とりわけアルマン（アルフレード）が現れると、自分の地位を奪われることを受け入れられない男として反応する。夜会では、恋敵がいるからといってその場を去ることを拒み、賭けでは掛け金を上げながらアルマンと対決する。そしてマルグリットが公衆の面前で辱められたあとには、彼に決闘を挑む構えを見せる。マルグリットは、ヴァルヴィルがアルマンに決闘を申し込むことを完全に理解しており、一方アルマンもまた、男爵が彼女に経済的な安定を与える男であることを認識している。

したがって舞台上のドゥフォールは、自制していながら威圧感のある男として造形することができる。軽薄な振る舞いを好まず、自らの社会的地位を十分に自覚している。その嫉妬にも同じ性質がある。感情をすぐに爆発させるのではなく、不快感、視線、そして次第に強まっていく挑戦的な態度を通して表すのである。

アルフレードは彼にとって単なる恋敵ではない。自分のものだと考えている領域へ踏み込んでくる若者でもある。そして対立が賭博のテーブルで公然となり、やがて決闘へと発展しても、ドゥフォールは退かない。彼は、自らの威信と権威を守ることには慣れた男なのである。

ANNINA

Annina è la **presenza più costante e fedele accanto a Violetta**. Cameriera e confidente, appartiene alla dimensione quotidiana della protagonista e ne conosce aspetti che gli altri ignorano. È lei, nel secondo atto, a rivelare involontariamente ad Alfredo che Violetta sta vendendo i propri beni per sostenere la vita in campagna; ed è ancora lei, nel terzo, a essere rimasta accanto alla padrona quando la società parigina l'ha ormai abbandonata. La familiarità del loro rapporto emerge anche dalla semplicità dei dialoghi: Annina assiste Violetta, esegue le sue richieste, si preoccupa del poco denaro rimasto e cerca di proteggerla fino agli ultimi istanti.

La sua funzione diventa particolarmente importante nel finale. È Annina a portare la notizia tanto attesa dell'arrivo di Alfredo e a provocare così l'improvvisa riaccensione vitale di Violetta. Scenicamente l'interprete deve evitare di ridurla alla figura convenzionale della domestica: **la sua presenza deve essere discreta ma affettuosa, concreta e continuamente attenta alle condizioni di Violetta.** Nel terzo atto soprattutto, gesti, sguardi e movimenti devono mostrare la consuetudine di chi la assiste quotidianamente e **comprende la gravità della malattia.** Annina rappresenta così una forma di fedeltà semplice e concreta: quando quasi tutti sono scomparsi, lei è ancora lì.

アンニーナ

アンニーナは、ヴィオレッタのそばに最も変わることなく寄り添い続ける、**忠実な存在**である。彼女は女中であると同時に信頼を寄せられる相談相手でもあり、ヴィオレッタの日常生活の世界に属し、ほかの人物たちが知らない彼女の一面を知っている。第2幕では、田園での生活を支えるためにヴィオレッタが自分の財産を売っていることを、意図せずアルフレードに明かすのがアンニーナである。そして第3

幕でも、パリの社交界がすでにヴィオレッタを見捨てたあと、なお彼女のそばに残っているのもアンニーナである。

二人の関係の親密さは、会話の素朴さにも表れている。アンニーナはヴィオレッタの身の回りを世話し、頼まれたことを実行し、残されたわずかな金を心配し、最後の瞬間まで彼女を守ろうとする。

その役割は、終幕において特に重要になる。待ち望んでいたアルフレードの到着を知らせるのはアンニーナであり、その知らせによって、ヴィオレッタの生命は突然ふたたび燃え上がる。

舞台上では、アンニーナを単なる紋切り型の「女中役」にしてはならない。その存在は控えめでありながら愛情深く、現実的で、常にヴィオレッタの状態に注意を向けていなければならない。特に第3幕では、身振り、視線、動きの一つ一つから、日々彼女を看病してきた者の慣れと、病状の深刻さを理解している者の意識が感じられる必要がある。

このようにアンニーナは、素朴で具体的な忠誠のかたちを体現している。ほとんどすべての人々が姿を消してしまったときにも、彼女だけはまだ、ヴィオレッタのそばにいるのである。

DOTTORE GRENVIL

Il Dottor Grenvil è una **presenza discreta ma significativa**. Partecipa alle feste di Violetta e di Flora, appartiene dunque al loro stesso ambiente, ma **rimane sempre estraneo ai pettegolezzi e alla frenesia mondana**. Nel terzo atto questa posizione acquista un significato più preciso: quando la società parigina ha ormai abbandonato Violetta, Grenvil è ancora accanto a lei, insieme ad Annina. È il medico che conosce la verità sul suo stato e, per pietà, le nasconde l'imminenza della morte. Sarà infine lui a constatarla con le due parole definitive, «*È spenta!*». Anche scenicamente deve distinguersi dagli altri personaggi per una maggiore **compostezza**. Nelle feste partecipa senza confondersi con l'eccitazione generale, osservando più di quanto agisca; nel terzo atto questa riservatezza diventa una presenza attenta e partecipe. L'interprete deve quindi evitare ogni eccesso gestuale e affidarsi soprattutto allo sguardo, alla postura e a pochi gesti misurati. Anche nel conclusivo «*È spenta!*» la forza del personaggio risiede nella sobrietà.

グランヴィル医師

グランヴィル医師は、控えめながらも重要な存在である。ヴィオレッタやフローラの夜会に参加していることから、彼もまた彼女たちと同じ社交界に属している。しかし、噂話や社交界の熱狂からは常に一步距離を置いている。第3幕になると、この立場はより明確な意味をもつ。パリの社交界がすでにヴィオレッタを見捨てたときにも、グランヴィルはアンニーナとともに、なお彼女のそばにいる。

彼はヴィオレッタの本当の病状を知る医師であり、彼女を思いやるがゆえに、死が目前に迫っていることを本人には隠している。そして最後に、その死を「**È spenta!**（息を引き取りました!）」という決定的な二語によって告げるのも彼である。

舞台上でも、グランヴィルはほかの登場人物とは異なる**落ち着きと節度**を備えていなければならない。夜会には参加していても、周囲の興奮に同化することなく、行動するよりもむしろ観察している。第3幕では、この控えめな性格が、ヴィオレッタを静かに見守り、その苦しみに寄り添う存在へと変わる。

したがって演者は、大げさな身振りを避け、主として**視線、姿勢、そして少数の抑制された動作**によって人物を表現する必要がある。最後の「**È spenta!**」においても、この人物の力はまさにその**簡潔さと抑制**の中にある。

GIUSEPPE

Giuseppe è il domestico della casa di campagna di Violetta e compare brevemente nel secondo atto. È una figura semplice, legata alla quotidianità domestica e alla vita appartata che Violetta e Alfredo conducono lontano da Parigi. La sua funzione è soprattutto drammaturgica: annuncia la partenza di Annina per Parigi e, interrogato da Alfredo, lascia emergere l'esistenza di affari economici che Violetta gli ha tenuto nascosti. Da queste poche informazioni nasce il sospetto di Alfredo, che subito dopo scoprirà da Annina la verità. Scenicamente Giuseppe deve conservare la **naturalzza** e la **semplicità** di un domestico di campagna, in netto contrasto con il personale e gli invitati del mondo mondano parigino.

ジュゼッペ

ジュゼッペは、ヴィオレッタの田園の家に仕える使用人で、第2幕に短く登場する。素朴な人物であり、パリから離れてヴィオレッタとアルフレードが送っている、静かな日常生活の世界に属している。

彼の役割は、主として**劇の進行を動かす**ことにある。アンニーナがパリへ出発したことを知らせ、アルフレードに尋ねられると、ヴィオレッタが彼に隠していた金銭上の用事があることをほのめかす。このわずかな情報からアルフレードの疑念が生まれ、その直後、彼はアンニーナから真実を知ることになる。

舞台上のジュゼッペには、**田園の家に仕える使用人らしい自然さと素朴さ**が必要である。その姿は、パリの華やかな社交界に登場する使用人や招待客たちとは、明確な対照をなすものでなければならない。

COMMISSIONARIO

Il Commissionario è una figura brevissima ma funzionale allo sviluppo dell'azione. Nell'Ottocento il termine indicava una persona incaricata, dietro compenso, di **svolgere commissioni per conto di altri**: consegnare lettere, messaggi, pacchi o piccoli oggetti e sbrigare semplici incarichi. È dunque una sorta di fattorino o portatore di messaggi, non un domestico della casa di Violetta. Nel secondo atto arriva nella casa di campagna per consegnarle la lettera con l'invito di Flora alla festa. La sua presenza è rapida e puramente funzionale, ma attraverso di lui il mondo parigino torna materialmente a entrare nella vita appartata di Violetta. Scenicamente deve quindi apparire come un lavoratore esterno alla casa, compiere con naturalezza il proprio incarico e allontanarsi.

コミッショナリオ（使いの者）

コミッショナリオは、ごく短い登場ながら、物語の展開において明確な機能を担う人物である。19世紀における「**commissionario**」という語は、報酬を受け取って他人の依頼を代行する者を指した。手紙や伝言、小包、小さな品物などを届けたり、簡単な用事を引き受けたりする人物である。したがって、現代的に言えば**使い走りや配達人に近い存在**であり、ヴィオレッタの家に仕える使用人ではない。

第2幕では、フローラの夜会への招待状をヴィオレッタに届けるため、田園の家にやって来る。登場は一瞬で、その役割も純粹に機能的なものだが、彼を通してパリの社交界が、ヴィオレッタの静かな田園生活の中へ再び具体的に入り込んでくる。

したがって舞台上では、屋敷の使用人ではなく、外部から用件のために訪れた働き手であることが明確に見える必要がある。自然に自分の仕事を果たし、招待状を届けると、そのまま立ち去る人物として演じるのが適切である。

DOMESTICO di FLORA

Il Domestico di Flora è un basso e compare brevemente durante la festa del secondo atto. **È una figura di servizio della casa e la sua funzione è essenzialmente pratica:** interviene nel momento più acceso della partita fra Alfredo e il Barone annunciando «La cena è pronta». La battuta interrompe momentaneamente la sfida al tavolo da gioco e determina il movimento degli invitati verso la cena, permettendo così che Violetta e Alfredo rimangano soli per il successivo confronto. Scenicamente deve agire con la naturale compostezza di un domestico abituato al servizio in una casa dell'alta società, senza partecipare alle tensioni che si stanno sviluppando fra gli invitati.

フローラ家の召使い

フローラ家の召使いはバスの役で、第2幕の夜会の場面に短く登場する。屋敷に仕える使用人であり、その役割は基本的に実務的なものである。アルフレードと男爵の賭けが最も白熱している瞬間に現れ、「La cena è pronta（お食事の用意が整いました）」と告げる。

この一言によって、賭博のテーブルをめぐる二人の対決はいったん中断され、招待客たちは食事のために移動する。その結果、ヴィオレッタとアルフレードだけがその場に残り、続く二人の対決の場面が成立する。したがって、ごく短い登場でありながら、劇の進行上は明確な役割を担っている。

舞台上では、上流階級の邸宅での給仕に慣れた使用人らしい、自然で節度ある立ち居振る舞いが求められる。招待客たちの間に高まりつつある緊張には関与せず、あくまで自分の職務を淡々と果たす人物として演じる必要がある。

CONCLUSIONE

結論

La Traviata è un'opera che colpisce direttamente al cuore e forse proprio per questo continua ad appartenere a tutti. La sua lunga elaborazione, dal romanzo di Dumas al dramma teatrale, dal libretto di Piave alla musica di Verdi, ha trasformato questa vicenda in un'opera d'arte somma. Il suo fascino non risiede soltanto nella rappresentazione di quel *demi-monde* parigino, sospeso fra borghesia e aristocrazia, dominato dal lusso, dalle feste, dal denaro e dal divertimento. È un mondo seducente e insieme pericoloso: il lusso e la vita mondana hanno sempre esercitato una forte attrazione, allora come oggi, ma possono anche imporre le proprie regole e travolgere chi ne rimane imbrigliato. Al centro di tutto ci sono due ragazzi giovanissimi, due ventenni, Violetta e Alfredo, ancora inesperti della vita e delle proprie emozioni. La loro storia nasce dal sogno di costruire insieme una vita nuova attraverso l'amore. Per un breve momento quel sogno diventa realtà nella casa di campagna, lontano da Parigi; poi si infrange contro il denaro, le convenzioni sociali, la famiglia, la gelosia, gli errori e soprattutto la malattia. In questo senso la loro vicenda può ricordare, pur nella profonda diversità delle situazioni, quella di Romeo e Giulietta: due giovani che immaginano nell'amore la possibilità di un futuro e vedono quel futuro tragicamente naufragare diventandone le vittime.

Violetta ha creduto di poter dominare il mondo nel quale vive, ma ne è rimasta progressivamente schiacciata, mentre la malattia restringe sempre più il tempo che le è concesso. Alfredo entra a sua volta in contatto con quello stesso ambiente e ne viene trasformato: l'amore, la gelosia, l'orgoglio e il denaro arrivano a renderlo persino feroce e violento. Ma Alfredo sopravvive e potrà scegliere un'altra strada, protetto da un padre che, pur attraverso i propri errori, ha cercato di indirizzarne la vita. Violetta invece comprende quale sia il bene superiore e sacrifica se stessa per quel ragazzo che ama, per proteggerne il futuro: rinunciando ad Alfredo dà paradossalmente la prova più alta di amarlo davvero. È proprio la storia di questi due ragazzi a rendere *La Traviata* così struggente e universale. Amano, sbagliano, soffrono e imparano a conoscere sentimenti che ancora non sanno governare. Ci innamoriamo di Violetta e Alfredo anche per le loro fragilità, per gli errori e per l'incapacità di comprendere subito ciò che sta accadendo dentro e intorno a loro. Il loro grande sogno dura pochissimo, ma è sufficiente a cambiare per sempre entrambi. In questo senso il loro destino ci appartiene: vivere significa anche scoprire se stessi, affrontare ciò che non conosciamo, scontrarsi con la vita e cercare, finché ci è concesso, di cavalcarla.

《椿姫》は、直接心に訴えかけるオペラである。そしておそらく、まさにそれゆえに、今なおすべての人のものとして生き続けている。デュマの小説から戯曲へ、ピアヴェの台本からヴェルディの音楽へと至る長い創作の過程は、この物語を最高峰の芸術作品へと変貌させた。

その魅力は、ブルジョワ階級と貴族階級の間に位置し、贅沢、夜会、金銭、享樂に支配されたパリのデミ・モンドを描いていることだけにあるのではない。それは魅惑的であると同時に危険な世界でもある。贅沢や華やかな社交生活は、当時も今も人々を強く惹きつけてきた。しかし同時に、それは独自の規則を押しつけ、その網に囚われた者を押し流してしまうこともある。

その中心にいるのは、まだ人生にも自分自身の感情にも不慣れな、二人の非常に若い男女、二十代のヴィオレッタとアルフレードである。二人の物語は、愛によって新しい人生をともに築こうとする夢から始まる。ほんの短い間、その夢はパリから離れた田園の家で現実となる。しかしやがて、金銭、社会的慣習、家族、嫉妬、過ち、そして何よりも病によって打ち砕かれる。

その意味では、状況そのものは大きく異なるものの、二人の物語はロミオとジュリエットを思わせるところがある。愛の中に未来の可能性を思い描いた二人の若者が、その未来を悲劇的に失い、自らその犠牲者となっていくのである。

ヴィオレッタは、自分が生きる世界を支配できると信じていた。しかし次第にその世界に押し潰されていき、同時に病は、彼女に残された時間をますます狭めていく。一方アルフレードも、その同じ世界に触れることで変えられていく。愛、嫉妬、自尊心、そして金銭は、ついには彼を残酷で暴力的な行動にまで駆り立てる。

しかしアルフレードは生き残り、別の道を選ぶことができる。彼には、自らも過ちを犯しながら、それでも息子の人生を導こうとしてきた父親がいる。ヴィオレッタはそれとは反対に、何がより大きな善であるかを理解し、愛するその若者の未来を守るために自分自身を犠牲にする。アルフレードを諦めることによって、逆説的にも、彼女は彼を本当に愛していることの最も崇高な証を示すのである。

まさにこの二人の若者の物語こそが、《椿姫》をこれほどまでに胸を打つ、普遍的な作品にしている。二人は愛し、過ちを犯し、苦しみ、まだ自分たちでは制御することのできない感情を知っていく。

私たちがヴィオレッタとアルフレードを愛するのは、彼らの脆さゆえでもある。彼らが犯す過ち、そして自分たちの内面と周囲で何が起きているのかを、すぐには理解できないその未熟さゆえでもある。

二人の大きな夢は、ほんのわずかな時間しか続かない。しかしその短い夢は、二人を永遠に変えてしまうには十分だった。

その意味で、彼らの運命は私たち自身のものでもある。生きるということは、自分自身を発見することでもあり、未知のものと向き合うことでもあり、人生と衝突することでもある。そして、許された時間のある限り、その人生を乗り越えようとする事なのである。

Marco Gandini

Vicenza, 21 agosto 2026