

STAGIONE D'OPERA E DI BALLETO 2021

Giuseppe Verdi

LA TRAVIATA




TEATRO
REGIO
TORINO

FONDAZIONE TEATRO REGIO DI TORINO



Fondatori



Aziende metropolitane torinesi



Partner



Sostenitori



THE OPERA FOUNDATION

Aziende aderenti



Banca Patrimoni
Sella & C.



promemoria





Commissario straordinario

Rosanna Purchia

Direttore artistico

Sebastian F. Schwarz

Direttore generale

Guido Mulè

Collegio dei Revisori

Presidente

Mario Pischetta

Revisori

Diego De Magistris

Massimo Broccio



Soci fondatori

Paolo Cantarella
Luciano Donati
Beatrice Ramasco
Emanuela Recchi

Consiglio direttivo

Elsa Teresa Begnis Moiso *presidente*
Delphine Geldof *vicepresidente*
Marco Castino *segretario e tesoriere*
Maria Luisa Cosso Eynard
Leopoldo Furlotti
Flavia Pesce Mattioli
Giovanni Perona

Soci benemeriti

Banor SIM SpA
Elsa Teresa Begnis Moiso
Clara e Paolo Cantarella
Maria Luisa Cosso Eynard
Gabriella e Giuseppe Ferrero
Aurora Magnetto
Mattioli SpA
Sergio Merlo
REAR Multiservice Group
Claudio Rotti

Soci effettivi

2A SpA
Alessandra e Mimmo Arcidiacono
Paola e Rita Audiberti
Franca Audisio Rangoni
Giuseppe Bergesio
Mario Boidi
Alessandro Braja

Piera Braja Gallone
Nanette Grigolo e Carlo Burdonzotti
Adriano Butta
Silvia Calosso Castino
Donatella e Gian Luigi Canata
Gianfranco Carbonato
Gian Carlo Caselli
Marco Castino
Maria Cattaneo Leonetti
Sonia e Salvatore De Fazio
Annamaria Donetti Vesce *in memoria*
di Franco Vesce
Fisio SpA - Centro Medico Lingotto
Gabriella Forchino
Lucia e Giovanni Forneris
Sandra e Leopoldo Furlotti
Benvenuto Gamba
Stefano Gindro
Lanzi S.r.l.
Giovanni Lauria
Lions Club Torino Regio
Mario Moiso
Marina Mottura
Luisa e Carlo Pavesio
Max Pellegrini
Silvana e Giovanni Perona
Alberto Piazza
Giorgia Pininfarina
Patrizia Polliotto
Gian Luigi Quario
Vladimiro Rambaldi
Evelina Recchi
Amelia e Alberto Rolla
Flo e Domenico Sindico
Elena Sommo

L'Associazione ringrazia inoltre i Soci che hanno scelto l'anonimato.

LA TRAVIATA

Melodramma in tre atti

Libretto di Francesco Maria Piave

dal dramma *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio

Musica di Giuseppe Verdi

Personaggi Interpreti

Violetta Valéry *soprano* **Gilda Fiume**

Alfredo Germont *tenore* **Julien Behr**

Giorgio Germont, suo padre *baritono* **Damiano Salerno**

Flora Bervoix, amica
di Violetta *mezzosoprano* **Lorrie Garcia**

Annina, cameriera di Violetta *soprano* **Ashley Milanese**

Gastone, visconte di Letorières *tenore* **Joan Folqué**

Il barone Douphol, protettore
di Violetta *baritono* **Dario Giorgelè**

Il marchese D'Obigny, amico di Flora *baritono* **Alessio Verna**

Il dottor Grenvil *basso* **Rocco Cavalluzzi**

Giuseppe, servo di Violetta *tenore* **Luigi Della Monica /
Alejandro Escobar (14, 19)**

Un domestico di Flora *baritono* **Riccardo Mattiotto /
Marco Sportelli (14, 19)**

Un commissionario *baritono* **Giuseppe Capoferri /
Marco Tognozzi (14, 19)**

Direttore d'orchestra **Rani Calderon**

Regia **Lorenzo Amato**

Aiuto regia e Coreografia **Giancarlo Stiscia**

Scene **Ezio Frigerio**

Costumi **Franca Squarciapino**

Orchestra e Coro Teatro Regio Torino

Allestimento Teatro San Carlo di Napoli



Calendario

Maggio 2021

Domenica 9	ore 16
Venerdì 14	18.30
Domenica 16	15
Mercoledì 19	15
Sabato 22	18.30

© 2021 Fondazione Teatro Regio di Torino *La traviata*

Piazza Castello 215, 10124 Torino

www.teatroregio.torino.it

Collana «I Libretti»

ISSN 1825-3504

sommario

- 9 **Le dirò con due parole...**
di Andrea Malvano
- 13 **Fisiologia della *Traviata***
di Emilio Sala
- 27 **Un ritratto**
di Alberto Bosco
- 31 **Note di regia**
di Lorenzo Amato
- 35 **Piove sulla Parigi di Violetta**
di Ezio Frigerio
- 37 **Argomento - Argument - Synopsis - Handlung**
- 54 **Le prime rappresentazioni**
- 57 **Libretto**



André-Eugène Disdéri (1819-1889), *Giuseppe Verdi* (1813-1901). Fotografia, 1850.

Le dirò con due parole...

di Andrea Malvano

Parlare della *Traviata* vuol dire parlare di Parigi. Non solo perché la fonte, *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio, allude a una vicenda di cronaca avvenuta sulle rive della Senna, ma soprattutto perché Verdi aprì il cantiere dell'opera proprio nella capitale francese. Secondo l'editore Léon Escudier fu addirittura presente alla prima rappresentazione della *pièce* ricavata dal romanzo (il 2 febbraio del 1852):

Verdi aveva assistito una volta alla rappresentazione della *Dame aux camélias*; il soggetto lo colpì; sentì vibrare le corde della sua lira vedendo l'eroina dibattersi tra la gioia, la vergogna e il pentimento. Al suo ritorno a Busseto schizzò lo scenario della *Traviata*. E in venti giorni libretto e musica furono pronti ad andare in scena.

Ora, questa testimonianza è sempre stata presa con le molle, perché si mescola ad alcune affermazioni certamente false: in particolare la stesura non avvenne subito dopo quello spettacolo, perché Verdi in quei mesi era tutto assorbito dal lavoro sul *Trovatore*. Questo non esclude, però, un dato altrettanto importante: in quel periodo Verdi, in compagnia della moglie Giuseppina Strepponi, soggiornava molto spesso a Parigi. Presente o no alla rappresentazione della *Dame aux camélias*, respirava comunque a pieni polmoni quel clima culturale. Emilio Sala, in una recente monografia, ha messo in evidenza proprio i forti legami con la produzione musicale in voga da quelle parti: l'uso frequente del ritmo ternario come espressione della *valse* alla francese, molto più che dello "zum-pa-pa" all'italiana. Ma è la stessa morale che incornicia le emozioni dei personaggi ad avere qualcosa di parigino. *La traviata* è un dramma della conversazione, che filtra passioni violente attraverso le buone maniere borghesi: l'onta della prostituzione si nasconde nei palazzi dell'alta società, la redenzione della cortigiana avviene nell'intimità di una cameretta, il cuore della tragedia è un dialogo civile e garbato. Tutto questo ricorda da vicino la cultura dei salotti parigini, quelli che Marcel

La traviata è un dramma della conversazione, che filtra passioni violente attraverso le buone maniere borghesi

Proust mezzo secolo dopo avrebbe descritto con impareggiabile lucidità: luoghi in cui i colpi bassi vengono serviti assieme al tè e ai biscottini.

La prima rappresentazione della *Traviata* avvenne al Teatro La Fenice, il 6 marzo del 1853. Fu un fiasco. Verdi da mesi era alla ricerca dei giusti interpreti: lo preoccupava in particolare la scelta di una protagonista che fosse nello stesso tempo buona attrice e ottima virtuosa. Nella corrispondenza del tempo appaiono decine di nomi diversi; ma alla fine gli organizzatori furono costretti ad affidare la parte a una cantante che non convinceva affatto Verdi, Fanny Salvini Donatelli. Sulle parti di bravura niente da dire (e infatti la prima parte fu un successo), ma con i colori drammatici della Violetta atto secondo e atto terzo ci voleva tutt'altra pasta. Tanto più che la fisionomia florida e corpulenta del soprano non riusciva affatto a rendere l'immagine di una donna con i giorni contati. Il pubblico cominciò a rumoreggiare presto, ma non riuscì proprio a tenersi alla frase pronunciata dal dottore nell'atto terzo: «La tisi non le accorda che poche ore». Le risate rovinarono uno dei finali più belli mai scritti per l'opera in musica.

Anche Verdi, che spesso preferiva vedere il bicchiere mezzo pieno, dovette rassegnarsi a prendere atto dell'insuccesso: «*La traviata* ha fatto fiasco. La colpa è mia o dei cantanti? Il tempo giudicherà». Probabilmente il grosso della responsabilità era proprio da addossare al cast; anche perché

La scintilla della *Traviata* scaturisce da due poli opposti: mondanità e intimismo

l'anno successivo l'opera conquistò il Teatro San Benedetto, sempre a Venezia, avviando una fortunata storia internazionale. Qualche ritocco fu apportato alla partitura dopo la caduta della

Fenice, ma in realtà – stando all'edizione critica curata da Fabrizio Della Seta – niente di così rivoluzionario da far pensare a un'opera completamente diversa. Evidentemente Verdi, che si sarebbe sempre definito uomo di teatro ancor prima che musicista, aveva capito tutto: bastavano tre cantanti giusti per accendere la scintilla della *Traviata*.

E questa scintilla scaturisce da due poli opposti: mondanità e intimismo. Il primo atto e il secondo quadro del terzo sono il regno del collettivo: il «Libiamo» avviato da Alfredo ricorda i brindisi gaudenti delle *chansons à boire*, le danze in casa di Flora (delle “zingarelle” e dei “mattadori”) dipingono un ambiente tutto esteriorità superficiale, i ritmi indiatolati della festa sembrano travolgere ogni individualità emotiva. Ma proprio questa accentuazione del lato mondano fa brillare, nei momenti in cui il palcoscenico si svuota, il

risolto interiore dei personaggi. Violetta, alla fine del primo atto, cammina sul filo che separa queste due dimensioni: da una lato sente il dovere di appartenere a quel mondo luccicante («Sempre libera degg'io / folleggiare di gioia in gioia»), dall'altro desidera coltivare con dedizione il sentimento per Alfredo («Ah, fors'è lui che l'anima»). La sua morte, accompagnata dal suono etereo di un violino staccato dall'orchestra, dimostra la sua scelta: abbandonare i fragori della vita mondana per abbandonarsi alla spiritualità di un sentimento sincero.

Il Verdi che aveva già messo in scena l'unicità di Rigoletto era pronto a lavorare anche su Violetta. Ma l'individualità della protagonista emerge anche dal confronto con gli altri personaggi. Alfredo in realtà, come dimostra anche la sua aria «De' miei bollenti spiriti», fa fatica a reggere il passo: è meno profondo della sua compagna, e la sua insensibilità concorre al compimento della tragedia. Mentre Germont *père* è solo un vecchio perbenista, che preferisce mettere fine a un amore sconveniente piuttosto che pensare alla felicità del figlio. Quando, nel secondo atto,

chiede a Violetta di farsi da parte, sfoggia tutta la sua ottusità borghese: dice cose orribili, ma lo fa con garbo ed eleganza. Inevitabile che il duetto si muova su due binari paralleli: da una parte Germont con le sue melodie razionali e prevedibili, dall'altra Violetta che avanza senza

Nel duetto tra Violetta e Germont Verdi raggiunge il culmine della sua maturità compositiva: adatta la musica al succedersi delle emozioni senza perdere di vista il temperamento individuale

seguire nessuno schema prestabilito. Verdi in questo episodio raggiunge il culmine della sua maturità compositiva: adatta la musica al succedersi delle emozioni, ma non perde mai di vista il temperamento individuale dei suoi personaggi. Alcuni studiosi vi hanno letto ancora molti retaggi di vecchie strutture formali, ma la scrittura in realtà – come ha sottolineato Paolo Gallarati in un recente saggio – avanza trasformando liberamente il modello: l'obiettivo è quello di alimentare la tensione tra i due personaggi fino alla fine del duetto. Ecco perché, pochi minuti dopo, esplose di botto l'«Amami Alfredo» che accompagna il congedo di Violetta. Verdi lo ha preparato per tutta la scena, e bastano poche note perché l'emozione investa l'ascoltatore, rovesciandogli addosso tutta la disperazione di una vittima delle buone maniere.



James Tissot (1836-1902), *La donna più bella di Parigi*. Olio su tela, 1883-1885. Ginevra, Musée d'Art et d'Histoire.

Fisiologia della *Traviata*

di Emilio Sala*

Le considerazioni che seguono riprendono in parte alcune questioni da me già trattate in un libro cui non posso che rimandare il lettore¹. Non si tratta però di un *bis in idem* perché mi accingo a ripensare, più che a riciclare, i materiali di partenza. Il modo in cui mi rapporterò alla *Traviata* di Verdi, cercando di ricostruirne il contesto sonoro contemporaneo (credo infatti che esso giochi nell'opera un ruolo fondamentale), può essere definito – per usare un termine tipicamente parigino – fisiologico.

Parigi e le sue “physiologies”

Vedremo tra poco in che senso la prospettiva qui adottata è di tipo “fisiologico”. Prima però va sottolineato che per seguire il percorso proposto bisogna sgombrare il campo dall'immagine che dell'opera di Verdi – e della *Traviata* in particolare – ha divulgato Bruno Barilli, per il quale (com'è noto) il teatro di Verdi tutto «s'identifica con il suo paese d'origine»²: Parma e dintorni. Questo schema interpretativo, pur essendo ormai superato, non è stato ancora del tutto abbandonato. Lo si ritrova per esempio nell'articolo di Alberto Moravia intitolato *La “volgarità” di Giuseppe Verdi* («Chiunque conosca la Valle Padana intorno a Parma [vi] troverà facilmente l'aura verdiana. [...] Verdi è dunque il nostro Shakespeare folkloristico plebeo, contadino, ossia “volgare”»)³. Credo che quella della (sana) volgarità di Verdi (del Verdi-contadino, se preferite) sia un'immagine assai discutibile che, pur risalendo allo stesso compositore («sono stato, sono e sarò sempre un paesano delle roncole»)⁴, finisce col restituirci una realtà distorta, mistificata. Non a caso – ahimè – c'è stato chi ha potuto scambiare il pariginissimo Bacchanale del bue grasso (*La traviata*, ultimo atto) per un carnevale con la banda paesana udito da Verdi a Busseto o alle roncole!⁵ Per noi, *La traviata* – secondo Barilli, «l'opera più italiana che ci sia» – è un'opera legatissima alla sensibilità e al “paesaggio sonoro” della modernità parigina.

La traviata è legatissima alla sensibilità e al “paesaggio sonoro” della modernità parigina, elementi che in quest'opera giocano un ruolo fondamentale

Tornando ora all'approccio "fisiologico", il riferimento è alla voga apparentemente frivola e capricciosa di quegli opuscoli giornalistici o para-letterari che – infarciti di vignette di Honoré Daumier, Paul Gavarni, Cham (Amédée Charles Henri de Noé), ecc. – si occupano di tratteggiare un tipo sociale (*Physiologie de la grisette* di Louis Huart), un luogo caratteristico (*Physiologie du Bal Mabille* di Auguste Vitu e Jules Frey), una moda musicale (*Physiologie de la polka* di A. Vitu e Paul Farnèse) o altri aspetti della

Negli anni Quaranta dilaga la moda di opuscoli che, con tono umoristico e pseudoscientifico, descrivono le "fisiologie tipiche" del presente in base a un culto del fuggevole e del contingente, alla Baudelaire

modernità parigina. Tale voga scoppia negli anni Quaranta e se da una parte corrisponde a un fenomeno ludico e commerciale dall'altra ci consente di cogliere alcuni elementi preziosi di una sensibilità culturale che viveva nel culto del transitorio, del fuggevole, del contingente (per parafrasare Charles Baudelaire)⁶. «Le plaisir que nous retirons de la représentation

du présent tient non seulement à la beauté dont il peut être revêtu, mais aussi à sa qualité essentielle de présent»⁷. Sotto il loro aspetto umoristico e pseudoscientifico, le fisiologie sono dei tentativi di "rappresentazione del presente" nel senso baudelairiano.

L'importanza "fisiologica" di Parigi (della modernità parigina) per la comprensione della *Traviata* verdiana non riguarda solo il suo soggetto (il suo contenuto narrativo), ma anche – come ho cercato di mostrare nel libro citato alla nota 1 – le sue caratteristiche drammaturgiche e musicali. Tra l'altro va detto che Verdi risiedette stabilmente nella capitale francese, salvo qualche breve interruzione, dall'estate 1847 all'estate 1849. A Parigi incominciò a legarsi sentimentalmente con Giuseppina Strepponi. Tra le testimonianze più interessanti di quel periodo vanno segnalate alcune lettere indirizzate alla contessa Clara Maffei in cui il compositore racconta delle sue esperienze di spettatore e di *flâneur*. Egli vide vari spettacoli nei teatri del *boulevard* dove regnava un tipo di drammaturgia ricollegabile alla tradizione del *mélodrame* popolare⁸, tradizione fondamentale per la nascita e lo sviluppo del *drame romantique* alla maniera di Victor Hugo e di tutto quel mondo spettacolare che Théophile Gautier chiamava "oculare", perché fondato non più solo sulla parola recitata ma anche (e soprattutto) sulla *mise en scène*. In realtà si tratta di una spettacolarità che si potrebbe definire "multimediale": essa presenta infatti come uno dei suoi tratti più caratterizzanti proprio l'uso

massiccio della musica nel corso della rappresentazione. Questo genere di spettacoli attirava un'enorme quantità di pubblico, popolare e moderno nello stesso tempo. Camminando per i *boulevards*, in un clima di promiscuità e di confusione, Verdi prova dunque quel sentimento ambivalentissimo di spersonalizzazione metropolitana (di solitudine, in mezzo alla folla), di cui parlano negli stessi anni Edgar Allan Poe e Baudelaire. In una lettera alla Maffei del 6 settembre 1847, egli scrive: «in mezzo a tanto frastuono mi pare di essere in un deserto». “Popoloso deserto”?

La “lorette poitrine”

Tra le tante figure o *idola* della modernità parigina cui le fisiologie dedicano ampio spazio, vorrei metterne in luce almeno una: la *lorette*. Sì, perché la “signorina delle camelie” è in primo luogo una *lorette*. Recensendo il dramma di Alexandre Dumas *fils*, Louis Huard scrisse («Le Charivari», 4 febbraio 1852): «Mlle Marguerite n'est qu'une lorette, mais elle a tant de passion pour Armand qu'on excuse sa loletterie». Il termine sfugge anche a un Abramo Basevi – «il carattere della Lorette non è ancora ben naturato in Italia (e giova sperare che tale non sia mai)» – abbastanza scandalizzato quando parla della *Traviata* («il Verdi non seppe resistere alla tentazione di rivestire di note, e per conseguenza di rendere più avvenente ed accetto, uno sconcio e immorale argomento, vagheggiato universalmente, solo perché universale è oggi il vizio che rappresenta»)⁹. Prima di tentare un ritratto, anche morale, della *lorette*, vale forse la pena di ricordare alcuni dati e date, per quanto arcinoti. Il 3 febbraio 1847 morì a Parigi, di tisi, a 23 anni, una celebre *lorette*, Alphonsine Plessis detta Marie Duplessis. Nei giorni 24-27 febbraio ebbe luogo la famosa asta che si svolse nell'appartamento stesso della chiacchieratissima cortigiana. Il giorno prima, 23 febbraio, si effettuò l'«exposition publique» che consentì alle signore della buona società parigina di penetrare – non senza trepidazione – nel *sancta sanctorum* della *débauche*. Nell'estate 1848 esce la prima edizione (a. Cadot, Paris) del romanzo di Dumas *fils* intitolato *La Dame aux camélias* in cui Marie Duplessis viene ribattezzata Marguerite Gautier (Verdi è a Parigi e abita non lontano da Giuseppina Strepponi, che risiedeva nella capitale francese già dal 1847). In questo testo Marguerite muore il 20

Tra le tante figure della modernità parigina cui le fisiologie dedicano ampio spazio, vi è anche la *lorette*. E la “signorina delle camelie” è in primo luogo una *lorette*



Charles Marville (Charles F. Bossu, 1813-1879), *Il Théâtre du Vaudeville di Parigi*. Fotografia, 1853-1870. Melbourne, State Library Victoria (dono del Governo Francese, 1880).

febbraio (e non il 3 come Marie Duplessis). Fin da subito i piani della realtà e del “mito” (quello della “signora delle camelie” e «le mythe féminin le plus populaire de l'ère bourgeoise»)¹⁰ si confondono. Rivelatore l'errore in cui cade Romain Vienne, un conoscente della Duplessis che ha scritto la prima vera storia della signora delle camelie – dunque la più mitologica. Egli da una parte prende le distanze da Dumas («Je ne sais un mot du drame d'Alexandre Dumas [...]. Quant au roman, je l'ai lu, pour la première fois, il y a deux mois»)¹¹, dall'altra fa morire la signora delle camelie il 20 febbraio 1847, cioè il giorno in cui spirò la Marguerite del romanzo. Ecco la confusione, ecco il “falso ricordo”! D'altra parte si tratta di uno spostamento in avanti surdeterminato: il 20 febbraio sarebbe un po' come dire durante gli ultimi giorni del carnevale. Nel 1847, il martedì grasso cadde il 16 febbraio; nel 1852, il 24. Anche Violetta, come sappiamo, morirà nel giorno del martedì grasso. Ma torniamo alle nostre date. Nel 1849, Dumas *fils* trasforma il romanzo in una pièce che cadde però sotto il veto della censura. Nel 1851 esce la seconda edizione del romanzo (A. Cadot, Paris), arricchita da un'importante prefazione di Jules Janin intitolata *Mademoiselle Marie Duplessis*, in cui si svela, per chi non l'avesse ancora capito, il modello reale del personaggio romanzesco.

Il 2 febbraio 1852 la «pièce mêlée de chant» di Dumas *fils* venne finalmente rappresentata al Théâtre du Vaudeville. In essa Marguerite

È difficile credere che Verdi, assiduo frequentatore dei teatri dei boulevards, trovandosi a Parigi nel febbraio 1852, non abbia trovato il tempo di andare a vedere *La Dame aux camélias* al Théâtre du Vaudeville

muore il 1° gennaio, che nell'Ottocento era il giorno degli affetti domestici e dello scambio dei regali. Ora, anche se non si hanno prove definitive, mi risulta difficile credere che, essendo di nuovo a Parigi nel febbraio 1852, Verdi non abbia trovato il tempo di andare a vedere *La Dame aux camélias* al Teatro del Vaudeville. Tanto più che la «pièce mêlée de chant» di Dumas *fils* conobbe ben cento rappresentazioni consecutive: Verdi, che fu un assiduo frequentatore dei teatri dei *boulevards* e che sarebbe tornato a Busseto solo il 18 marzo, ebbe a disposizione circa un mese e mezzo per vederla.

Passiamo adesso a definire il tipo della *lorette*. Con tale termine, derivato dal quartiere della chiesa di Notre-Dame de Lorette (da cui *lorette*, appunto), non lontano dalla zona elegante della *chaussée d'antin* e dai *boulevards*, si designa «une femme galante d'un certain luxe de tenue. Le mot a été mis à la mode par Nestor Roqueplan, vers 1840»¹². Più precisamente,

nel gennaio 1841. In questa data esce il secondo volume delle *Nouvelles à la main* di Roqueplan, in cui vengono dedicate una decina di pagine alle *lorettes*. Pochi mesi dopo, Gavarni incomincia una serie di 79 litografie intitolata *Les lorettes* che fece epoca (venne pubblicata su «Le Charivari»). Nella trentottesima litografia della serie («Le Charivari», 18 gennaio 1843) si vede un'avvenente signorina mollemente distesa sul divano. Un signore attempato e distinto le si è avvicinato da dietro e le ha preso galantemente

L'avvenenza è lo stato sociale della *lorette*, a cui si accompagna, oltre a un certo lusso, un'elegante sfrontatezza di battute: Marie Duplessis era famosa per questo, così come Marguerite e Violetta

la mano: «Toujours jolie!»; e la *lorette* risponde con disinvolto cinismo: «C'est mon état». Ma, sarcasmo a parte, è proprio così: l'avvenenza è lo stato sociale della *lorette*. Anche Marie Duplessis era famosa per le sue battute sfrontate. Come scrive ancora Roqueplan (che la conosceva bene), «elle mentait volontiers et

disait: “Le mensonge blanchit les dents”»¹³. E lo stesso vale, naturalmente, per Marguerite e Violetta (la cui lingua pepata e pungente si esercita lungo tutto il corso del primo atto). Nel libro citato (nota 1) ho riportato varie testimonianze dello stretto rapporto che intercorre tra le *lorettes* e la moda della polka e del valzer à *deux temps* – un rapporto che riguarda (eccome) anche *La traviata*. Ma sotto il «folleggiare di gioia in gioia» delle *lorettes* – a tempo di valzer e di polka – si nasconde un'inconfessabile disperazione e spesso la *tuberculosis amatoria* («That the disease should be associated with love and even called *tuberculosis amatoria* is therefore not surprising: the age of first love becomes also the age of death») ¹⁴. Le più famose *polkeuses* degli anni Quaranta si esibivano al Bal Mabille. Una di esse, Élise Sergent (1825-1847), era soprannominata *la reine Pomaré* (in quei mesi si parlava molto di Aimata Pomare IV, improbabile regina ventenne di Thaiti, deposta nel 1843) e morì di tisi solo due mesi dopo Marie Duplessis. Quest'ultima era soprattutto celebrata come *valseuse*. Romain Vienne racconta che Marie ballava sia «pour son plaisir» sia «pour y dépenser toute son énergie»¹⁵ – ossia per «con tal farmaco i mali sopir». Non poteva mancare – va da sé – una *Physiologie du Bal Mabille* (1844), che abbiamo per altro già citato, in cui si trova un impressionante ritratto della *lorette poitrine* che tutti gli amanti della *Traviata* dovrebbero conoscere:

È bella come l'amore, ha grandi occhi blu che fanno sognare gli angeli, una bocca porporina e candida, contegno virginale, sguardo velato; [...] non ama, è venale e calcolatrice; si vende e si scambia come un quadro prezioso, come un gioiello, come una cosa; ma non ritiene di essere una donna disonorata e prova pietà per la *grisette* che si concede per una cena. [...] Vive. Ha orrore di se stessa, e cerca di evitarsi; così corre alle feste, ai balli pubblici, teatri, orge; si è trovata un uomo che le ha regalato pizzi, abiti di cachemire, banconote. [...] La sua salute è debole; il petto malato le ha dato a volte preoccupazioni serie. «Un anno di questa vita – le ha detto il medico – e sarà la fine. Soprattutto niente amanti: è necessario». Lei ha sorriso di un sorriso orribile; non ha affatto lasciato il duca e si getta sempre più follemente e gioiosa nel *tourbillon* che la distruggerà... *Elle meurt parce qu'il faut vivre*¹⁶.

Dalla Francia all'Italia

Venezia, autunno 1852. il soggetto della nuova opera di Verdi è ancora coperto dal più assoluto riserbo. Ma la curiosità cresce. Informandosi presso Guglielmo Brenna (il segretario della Fenice) di quale argomento mai bollisse nella pentola verdiana, Felice Varesi (il futuro Giorgio Germont) lo riconosce subito nonostante i vari cambiamenti, anche di titolo: «Da quanto mi dici dell'argomento *Amore e morte* capisco e non può essere altrimenti da dove si è preso il fatto. Questo è un romanzo di Dumas figlio intitolato *La Dame aux camélias* di cui è protagonista [...] una *puttana Lionne* [cioè d'alto bordo] del nostro secolo morta a Parigi non è molto» (lettera del 10 novembre 1852). Come si vede, anche in Italia – nonostante la censura, le retrodatazioni, i travestimenti (nel libretto originale, lo sappiamo, la vicenda si svolge a Parigi «nel 1700 circa») – l'opera di Verdi non cessa di rinviare alla cronaca contemporanea. D'altronde, anche nel romanzo (e nella pièce) di Dumas *fils* l'associazione tra Marguerite Gautier e Manon Lescaut gioca un ruolo assai importante. Ma ad onta di questi richiami retrospettivi, su cui ritorneremo, quello della signora delle camelie è un soggetto che non può che essere «del nostro secolo». A ricordarcelo in ogni momento è naturalmente la musica, largamente intrisa di “ballabili” tratti dal paesaggio

L'opera di Verdi non cessa di rinviare alla cronaca contemporanea degli anni Quaranta dell'Ottocento: a ricordarcelo in ogni momento è la musica, largamente intrisa di “ballabili”, valzer e polka soprattutto

sonoro della Parigi contemporanea. Secondo Gabriele Baldini non è un caso che l'«uomo della strada» abbia «da sempre ripetuto, come la *Traviata* fosse tutta “a tempo di valzer”»: anche inconsciamente l'orecchio percepisce come una caratteristica inconfondibile, il frequente, addirittura ossessivo ricorrere d'una ben precisa e classificata misura ritmica»¹⁷. Nel libro già più volte citato – cui mi permetto di rinviare per l'ultima volta il lettore – ho cercato di approfondire il rapporto tra *La traviata* e il paesaggio sonoro parigino, non solo per quel che riguarda i “ballabili”, ma anche il “colore spagnolo”, il carnevalesco corteo del “bue grasso”, la morte per consunzione (una morte musicale “con motivo di reminiscenza”), ecc. Da sottolineare però che, mentre il valzer (lascio qui da parte la questione del valzer *à deux temps*) ha un'origine storicamente abbastanza problematica e indefinita, la polka si diffonde a Parigi in un momento ben preciso – nell'inverno 1843-1844 (anche Honoré de Balzac parla di quegli anni come l'epoca degli «étourdis qui dansent la polka chez Mabilille avec les lorettes»)»¹⁸. La sua forza di caratterizzazione è dunque palese, quasi spudorata. Fabrizio Della Seta riconosce nell'introduzione della *Traviata* (fino al Brindisi, che dà il via al ritmo di valzer)

Quando *La traviata* giunse a Parigi, il pubblico si trovò di fronte a un curioso ircocervo: l'opera era ambientata nel Seicento, ma Marietta Piccolomini interpretava la protagonista con gesti e movenze tipiche della lorette

«l'andamento di una polka»¹⁹. Giustissimo, anche se si tratta di una polka che Verdi scrisse in 4/4 anziché in 2/4, forse perché l'aveva in testa ancora solo come musica e non (ancora) come genere codificato o forse perché voleva creare un parallelo ancor più cogente con l'allegro brillante della festa in casa di Flora (anch'esso in 4/4) o forse perché mirava deliberatamente

a una sorta di deformazione. L'effetto è quello – infatti – di una polka “impazzita”, con l'accompagnamento a velocità doppia rispetto alla melodia (nel libro ho trascritto la polka verdiana con l'accompagnamento “giusto”). In ogni caso il *sound* parigino anni Quaranta è evidente – quasi palpabile – e legatissimo al personaggio di Violetta.

Sulla dissociazione audio-visiva tra il *sound* contemporaneo e l'allestimento *ancien régime* vorrei riportare un'altra testimonianza che credo significativa. Quando *La traviata* di Verdi giunse a Parigi (al Théâtre Italien), con Marietta Piccolomini, dopo essere già stata rappresentata a Londra (con la stessa interprete), il pubblico si trovò di fronte a un curioso ircocervo

che venne così commentato da Taxile Delord su «Le Charivari» (8 dicembre 1856):

L'autore ha trasportato la tosse e la tisi della *Dame aux camélias* nel XVII secolo. L'eroina è una sorta di Marion Delorme o di Ninon de Lanclos tisica. Sicché il pubblico è rimasto un po' sorpreso nel vedere la signorina Piccolomini dare al suo ruolo gesti e movenze tipici della Mogador e della Pomaré [due famose *lorettes*]. Nel XVII secolo il Bal Mabilie e la Closserie des Lilas non erano ancora stati inventati, non si ballava il cancan e le cortigiane non erano ancora delle *lorettes*. C'è una cronologia anche per le camelie. La si può dimenticare a Londra [dove *La traviata* era stata, come s'è detto, appena rappresentata all'Her Majesty's Theatre], ma bisogna rispettarla nel paese dove le camelie fioriscono, cioè Parigi.

Nel paese «wo die Kamelien blühen» la retrodatazione funzionò insomma assai meno bene che in Italia e a Londra. Nella capitale francese si riallestì dunque l'opera trasportandola almeno nell'epoca di Luigi XV: così avvenne nella versione francese di Édouard Duprez ribattezzata *Violetta* e andata in scena nel Théâtre Lyrique nel 1864. Un'innovazione che non passò inosservata: come scrissero i fratelli Escudier sull'«Art musical» del 3 novembre 1864, tale nuovo contesto scenico «a le double avantage, et d'offrir de beaux costumes et de ne pas être en anachronisme avec le drame. *La Dame aux camélias* devient une *Manon Lescaut*». È ancora una volta evidente che proprio l'associazione con *Manon Lescaut* giustifica la permanenza e la vischiosità degli allestimenti *ancien régime* della *Traviata* lungo tutto il corso dell'Ottocento. La prima messinscena dell'opera di Verdi in abiti completamente ottocenteschi e borghesi si deve a mia conoscenza ad Albert Carré, che allestì *La traviata* nel 1903 all'Opéra Comique per festeggiarne il cinquantenario. Come scrisse lo stesso Carré, si trattò del recupero di un'ambientazione «conforme à celle de la création de la *Dame [aux camélias]*»; d'altro canto, l'epoca della Signora delle camelie era ormai «assez éloignée dans le temps pour avoir conquis son style»...²⁰

Il corpo di Violetta

In un bel libro intitolato *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, Mary Ann Smart sottolinea come nel corso del secolo si passi da una concezione drammaturgico-musicale che enfatizza il legame tra musica e gesto, attraverso la loro sincronizzazione e il potenziamento della *miming*

music, ad un'altra in cui «the operatic body became more idea or aura than physical sequence of gestures»²¹. Secondo la Smart si può rilevare – molto in anticipo sui tempi – una scarsa «bodily resonance» già nel personaggio di Violetta. Il corpo di quest'ultima sarebbe rappresentato musicalmente soprattutto in ciò che concerne la malattia e quasi mai come oggetto sessuale (pur essendolo, eccome). A differenza di quanto accade nel dramma

Nel dramma di Dumas *filis*, Marguerite balla la polka sotto i nostri occhi, ma nella *Traviata* non si vede mai Violetta danzare: il suo corpo diventa un'idea, dotata di un'aura generatrice di tutto il movimento circostante

di Dumas *filis* (dove Marguerite balla la polka sotto i nostri occhi), nella *Traviata* non si vede mai «Violetta waltzing (not even in the opening party scene or the act II finale); the desperate waltz “Sempre libera” or the self-deceiving one of “Parigi, o cara” instead refer to Violetta’s body as an idea, her physical presence filtered through a critique of the frenzied social life of

the woman-for-sale»²². Per corroborare la sua intuizione, Smart propone come ulteriore esempio la «straightforwardly representational entrance music» di Germont, ovvero il perentorio disegno puntato (quattro battute) che precede la minacciosa presentazione: «Madamigella Valery?». Sottolineando la grande forza mimetica di questa “didascalia musicale”, aggiunge poi che «significantly, Violetta herself is never presented in such a forthright way»²³. La musica ci dice subito (anzi, ci fa vedere) che quella di Germont è una presenza fisica di tipo autoritario. Il corpo di Violetta sembrerebbe invece molto meno caratterizzato musicalmente. «In keeping with this presentation of her person as part of a luxurious and even lascivious décor, Violetta makes only two entrances, both of them in act II and both to very understated musical accompaniment»²⁴.

A dire il vero, nel secondo atto Violetta entra in scena tre volte. La prima, nella casa di campagna, dopo la cabaletta («oh mio rimorso!») e l'uscita di Alfredo, è accompagnata da un'oscillazione armonica di settime, accentate ma fluttuanti, che crea un senso di crescente inquietudine. (Tale formula di accompagnamento verrà ripetuta dopo il fatidico «È strano!» e si contrappone chiaramente al motivo puntato che segnerà, di lì a pochissimo, l'autoritaria entrata di Germont). La seconda, in casa di Flora, all'inizio della scena del gioco, non è in effetti caratterizzata musicalmente: Violetta entra a braccetto del Barone “facendo finta di niente”. La terza volta, però, dopo che tutti sono usciti per andare a cenare, il rientro in scena di Violetta è punteggiato-

to da una musica agitatissima e ipermimetica che, dopo una spasmodica serie di quartine di sedicesimi in crescendo, culmina con un enfaticissimo accordo di settima diminuita («invitato a qui seguirmi»). Insomma, il corpo di Violetta è attraversato musicalmente da una pluralità di segni (la malattia, la mondanità, il sesso, l'amore, ecc.), anche iperbolici (vedi l'uscita di scena davvero pantomimica, di corsa, dopo lo straziante «amami Alfredo»), che ne fanno un vero e proprio «corpo melodrammatico»²⁵, nonostante il fatto – pur rilevante – che nell'opera la signora delle camelie non balli né il valzer né la polka. Per me tale fatto non va però preso come un sintomo di disincarnazione parawagneriana o predebussyana – tutt'altro. Se nell'opera Violetta non balla il valzer, da una parte (ragione pratica) è per evitare il rischio di impegnare anche coreograficamente un ruolo già arduo sul piano vocale, dall'altra (ragione drammaturgica)

Attraversato musicalmente da una pluralità di segni (malattia, mondanità, sesso, amore...), il corpo di Violetta è un «corpo melodrammatico», in rapporto osmotico con uno spazio sonoro che diviene musica somatizzata

è per creare un legame tra il corpo della *lorette* e l'ambiente mondano di cui è funzione. Come s'è già accennato poc'anzi, *tutta* la prima festa in casa di Violetta si svolge a suon di polka e di valzer. Tale ambientazione sonora è come se provenisse e fosse irradiata dal corpo di Violetta, divenuto tutt'uno con lo spazio circostante – e la musica, attraverso cui questa osmosi si realizza, è come se diventasse una musica *somatizzata*.

* Emilio Sala è professore associato di Drammaturgia e Storiografia musicali presso l'Università degli Studi di Milano. Membro dei comitati della Critical Edition of the Works of Giuseppe Verdi (Chicago), dell'Edizione nazionale Giacomo Puccini (Lucca), e della Fondazione Rossini di Pesaro, si occupa dei rapporti tra la musica e le varie forme di spettacolo, con una particolare attenzione all'Ottocento romantico-popolare e alla musica per film. È autore di numerose

pubblicazioni tra cui *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella «Traviata»* (nuova edizione inglese, *Sounds of Paris in Verdi's 'La traviata'*). Dal 2012 al 2015 è stato direttore scientifico dell'Istituto Nazionale di Studi Verdiani.

Il presente saggio è stato commissionato dal Teatro Regio per la stagione 2010-2011.

1 *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella «Traviata»*, EdT, Torino 2008.
2 Bruno Barilli, *Il paese del melodramma*

- (1930), Einaudi, Torino 1985, p. 15.
- 3 Alberto Moravia, *La "volgarità" di Giuseppe Verdi* (1963), in *Opere 1948-1968*, a cura di Enzo Siciliano, Bompiani/Classici, Milano 1989, pp. 1345-1351: 1349-1350.
 - 4 *Verdi intimo. Carteggio di Giuseppe Verdi con il conte Opprandino Arrivabene (1861-1886)*, Mondadori, Milano 1931, p. 26 (lettera del 25 maggio 1863).
 - 5 Si veda Alfredo Bonaccorsi, *Danze e melodie di danza nell'opera di Verdi*, in «La rassegna musicale», XXI, 3, 1951, pp. 246-251: 249.
 - 6 «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent [...]. Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché»: Charles Baudelaire, *Le peintre de la vie moderne* (1863), in *Œuvres complètes*, a cura di Claude Pichois, 2 voll., Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1975-1976, II, pp. 683-724: 694 (come tutti sanno il «pittore della vita moderna» di cui parla Baudelaire è Constantin Guys).
 - 7 *Ibid.*, p. 684.
 - 8 Su questo genere e sull'importanza in esso della componente musicale, vedi Emilio Sala, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Marsilio, Venezia 1995.
 - 9 Abramo Basevi, *Studio sulle opere di Giuseppe Verdi* (1859), edizione critica a cura di Ugo Piovano, Rugginenti, Milano 2001, pp. 290-291.
 - 10 Hans-Jörg Neuschäfer, De «*La Dame aux camélias*» à «*La traviata*»: *l'évolution d'une image bourgeoise de la femme*, introduzione a «*La Dame aux camélias*». *Le roman, le drame*, «*La traviata*», Flammarion, Paris 1981, pp. 19-42: 19.
 - 11 Romain Vienne, *La vérité sur la dame aux camélias (Marie Duplessis)*, Ollendorf, Paris 1888, p. 313.
 - 12 Hector France, *Dictionnaire de la langue verte: archaïsmes, néologismes, locutions étrangères, patois*, Librairie du Progrès, Paris 1907 (rist. anast. Étoile-sur-Rhône, N. Gauvin, 1990), p. 203 (voce «lorette»).
 - 13 Nestor Roqueplan, *Parisine*, J. Hetzel, Paris 1869, p. 67 (le pp. 61-69 contengono un capitoletto dedicato a Marie Duplessis).
 - 14 Arthur Groos, «*TB Sheets*»: *Love and Disease in «La Traviata*», in «*Cambridge Opera Journal*», VII, 3, 1995, pp. 7-27: 12-13.
 - 15 Vienne, *La vérité sur la dame aux camélias* cit., p. 221.
 - 16 Auguste Vitu e Jules Fery, *Physiologie du Bal Mabille*, Carrier, Paris 1844, in *Paris au bal. Treize physiologies sur la danse*, a cura di Alain Montandon, Honoré Champion, Paris 2000, p. 201.
 - 17 Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di Fedele d'Amico, Garzanti, Milano 1970, p. 224.
 - 18 Honoré de Balzac, *Le cousin Pons* (1847), in *La comédie humaine*, 12 voll., Gallimard/Bibliothèque de la Pléiade, Paris 1976-1981, VII (1977), pp. 453-765: 546-547.

- 19 Fabrizio Della Seta, *Il tempo della festa. Su due scene della «Traviata» e su altri luoghi verdiani*, in «Studi verdiani», 2, 1983, pp. 108-146: 112.
- 20 Albert Carré, *Souvenirs de théâtre*, Plon, Paris 1950 (rist. Anast. Éditions d'aujourd'hui / Les introuvables, Paris 1976), p. 293.
- 21 Mary Ann Smart, *Mimomania. Music and Gesture in Nineteenth-Century Opera*, University of California Press, Berkeley 2004, p. 5.
- 22 *Ibid.*, p. 7.
- 23 *Ibid.*, pp. 6-7.
- 24 *Ibid.*, p. 7.
- 25 Peter Brook, *Il corpo melodrammatico, in Forme del melodrammatico. Parole e musica (1700-1800). Contributi per la storia di un genere*, a cura di Bruno Gallo, Guerini e associati, Milano 1988, pp. 177-195.



Giovanni Boldini (1842-1931), *Place Clichy a Parigi*. Olio su tela, 1874. Valdagno, Collezione Marzotto.



Roberto Focosi (1806-1862), *Ritratto di Giuseppe Verdi*. Litografia, 1857. Busseto, Museo di Casa Barezzi («Amici di Verdi», Donazione Stefanini).

Un ritratto

di Alberto Bosco

Quanta gente ancora crede che Giuseppe Verdi sia nato in una famiglia di contadini? Chissà, certo è che di tutti i miti che nei secoli, in particolare nel XIX, si sono sovrapposti alla figura storica di questo compositore, quello delle sue origini contadine è il più rivelatore e da lì si può partire per tracciarne un ritratto. Tecnicamente parlando, Verdi, contadino non lo nacque, ma lo diventò. Era, infatti, nato in una frazione di Busseto che si chiama Roncole – e forse l'assonanza con roncola, attrezzo contadinesco, può aver influito sulla nascita della leggenda – ma suo padre era un oste, sua madre una filatrice e la sua educazione fu borghese. In più, i genitori furono abbastanza aperti da non ostacolare la vocazione del figlio che, seppur instradato un po' tardi a quella carriera e non aiutato da un talento eccezionalmente spiccato, era quanto mai ostinato a fare di sé un musicista. Secondo alcuni, ricevette addirittura una formazione più ordinata nelle belle lettere – si era pensato di farlo sacerdote – che non in musica, non avendo avuto ad esempio la fortuna di un Rossini di incontrar per la sua strada un maestro del calibro del padre Mattei all'età dovuta. Quel tanto, però, che apprese da Ferdinando Provesi a Busseto e da Vincenzo Lavigna a Milano, gli bastò per buttarsi nel mondo teatrale di allora, imparando con le proprie gambe i segreti del mestiere. Guadagnati soldi a sufficienza, poté comprarsi nel 1848 un podere e una villa a Sant'Agata, nei pressi di Piacenza, e poi, affermatosi in tutto il mondo come primo operista italiano, pensò di godersi dopo trentacinque anni di servizio la sua bella pensione, dedicandosi interamente alla cura dei suoi terreni. Così si può apprezzare nel ricco epistolario verdiano il cambio di prospettive, notando come alle lettere ai librettisti su problemi di versi e finali d'atto, si siano sostituite lettere altrettanto appassionate su questioni di concimi e sementi.

Le origini contadine di Verdi sono un falso mito: suo padre era un oste, sua madre una filatrice e la sua educazione fu borghese; tecnicamente parlando, contadino non lo nacque, ma lo diventò

Eppure la figura leggendaria del compositore contadino ha delle ragioni che vanno oltre la passione per il giardinaggio di Verdi e anche oltre la consueta abitudine romantica di dare ai musicisti delle origini vicine al popolo per conferire alla loro musica l'autorità dello spirito nazionale. La realtà è

Le sue opere aspiravano a trasmettere verità comunicabili non a un'élite, ma a tutti: di qui anche la peculiarità di uno stile che, pur raffinandosi continuamente, non perse mai quei modi spicci e sbrigativi "da contadini"

che, unico forse nel panorama europeo, Verdi guardò sempre alla materia poetica da lui trattata e alle forme musicali in cui si cimentava dal basso verso l'alto, arricchendo sempre più di sfumature e complessità il suo vocabolario, ma mai mutando quelle categorie morali che l'alimentavano. Per cui le sue opere non si sono mai poste come prerogativa di nessuna élite

culturale o sociale, ma aspiravano a trasmettere verità comunicabili a tutti. Di qui anche la peculiarità di uno stile che, pur raffinandosi continuamente, non perse mai i modi spicci, quasi brutali che lo avevano contraddistinto sin dagli esordi e che hanno fatto giustamente pensare ai modi sbrigativi dei contadini.

Questo non significa che Verdi fosse, come si è visto, un illetterato e rozzo semplificatore, anzi, dotato di un intelletto reattivo e aperto, egli seppe adeguare il proprio stile in modo costante al pubblico, garantendosi al tempo stesso la sua fedeltà e quindi la possibilità di farne evolvere i gusti senza mai perderne il consenso. Del resto, sembra che il primo a stupirsi del successo del *Nabucco* anche tra i macchinisti e facchini della Scala sia stato lo stesso Verdi, che evidentemente capì allora quale era la strada giusta per lui. Non solo, il fiuto di Verdi fu tale da condizionare a sua volta con il suo prepotente successo la vita culturale italiana: si pensi al risveglio dell'interesse per Shakespeare, interesse non limitato ai poeti e ai letterati, ma attivamente manifestatosi nei teatri, nato sulla scorta del *Macbeth* verdiano, dato a Firenze nel 1847; oppure si pensi alla chiarezza con cui Verdi volle a tutti i costi il soggetto del *Rigoletto*, riesumando un dramma di Hugo di vent'anni prima che era stato un fiasco colossale, tanto da essere tolto di scena dopo la prima rappresentazione.

Proprio in questa capacità di assecondare e guidare i gusti del pubblico sta una delle grandi differenze che separano Verdi da Wagner, il quale operò la sua azione riformatrice del teatro musicale a colpi di rivoluzioni e, per così dire, imponendola dall'alto, dopo aver deliberatamente rifiuta-

to le convenzioni vigenti. Verdi, invece, trasformò l'opera italiana in modo parimenti profondo, ma senza mai uscire dal circuito e dalle pratiche che la caratterizzavano. Colpisce, quindi, ancor di più sapere che il massimo esponente (Verdi) della più antica e blasonata tradizione musicale europea (l'opera italiana) all'apice della propria fama sia stato anch'egli stregato dalle teorie estetiche di Wagner, spingendosi con le sue ultime opere in territori estranei alla sua poetica originale. L'influenza degli stimoli culturali d'oltralpe (in particolare francesi), i mutamenti sociali avvenuti in Italia a seguito dell'unificazione, la vicinanza con il culturalismo estetizzante di Arrigo Boito, spinsero il vecchio Verdi a lasciarsi alle spalle il mondo morale e ideale dell'opera romantica e a declinare da par suo i temi cari alla nuova borghesia che aspirava ad essere cosmopolita ed europea. Così con *Otello* e *Falstaff*, Verdi, che aveva dominato il panorama musicale italiano negli anni Cinquanta e Sessanta dell'Ottocento, aprì la strada al «dopo-Verdi», a quel periodo storico contrassegnato in musica dall'ascesa della cosiddetta Giovane Scuola. Un periodo alquanto lontano dall'*ethos* risorgimentale, cui per amore della propria arte il "contadino" Verdi sentì di doversi adeguare.

Con *Otello* e *Falstaff* fu Verdi stesso, che aveva dominato fino ad allora il panorama musicale italiano, ad aprire la strada al periodo del «dopo-Verdi», ormai lontano dall'*ethos* risorgimentale



Foto di scena della *Traviata* (atto I) rappresentata al Teatro di San Carlo di Napoli nel 2019; regia di Lorenzo Amato, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino; allestimento del Teatro di San Carlo di Napoli (foto Francesco Squeglia).

Note di regia

di Lorenzo Amato

Concepire e mettere in scena *La traviata* non è stato un lavoro preparato a tavolino con lucida razionalità, piuttosto una riflessione sulla malattia, il tempo che scorre inesorabile, l'amore, la violenza delle convenzioni sociali, l'ipocrisia, il sacrificio ed infine la morte. Perché, a mio avviso, è di questo che si racconta in questo capolavoro, non di arredi opulenti, folklore e brindisi festosi.

Le immagini, i movimenti dei solisti e del coro sono scaturiti dal libretto e dalla musica attraverso una lettura e un ascolto "emozionale", nel tentativo di trasferire allo spettatore, insieme al racconto, gli stati d'animo e le suggestioni che questa partitura mi ha sempre suscitato. Per fare un esempio, nel corso del primo atto il coro viene rappresentato come attraverso una soggettiva di Violetta: un mondo corrotto, complice e partecipe al tragico destino della protagonista nei cui vortici viene quasi inghiottita. Alfredo ne è inizialmente escluso per poi lasciarsene conquistare, ma solo per avvicinarsi all'oggetto del suo amore. Violetta, d'altro canto, se nella prima parte se ne fa scudo, una volta provata quella gioia a lei sconosciuta «... un serio amore... essere amata amando! ...», a fine atto lo immagina e lo percepisce come un plotone che le avanza contro minaccioso per riportarla inesorabilmente al suo destino.

La dimensione in cui poter raccontare la storia in questi termini non poteva dunque che rimandare al mondo del subconscio e richiamare immagini di carattere più onirico che realistico. Ed è così che, con Ezio Frigerio, abbiamo pensato all'allusione e alla poesia che solo la pittura può evocare.

La scena di questa *Traviata* non ha nulla di costruito, né di riprodotto da fonti digitali, ma è interamente dipinta a mano dai pittori dei laboratori

Nel primo atto il coro è rappresentato attraverso la visione di Violetta: un mondo corrotto, un plotone che le avanza contro minaccioso per riportarla al suo destino

del Teatro di San Carlo. Un lavoro enorme e preziosissimo, che si completa con un elemento scenografico e drammaturgico altrettanto essenziale: una parete d'acqua.

Al centro dello spazio scenico, su un fondale trasparente come un vetro, una pioggia, allo stesso tempo reale e simbolica, implacabilmente scorre per l'intera durata dello spettacolo, sia per le scene collocate in

Al centro dello spazio scenico una pioggia, al contempo reale e simbolica, scorre implacabilmente per l'intera durata dello spettacolo: rappresenta straniamento, allusione, dolore

interno che per quelle in esterno, filtrando la visione delle grandi tele pittoriche che descrivono gli ambienti.

Questo elemento potrebbe essere legittimamente interpretato come semplice espressione della volontà di ambientare il dramma in una Parigi grigia, fredda e piovosa, ma per me rappresenta molto di più: straniamento, allusione, stato d'animo, dolore, fino a quello offuscamento della vista che le malattie particolarmente debilitanti provocano in ciascuno di noi.

Anche i costumi, disegnati da Franca Squarciarapino, concorrono alla realizzazione di questa atmosfera sognata e irrealistica, così come gli arredi e gli oggetti di scena sono volutamente ridotti al minimo indispensabile per la narrazione della vicenda.



Ezio Frigerio, sipario per *La traviata*; allestimento del Teatro di San Carlo di Napoli, 2018 (foto Luciano Romano).



Foto di scena della *Traviata* (atto III) rappresentata al Teatro di San Carlo di Napoli nel 2019; regia di Lorenzo Amato, scene di Ezio Frigerio, costumi di Franca Squarciapino; allestimento del Teatro di San Carlo di Napoli (foto Francesco Squeglia).

Piove sulla Parigi di Violetta

di Ezio Frigerio

A Parigi piove. Piove di una pioggia insistente, continua, inesorabile. La troviamo dappertutto scivolare dietro le grandi vetrate dei ricchi palazzi di Parc Monceau, nelle stradine di Montmartre, sui grandi monumenti della città. Piove sulla squallida borghesia che cerca la gioia in ignobili feste orgiastiche quasi a voler dimenticare le teste che neanche cinquant'anni prima caddero nel tragico paniere e ancora ignare dell'incombente minaccia della terribile guerra che reciderà tra qualche decennio la gioventù del paese. Piove sulle scene di tela dipinta, ricordo di antichi spettacoli. Piove.

Piove sul triste amore di Alfredo e Violetta. Piove sulla tragedia della morte che concluderà drammaticamente questa storia. Questa è la Parigi che abbiamo voluto dare come sfondo a questa vicenda d'amore e di morte che Dumas ci ha raccontato e che Verdi ha messo in sublime musica. Abbiamo voluto, al tempo di un teatro oramai sede di tanti esperimenti, riprodurre uno spettacolo come forse sarebbe piaciuto anche ai nostri nonni, senza artifici avveniristici, senza le inesorabili proiezioni, senza i soliti effetti elettronici.

Abbiamo voluto dunque, in una scenografia all'antica, dove tutto è affidato all'abilità manuale degli esecutori, svelarne la modernità solo con il semplice marchingegno della "pioggia". Vera, di vera acqua che costantemente cade dovunque velando di malinconia l'atmosfera e segnando col suo fluire lento il trascorrere di questo dramma, portando con sé significati occulti ed evidenti che lo spettacolo (speriamo) spiegherà meglio di me. Come ho detto, tela e pittura, il materiale che ho trovato in teatro e che è stato messo a disposizione, ma soprattutto le mani leggere ed eleganti di alcuni artisti che non vedremo in palcoscenico ma appassionatamente lavorano nei laboratori del Teatro San Carlo, e li voglio citare: Piero Olivieri, Anna Nasone, Pasquale Sito, Gennaro Falanga, Igino Foglia.

Senza di loro lo spettacolo sarebbe stato impossibile. Non parlerò della regia dell'amico Lorenzo Amato che vorrei parlasse da sé. Queste sono le spiegazioni che vi dovevo per questa *Traviata* al San Carlo nel 2018, nell'ottantottesimo anno della mia vita di scenografo.



Copertina dello spartito per canto e pianoforte della *Traviata*. Edizioni Ricordi, 1875. Torino, Biblioteca del Conservatorio «Giuseppe Verdi».

Argomento

Atto I

Parigi, metà dell'Ottocento, in una notte d'agosto. Nella casa di Violetta Valéry, bella e famosa mondana parigina, nonché protetta del barone Douphol, è in pieno svolgimento un festoso ricevimento. Fanno il loro ingresso alcuni ritardatari: tra di essi Flora e il marchese d'Obigny. Gastone, visconte di Letorières, presenta alla padrona di casa il giovane Alfredo Germont, suo ammiratore, e il gruppo prende posto alla tavola imbandita. Gastone racconta a Violetta che Alfredo la pensa continuamente, e che quando lei era stata malata, lui era andato ogni giorno a casa della donna per informarsi della sua salute. Gastone propone un brindisi collettivo, e Alfredo intesse una lode dell'amore e della giovinezza, che subito Violetta riprende inneggiando al piacere. Risuonano le danze nel salone vicino, e gli invitati si alzano da tavola per parteciparvi. Violetta vorrebbe seguirli, ma un malore improvviso la costringe a fermarsi; gli invitati esitano un istante intorno a lei, ma vengono poi esortati a uscire: ella li raggiungerà in breve tempo.

Credendosi sola, Violetta si guarda allo specchio: è molto pallida. Alfredo che, non visto, è rimasto presso di lei, le si rivela esortandola a curarsi e dicendole che con il suo amore saprebbe veramente aiutarla. Violetta gli domanda da quanto tempo provi un sentimento così forte, e Alfredo le confida di amarla ormai da un anno; la donna è turbata da un simile ardore, tanto da chiedergli di rinunciarvi: ella gli potrà offrire solo amicizia. Ma quando Alfredo è sul punto di andare via, Violetta gli porge un fiore e gli chiede di riportarlo quando fosse appassito, dunque l'indomani. Uscito Alfredo, dalla sala tornano anche gli altri ospiti, che dopo avere cantato alla nascente aurora, lasciano la festa. Rimasta sola, Violetta ripensa alla dichiarazione di Alfredo, e per un momento prova il fascino e la gioia di essere amata; si chiede se non potrebbe essere proprio quello l'amore di cui tanto ha sognato da fanciulla, ma subito scaccia questi pensieri dalla mente: è nel piacere e nella follia che vuole continuare a vivere.

Atto II

Il gennaio successivo, nella villa fuori Parigi dove Alfredo e Violetta vivono da tre mesi. Alfredo entra nel salone, e medita sul fatto che da quando Violetta ha deciso di vivere con lui, la sua vita è diventata più tranquilla, più matura. Giunge la cameriera Annina, di ritorno da Parigi; da lei Alfredo viene a sapere che Violetta ha dovuto vendere tutti i propri beni per pagare le spese di quel periodo. Alfredo è confuso e pentito di non essersi accorto di nulla, e decide di andare a Parigi per procurarsi del denaro. Entra Violetta, cui Annina comunica la partenza di Alfredo; giunge poi anche Giuseppe, domestico di Violetta, che le porge una lettera. La donna lo avverte quindi che attende una visita d'affari, e di lasciare pertanto passare l'uomo che sta per giungere. La lettera è l'invito di Flora a una festa, ma Violetta si sente ormai molto lontana da quel mondo.

Giunge un uomo, ma non è colui che Violetta attendeva: è Giorgio Germont, padre di Alfredo. Germont l'accusa della rovina del figlio, e allude al fatto che Alfredo vuol fare dono alla donna di tutti i suoi averi. Violetta, risentita, fa per andarsene; decide però di mostrare all'uomo un foglio nel quale è documentata la donazione di tutti i propri beni ad Alfredo. Germont rimane ammirato dai modi e dalla risoluzione della donna, ma tutto ciò non basta: ha una figlia, il cui fidanzamento sta per essere rotto a causa del fatto che il fratello Alfredo frequenta una prostituta. L'uomo chiede dunque a Violetta, per il bene e l'onore della sua famiglia, di lasciare Alfredo. Violetta, pur dicendo che le costerà caro, accetta di allontanarsi da lui finché la fanciulla non si sarà sposata, ma Germont vuole di più: Violetta dovrà abbandonare Alfredo per sempre. Violetta si oppone disperatamente, ma Germont le ricorda che l'amore è volubile, tanto più se non è accompagnato dal vincolo del matrimonio e che, un giorno, Alfredo potrebbe stancarsi di lei. Violetta capisce e accetta; chiede soltanto che dopo la sua morte Germont riveli ad Alfredo il suo sacrificio. Germont la ringrazia per l'eroico e doloroso gesto, la abbraccia ed esce. Rimasta sola, Violetta scrive un biglietto e chiama Annina perché lo recapiti; comincia poi a scrivere un nuovo biglietto, questa volta per Alfredo, quando quest'ultimo giunge trovandola profondamente turbata. Ma anche Alfredo è in agitazione: sa che suo padre sta arrivando, e teme per quello che potrebbe succedere. Violetta, con la scusa di non volersi far trovare, esce, ma prima rivolge un'appassionata e tragica richiesta d'amore.

re ad Alfredo. Rimasto solo, Alfredo medita sull'affetto di Violetta, quando giunge Giuseppe a dirgli che la donna è partita per Parigi, e subito dopo un messaggero con la lettera di Violetta. Alfredo la legge e ne rimane sconvolto, ma appena si volta vede il proprio padre, fra le cui braccia si getta disperato. Germont cerca di consolarlo ricordandogli la casa familiare in Provenza e la sua spensierata giovinezza, ma Alfredo vede sul tavolo l'invito di Flora e, furente di gelosia, decide di andare a cercare Violetta per vendicarsi.

La scena è ora in casa di Flora, nella Galleria con il tavolo da gioco e quello dei rinfreschi. La padrona di casa, il marchese e il dottor Grenvil entrano commentando la separazione di Alfredo e Violetta; è in corso una festa mascherata, e fanno il loro chiassoso ingresso un gruppo di signore travestite da zingarelle, e uno di uomini travestiti da toreri. Giungono anche Alfredo, che con apparente disinvoltura comincia a giocare, Violetta e il barone Douphol; quest'ultimo, dopo avere intimato a Violetta di non parlare con Alfredo, si siede al tavolo da gioco. Alfredo continua a vincere, e contemporaneamente fa delle allusioni che irritano il barone, ma viene annunciata la cena e tutti escono dalla sala. Violetta ritorna precipitosamente: ha appena fatto chiamare Alfredo per potergli parlare in privato. Quando l'uomo giunge, Violetta lo supplica di lasciare la festa per evitare di essere sfidato a duello dal barone; alle risposte sprezzanti di Alfredo, ella, disperata, gli mente dichiarando di amare Douphol. Alfredo, furioso, richiama tutti gli invitati, e davanti a loro dice di essere stato vergognosamente mantenuto da Violetta, ma che ora intende ripagarla: getta quindi una borsa con la vincita della serata ai piedi della donna. Violetta sviene e, tra i presenti inorriditi, entra Germont che rimprovera aspramente il figlio, subito pentito per il gesto. Violetta rinviene e piange, Alfredo abbandona la sala insieme al padre, mentre il barone lo sfida a duello.

Atto III

Circa un mese dopo, Violetta è ormai costretta a letto dalla tisi. Giunge il dottore, a cui Violetta confida di stare male fisicamente ma non spiritualmente, poiché si è da poco confessata. Uscendo, il dottore comunica ad Annina che ormai all'ammalata non restano che poche ore di vita. Rimasta sola, Violetta legge una lettera, nella quale Germont l'informa che Alfredo, dopo aver ferito in duello il barone, si è rifugiato all'estero. Germont ha però raccontato al figlio la verità su Violetta, e questi sta facendo ritorno a Pa-

ARGOMENTO

rigi per rivederla; la donna è stremata e sfiduciata dall'inutile attesa. Fuori, frattanto, impazza il carnevale parigino.

Giunge Annina per prepararla alla buona notizia, e subito dopo fa ingresso Alfredo. I due si abbracciano, cominciano a sognare di lasciare insieme la città; Violetta è felice, vorrebbe alzarsi per andare in chiesa a ringraziare Dio, ma ricade esausta; Alfredo manda Annina a cercare il dottore. Ora che ha ritrovato la felicità, Violetta vorrebbe vivere, eppure si sente vicina alla morte. Torna Annina accompagnata dal dottore, e giunge pure Germont; Violetta è allo stremo, prende un medaglione con il proprio ritratto, lo dà ad Alfredo e lo esorta a ritenersi, con la sua morte, libero da ogni vincolo. Ha poi un momento in cui sembra ritrovare le forze, ma subito ricade: la morte la coglie tra le braccia di Alfredo, nella disperazione di tutti i presenti.



Violetta e Flora, figurini non firmati probabilmente disegnati a Milano. Poiché la censura veneziana aveva vietato di collocare la vicenda nell'epoca contemporanea, Verdi suggerì di trasporre le scene al tempo di Luigi XV. La prima rappresentazione con i costumi ottocenteschi risale al 1903 (Parigi, Opéra Comique). Acquarello su carta, 1855. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Argument

Acte I

Paris, milieu du XIX^e siècle, par une nuit d'août. Dans la maison de Violetta Valéry, belle et célèbre courtisane parisienne, protégée du baron Douphol, se déroule une réception fastueuse. Quelques retardataires font leur entrée: parmi eux Flora et le marquis d'Obigny, ainsi que Gastone, vicomte de Letorières, qui présente à la maîtresse de maison le jeune Alfredo Germont, son admirateur; le groupe prend place à la table dressée. Gastone raconte à Violetta qu'Alfredo pense continuellement à elle et que lors de sa maladie, il est allé chaque jour jusque chez elle prendre de ses nouvelles. Gastone propose de porter un toast collectif et Alfredo entonne les louanges de l'amour et de la jeunesse, bientôt suivi par Violetta qui chante un hymne au plaisir. On entend la musique des danses provenant du salon voisin et les invités se lèvent de table pour y participer. Violetta voudrait les suivre, mais un malaise soudain l'oblige à s'arrêter; les invités s'empressent un instant autour d'elle, mais sont ensuite invités à sortir: elle les rejoindra rapidement.

Se croyant seule, Violetta se regarde dans la glace: elle est très pâle. Alfredo, qui était resté auprès d'elle sans être vu, révèle sa présence et l'exhorte à se soigner, lui disant qu'il saurait vraiment l'aider par son amour. Violetta lui demande depuis combien de temps il éprouve un sentiment aussi fort et Alfredo lui confie qu'il l'aime déjà depuis un an; elle est troublée par tant d'ardeur, au point de lui demander d'y renoncer, car elle ne pourrait lui offrir que son amitié. Mais lorsqu'Alfredo est sur le point de s'en aller, Violetta lui tend une fleur et lui demande de la rapporter quand elle sera fanée, c'est-à-dire le lendemain. Alfredo parti, les autres invités reviennent du salon et, après avoir célébré la naissance de l'aube, quittent la fête. Restée seule, Violetta repense à la déclaration d'Alfredo et pendant un instant éprouve l'enchantement et la joie d'être aimée; elle se demande si ce n'est pas là l'amour dont elle a tant rêvé jeune fille, mais chasse aussitôt ces pensées de son esprit: c'est dans le plaisir et la folie qu'elle veut continuer à vivre.

Acte II

En janvier suivant, dans la villa près de Paris où Alfredo et Violetta vivent depuis trois mois. Alfredo entre dans le salon et médite sur le fait que depuis que Violetta a décidé de vivre avec lui, sa vie est plus tranquille, plus réfléchie. Arrive la servante Annina, de retour de Paris; Alfredo apprend par elle que Violetta a dû vendre tous ses biens pour pouvoir garder cette maison de campagne. Alfredo est confus et se repent de ne s'être aperçu de rien; il décide d'aller à Paris pour se procurer de l'argent. Violetta fait son entrée et Annetta lui annonce le départ d'Alfredo; arrive également Giuseppe, serviteur de Violetta: il lui tend une lettre. La femme l'avertit qu'elle attend une visite d'affaires, et qu'il faut par conséquent laisser passer l'homme qui va arriver. La lettre est une invitation de Flora à une fête, mais Violetta se sent désormais très loin de ce monde.

Arrive un homme, mais ce n'est pas celui que Violetta attendait: c'est Giorgio Germont, le père d'Alfredo. Germont l'accuse d'être la ruine de son fils et fait allusion au fait qu'Alfredo veut lui faire don de tous ses biens. Violetta, fâchée, est sur le point de s'en aller; mais elle décide de montrer à l'homme un document qui prouve la donation à Alfredo de tous ses biens à elle. Germont est saisi d'admiration devant les manières et la résolution de la jeune femme, mais cela ne suffit pas: il a une fille, dont les fiançailles sont sur le point d'être rompues à cause du fait que son frère Alfredo fréquente une prostituée. L'homme demande donc à Violetta, pour le bien et l'honneur de sa famille, de quitter Alfredo. Violetta, tout en disant qu'il lui en coûtera beaucoup, accepte de s'éloigner de lui jusqu'à ce que la jeune fille soit mariée, mais Germont veut davantage: Violetta devra abandonner Alfredo pour toujours. Violetta s'oppose désespérément, mais Germont lui rappelle que l'amour est volage, surtout s'il n'est pas consacré par le lien du mariage, et qu'un jour Alfredo pourrait se lasser d'elle. Violetta comprend et accepte; elle demande seulement qu'après sa mort Germont révèle son sacrifice à Alfredo. Germont la remercie pour son geste héroïque et douloureux, la serre dans ses bras et sort. Restée seule, Violetta écrit un billet et appelle Annina pour qu'elle aille le remettre; elle commence ensuite à écrire un autre billet, cette fois-ci pour Alfredo, lorsque celui-ci revient et la trouve profondément troublée. Alfredo lui-même est en émoi: il sait que son père va arriver et craint ce qui peut se passer. Violetta sort, sous le prétext-

te qu'elle ne veut pas qu'on la trouve chez elle, mais adresse auparavant à Alfredo une demande d'amour passionnée et tragique. Alfredo est seul et médite sur l'affection de Violetta, lorsqu'arrive Giuseppe qui lui dit qu'elle est partie pour Paris, et tout de suite après un messenger avec la lettre de Violetta. Alfredo la lit et en est bouleversé, mais dès qu'il se retourne il voit son père et se jette désespéré dans ses bras. Germont essaye de le consoler en évoquant leur maison de famille en Provence et sa jeunesse insouciante, mais Alfredo voit sur la table l'invitation de Flora et, fou de jalousie, décide d'aller chercher Violetta pour se venger.

La scène est maintenant dans la maison de Flora, dans une galerie avec une table de jeu et une autre portant des rafraîchissements. La maîtresse de maison, le marquis et le docteur Grenvil entrent en commentant la séparation d'Alfredo et de Violetta; une fête masquée est en cours, et un groupe de dames déguisées en gitanes ainsi qu'un groupe d'hommes déguisés en toréros font une entrée bruyante. Arrivent également Alfredo, qui se met à jouer avec une désinvolture apparente, Violetta et le baron Douphol; ce dernier, après avoir intimé à Violetta l'ordre de ne pas parler avec Alfredo, s'assied à la table de jeu. Alfredo continue à gagner et fait en même temps des allusions qui irritent le baron, mais on annonce le souper et tous sortent de la salle. Violetta revient précipitamment: elle vient de faire appeler Alfredo pour pouvoir lui parler en privé. Lorsque l'homme arrive, Violetta le supplie de partir pour éviter d'être provoqué en duel par le baron. Aux réponses méprisantes d'Alfredo, désespérée, elle lui ment en déclarant aimer Douphol. Alfredo, furieux, rappelle tous les convives et dit devant eux qu'il a été honteusement entretenu par Violetta, mais que maintenant il a l'intention de la dédommager: il jette une bourse avec l'argent gagné à la table de jeu aux pieds de la femme. Violetta s'évanouit et, au milieu de l'assistance horrifiée, entre Germont qui réprimande durement son fils, aussitôt repenti de son geste. Violetta reprend ses esprits et pleure, Alfredo quitte la salle avec son père, tandis que le baron le provoque en duel.

Acte III

Un mois plus tard environ, Violetta est désormais obligée de garder le lit à cause de sa phtisie. Le docteur arrive et Violetta lui confie qu'elle va mal physiquement, mais non spirituellement, car elle vient de se confesser. En

ARGUMENT

sortant, le docteur communique à Annina que la malade n'en a plus que pour quelques heures. Restée seule, Violetta lit une lettre dans laquelle Germont l'informe qu'Alfredo, après avoir blessé le baron en duel, s'est réfugié à l'étranger. Mais Germont a raconté à son fils la vérité sur Violetta, et celui-ci est en route pour Paris afin de la revoir; la jeune femme est à bout de forces et découragée à cause de l'attente inutile. Entretemps, dehors, le carnaval parisien bat son plein.

Arrive Annina pour la préparer à la bonne nouvelle, et Alfredo fait son entrée aussitôt après. Dans les bras l'un de l'autre ils commencent à rêver de quitter la ville ensemble; Violetta est heureuse, elle voudrait se lever pour aller à l'église remercier Dieu, mais retombe épuisée; Alfredo envoie Annina chercher le docteur. Maintenant qu'elle a retrouvé le bonheur, Violetta voudrait vivre, mais elle sent la mort qui s'approche. Alfredo revient en compagnie du docteur, Germont arrive aussi; Violetta, à la dernière extrémité, prend un médaillon avec son portrait, le donne à Alfredo et l'exhorte à se considérer, après sa mort, libre de tout lien. Puis pendant un moment elle semble recouvrer ses forces, mais retombe aussitôt: la mort la surprend entre les bras d'Alfredo, dans le désespoir de tous les présents.

(Traduction d'Irène Imbert Molina)

Synopsis

Act I

Paris, middle of the nineteenth century, on a night in August. In the home of Violetta Valéry, a beautiful and famous Parisian socialite, as well as Baron Douphol's protégée, a festive reception is under way. A few latecomers make their entrance, among them Flora and the Marquis d'Obigny. Gastone, viscount of Letorières, introduces Violetta to the young Alfredo Germont, an admirer of hers, and the group takes its place at the sumptuously laid table. Gastone tells Violetta that Alfredo thinks about her continuously, and that when she was ill, he went every day to her house to inquire after her health. Gastone proposes a toast to all, and Alfredo sings the praises of love and youth, which Violetta immediately takes up, extolling pleasure. Dance music is heard from the next room, and the guests get up from the table in order to participate. Violetta wants to follow them, but a sudden indisposition forces her to stop; the guests hesitate a moment round her, but are urged to go out; she will join them shortly.

Believing herself alone, Violetta looks at herself in the mirror: she is very pale. Alfredo, who, unseen, has remained nearby, reveals himself to her, urging her to look after her health, and telling her that with his love, he would truly be able to help her. Violetta asks him how long he has had such strong feelings, and Alfredo tells her that he has loved her for a year already: she is troubled by such ardour, so much so that she asks him to renounce it; she can offer him only friendship. However, when Alfredo is about to go, Violetta offers him a flower and asks him to bring it back when it has wilted, thus the next day. Alfredo leaves, and the other guests return from the hall; after singing to the coming dawn, they leave the party. Left to herself, Violetta reflects on Alfredo's declaration of love, and for a moment feels the charm and joy of being loved; she asks herself if this isn't the love that she dreamt about so much as a girl, but immediately dispels these thoughts from her mind: it is amid pleasure and folly that she wants to continue to live.

Act II

The following January, in the villa outside Paris where Violetta and Alfredo have been living for three months. Alfredo enters the room, reflecting on the fact that since the moment Violetta decided to live with him, his life has become more tranquil and mature. Annina, the maid, enters, having returned from Paris; Alfredo learns from her that Violetta has had to sell all her belongings to pay the expenses of that period. Alfredo is confused and repentant for not having understood the situation, and decides to go to Paris to obtain funds. Violetta enters, and Annina tells her of Alfredo's departure; Giuseppe, Violetta's servant, also enters, and gives her a letter. She tells him that she is waiting for a business appointment, so he can show the man in. The letter is an invitation from Flora to a party, but Violetta feels far from that world by now.

A man enters, but it isn't the one Violetta was expecting: it is Giorgio Germont, Alfredo's father. Germont accuses her of ruining his son, and alludes to the fact that Alfredo wants to give her everything he has. Violetta, offended, starts to leave; she decides, however, to show him a document attesting to the gift of her whole estate to Alfredo. Germont admires the style and resolve of Violetta, but it isn't enough: his daughter's engagement is about to be broken off because her brother Alfredo is involved with a prostitute. He therefore asks Violetta, for the good and honour of the family, to leave Alfredo. Even though she says it will be a great pain for her, Violetta agrees to go away until the girl is married, but Germont wants more: Violetta must leave Alfredo forever. Violetta objects desperately, but Germont reminds her that love is fickle, especially if it isn't accompanied by the bond of matrimony, and that, eventually, Alfredo could get tired of her. Violetta understands and accepts; she asks only that, after her death, Germont reveal to Alfredo her sacrifice. Germont thanks her for her heroic and painful gesture, embraces her and leaves. Left alone, Violetta writes a note and calls Annina to deliver it; she then begins to write another note, this time for Alfredo, but he arrives, finding her profoundly distressed. Alfredo is also agitated: he knows that his father is coming, and fears what is about to happen. With the excuse of wanting to be left alone, Violetta goes out, but first addresses a passionate and tragic request for love to Alfredo. Alone, Alfredo is meditating on Violetta's affection when Giuseppe enters

and tells him that she has left for Paris, and immediately after, a letter from Violetta is delivered. Alfredo reads it and is deeply upset, but turning round, finds his father there, and throws himself desperately in his arms. Germont tries to console him, reminding him of their family house in Provence and his happy childhood, but Alfredo sees Flora's invitation on the table, and mad with jealousy, decides to go and find her to vindicate himself.

The scene is now in the gallery of Flora's home, where there is a gaming table and refreshment table. Flora, the marquis and Doctor Grenvil enter, commenting on the separation of Violetta and Alfredo; a masked ball is under way, and a group of women dressed as gypsies make their noisy entry with a group of men dressed as toreadors. Violetta and the baron Douphol enter, and also Alfredo, who begins to gamble with seeming nonchalance. The baron, after ordering Violetta not to speak to Alfredo, sits down at the gaming table. Alfredo continues to win, at the same time making allusions which irritate the baron, but dinner is announced and everyone leaves the room. Violetta returns with all haste, having called Alfredo in order to speak to him in private. When he enters, Violetta begs him to leave the party to avoid being challenged to a duel by the baron; when Alfredo replies disdainfully, she, desperate, lies to him, declaring her love for Douphol. Alfredo is furious, and calls back all the guests, and in their presence says that he was shamefully maintained by Violetta, but that now he intends to repay her: he then throws a purse with his winnings of the evening at her feet. Violetta faints, and amid the horrified guests, Germont enters and reproaches his son harshly. Violetta regains consciousness and begins to cry, and Alfredo leaves the hall with his father, while the baron challenges him to a duel.

Act III

About one month later, Violetta is by now bedridden with tuberculosis. The doctor enters, and Violetta tells him that she is ill physically, but not spiritually because she has recently confessed. The doctor leaves, telling Annina that the patient has only a few hours left to live. Violetta is left alone and reads a letter in which Germont informs her that Alfredo, after having wounded the baron in a duel, has escaped abroad. Germont has, however, told his son the truth about Violetta, and the two of them are on their way back to Paris to see her; she is exhausted and discouraged by the pointless waiting. Outside, in the meantime, the Parisian carnival is revelling.

SYNOPSIS

Annina enters to prepare her for good news, and Alfredo makes his entrance immediately after. The two embrace and begin to dream of leaving the city together; Violetta is happy, and wants to get up and go to the church to thank God, but falls back exhausted; Alfredo sends Annina to look for the doctor. Now that Violetta has found happiness again, she wants to live; yet, she feels close to death. Annina returns, accompanied by the doctor, and Germont also arrives; Violetta is at the end, and takes a locket with her portrait, which she gives to Alfredo, exhorting him to consider himself, with her death, free from all obligation. There is then a moment when she seems to regain her strength, but immediately falls back: she dies in Alfredo's arms, to the desperation of all present.



Alfredo e Giorgio Germont, figurini non firmati probabilmente disegnati a Milano. Poiché la censura veneziana aveva vietato di collocare la vicenda nell'epoca contemporanea, Verdi suggerì di trasportare le scene al tempo di Luigi XV. La prima rappresentazione con i costumi ottocenteschi risale al 1903 (Parigi, Opéra Comique). Acquarello su carta, 1855. Milano, Museo Teatrale alla Scala.

Handlung

I. Akt

Paris, Mitte des 19. Jahrhunderts, in einer Nacht im August. Im Hause von Violetta Valery, der schönen und berühmten Pariser Halbweltdame, Schützling des Barons Douphol, ist ein festlicher Empfang in vollem Gange. Einige Nachzügler treffen ein: unter ihnen Flora und der Marquis d'Obigny. Gastone, der Graf von Letorières, stellt der Dame des Hauses den jungen Alfredo Germont vor, ihren Bewunderer, und die Gruppe nimmt Platz an der gedeckten Tafel. Gastone erzählt Violetta, daß Alfredo ständig an sie denke und sich, als sie krank war, täglich in ihrem Haus nach ihrem Zustand erkundigt hätte. Er schlägt einen gemeinsamen Trinkspruch vor, und Alfredo stimmt ein Lob der Liebe und der Jugend an, das Violetta sofort aufnimmt, indem sie das Vergnügen preist. Aus dem benachbarten Saal erklingen Tänze, und die Geladenen erheben sich von der Tafel, um daran teilzuhaben. Violetta möchte ihnen folgen, aber ein plötzliches Unwohlsein zwingt sie zu bleiben; die Gäste zögern einen Augenblick bei ihr, werden aber aufgefordert hinauszugehen: sie würde ihnen in kurzer Zeit folgen.

Als Violetta sich allein glaubt, betrachtet sie sich im Spiegel und bemerkt ihre Blässe. Alfredo, der ungesehen bei ihr geblieben ist, offenbart sich ihr, indem er sie ermahnt, sich zu pflegen, und versichert, ihr mit seiner Liebe wirklich helfen zu können. Violetta fragt ihn, wie lange er bereits ein so starkes Gefühl für sie empfinde, und Alfredo vertraut ihr an, sie seit bereits einem Jahr zu lieben; betroffen von so viel Feuer, bittet sie ihn zu verzichten: sie könne ihm nur Freundschaft bieten. Als Alfredo aber im Begriff ist zu gehen, reicht Violetta ihm eine Blume und bittet ihn, sie zurückzubringen, wenn sie verblüht sei: am folgenden Tag. Nachdem Alfredo gegangen ist, kehren die anderen Gäste aus dem Saal zurück; sie besingen das aufziehende Morgenrot und verlassen das Fest. Violetta, allein geblieben, denkt an die Erklärung von Alfredo zurück, und für einen Moment fühlt sie den Reiz und die Freude, geliebt zu werden; sie fragt sich, ob nicht dies die Liebe sein könnte, von der sie als Mädchen so sehr geträumt hat, aber sofort

HANDLUNG

verjagt sie diese Gedanken aus dem Sinn: sie will weiterhin im Genuß und im Vergnügungstaumel leben.

II. Akt

Im darauffolgenden Januar, in der Villa außerhalb von Paris, wo Alfredo und Violetta seit drei Monaten leben. Alfredo tritt in den Salon und denkt darüber nach, daß sein Leben ruhiger und reifer geworden ist, seit Violettas sich entschlossen hat, mit ihm zusammenzuleben. Die Zofe Annina kommt aus Paris zurück; von ihr erfährt Alfredo, daß Violetta ihren ganzen persönlichen Besitz verkaufen mußte, um die Ausgaben in diesem Zeitraum zu begleichen. Alfredo ist verwirrt und bereut, daß er nichts davon bemerkt hat; er beschließt, nach Paris zu fahren, um sich um Geld zu bemühen. Violetta tritt ein, der Annina die Abreise von Alfredo mitteilt; dann kommt auch Violettas Diener Giuseppe mit einem Brief hinzu. Sie teilt ihm mit, daß sie einen Geschäftsbesuch erwartet und er daher den Mann, der kommen würde, einlassen sollte. Der Brief ist eine Einladung von Flora zu einem Fest, aber Violetta fühlt sich inzwischen weit entfernt von jener Welt.

Ein Mann kommt, aber nicht der, den Violetta erwartet hat: es ist Giorgio Germont, der Vater von Alfredo. Germont beschuldigt sie, seinen Sohn ins Verderben zu stürzen, und spielt auf die Tatsache an, daß Alfredo ihr all seinen Besitz schenken will. Violetta, gekränkt, will hinausgehen, beschließt dann aber, dem Mann das Dokument zu zeigen, das die Schenkung aller ihrer Güter an Alfredo belegt. Germont bewundert ihr Verhalten und ihren Entschluß, aber das alles genügt nicht: er hat eine Tochter, deren Verlobung auf Grund der Tatsache, daß ihr Bruder Alfredo mit einer Prostituierten Umgang hat, von der Auflösung bedroht ist. Germont verlangt also von Violetta, Alfredo für das Wohl und die Ehre seiner Familie zu verlassen. Ob-wohl es Violetta schwer fällt, akzeptiert sie, sich von ihm zu entfernen, bis das Mädchen verheiratet sei, aber Germont will noch mehr: Violetta soll Alfredo für immer verlassen. Violetta widersetzt sich verzweifelt, aber Germont erinnert sie, daß die Liebe unbeständig sei, um so mehr, wenn sie nicht von der ehelichen Bindung begleitet sei, und daß eines Tages Alfredo ihrer müde sein könnte. Violetta versteht und willigt ein; sie bittet nur, daß Germont nach ihrem Tode Alfredo ihr Opfer enthüllen würde. Germont dankt ihr für ihre heroische und schmerzhafteste Geste, umarmt sie und geht. Allein gelassen,

schreibt Violetta ein Billet und ruft Annina, um es zu bestellen; dann beginnt sie, ein neues zu schreiben, diesmal an Alfredo, als dieser hereinkommt und sie zutiefst verstört findet. Aber auch Alfredo ist in Erregung: er weiß, daß der Vater gekommen ist, und fürchtet das, was geschehen soll. Violetta geht mit der Entschuldigung hinaus, sich nicht antreffen zu lassen, aber vorher richtet sie eine leidenschaftliche und tragische Bitte um Liebe an Alfredo. Allein, sinnt Alfredo über die Leidenschaft Violettas nach, als zuerst Giuseppe kommt, um ihm zu sagen, daß sie nach Paris abgereist sei, und gleich darauf ein Kurier den Brief Violettas abgibt. Alfredo liest ihn und ist erschüttert, aber kaum dreht er sich um, sieht er seinen Vater, in dessen Arme er sich verzweifelt wirft. Germont versucht ihn zu trösten, indem er ihn an das familiäre Heim in der Provence und an seine sorglose Jugend erinnert, aber Alfredo sieht auf dem Tisch Floras Einladung und beschließt, rasend vor Eifersucht, Violetta zu suchen, um sich zu rächen.

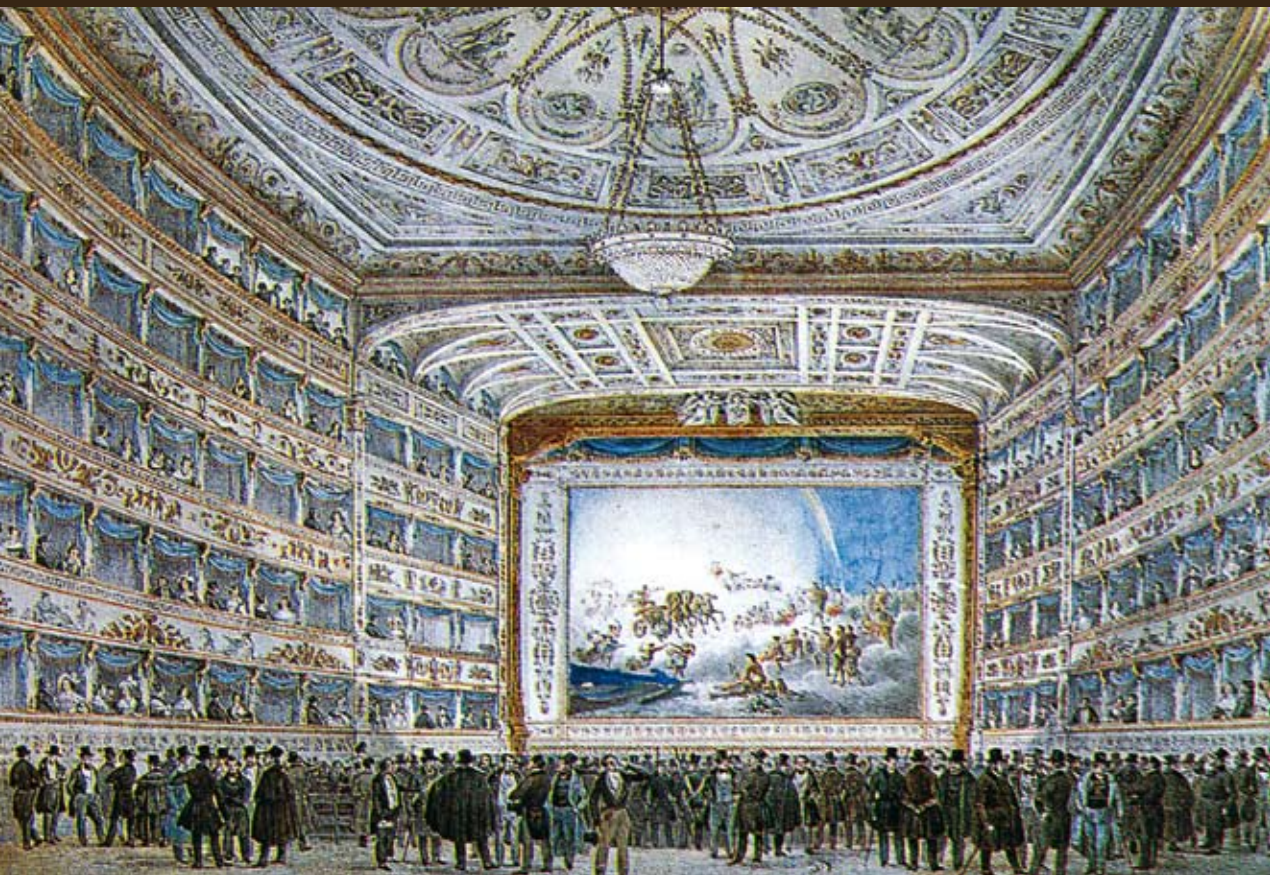
Die Szene wechselt nun in Floras Haus, auf der Galerie stehen der Spieltisch und ein Tisch mit Erfrischungen. Die Dame des Hauses, der Marquis und Doktor von Grenvil treten ein, wobei sie die Trennung von Alfredo und Violetta kommentieren; ein Maskenfest ist im Gang, und eine Gruppe als Zigeunerinnen verkleideter Frauen, dann eine als Toreros kostümierter Herren halten ihren lärmenden Einzug. Auch Alfredo, der mit scheinbarer Gleichgültigkeit zu spielen beginnt, sowie Violetta mit dem Baron treffen ein; der letztere setzt sich, nachdem er Violetta geboten hat, nicht mit Alfredo zu sprechen, an den Spieltisch. Alfredo gewinnt weiterhin und macht gleichzeitig Anspielungen, die den Baron reizen, aber das Essen wird angekündigt und alle verlassen den Saal. Violetta kehrt überstürzt zurück: sie hat Alfredo eben rufen lassen, um ihn unter vier Augen sprechen zu können. Als er kommt, fleht Violetta ihn an, das Fest zu verlassen, um zu vermeiden, daß er vom Baron zum Duell gefordert würde; auf seine geringschätzigen Antworten hin lügt sie ihn verzweifelt an mit der Erklärung, Douphol zu lieben. Alfredo, rasend, ruft alle Geladenen herbei und erklärt vor ihnen, von Violetta schändlich ausgehalten worden zu sein, es ihr aber nun zurückzuzahlen gedenke: er wirft ihr eine Börse mit dem Gewinn des Abends zu Füßen. Violetta fällt in Ohnmacht, vor den entsetzten Anwesenden tritt Germont ein und weist den Sohn, der seine Geste sofort bereut, hart zurecht. Violetta kommt wieder zu Bewußtsein und weint, Alfredo verläßt gemeinsam mit dem Vater den Saal, während der Baron ihn zum Duell fordert.

III. Akt

Etwa einen Monat später ist Violetta von der Schwindsucht bereits ans Bett gefesselt. Der Doktor kommt, und Violetta vertraut ihm an, daß es ihr körperlich, aber nicht geistig schlecht gehe, da sie vor kurzem gebeichtet habe. Im Hinausgehen teilt der Doktor Annina mit, daß der Kranken inzwischen nur noch wenige Stunden zu leben bleiben. Allein geblieben, liest Violetta einen Brief, in dem Germont sie darüber informiert, daß Alfredo, nachdem er den Baron im Duell verletzt hat, ins Ausland geflohen sei. Germont hat aber seinem Sohn die Wahrheit über Violetta mitgeteilt, und dieser ist auf dem Rückweg nach Paris, um sie zu sehen; Violetta ist erschöpft und verzagt vom vergeblichen Warten. Draußen tobt derweil der Pariser Karneval.

Annina kommt herein, um Violetta auf die gute Nachricht vorzubereiten, und gleich danach tritt Alfredo ein. Die beiden umarmen sich und träumen davon, gemeinsam die Stadt zu verlassen; Violetta ist glücklich, sie will aufstehen, um in die Kirche zu gehen und Gott zu danken, aber sie fällt erschöpft zurück; Alfredo schickt Annina, den Doktor zu suchen. Jetzt, wo sie das Glück wiedergefunden hat, möchte Violetta leben, aber dennoch fühlt sie sich dem Tode nah. Annina kehrt in Begleitung des Doktors zurück, und auch Germont kommt; Violetta ist am Ende, sie nimmt ein Medaillon mit ihrem Bild, gibt es Alfredo und mahnt ihn, sich nach ihrem Tod frei von jeglicher Bindung zu fühlen. Für einen Moment scheint sie ihre Kräfte wiederzufinden, aber sie fällt gleich zurück: der Tod ereilt sie in Alfredos Armen, begleitet von der Verzweiflung aller Anwesenden.

(Übersetzung von Annette Seimer)



Giuseppe Pivdor (1816-1872), interno del Teatro La Fenice come si presentava nel 1853 quando venne rappresentata per la prima volta *La traviata*. Il sipario raffigurante l'*Apoteosi della Fenice* (del 1837) è opera di Cosroe Dusi (1808-1859). Litografia.

Le prime rappresentazioni

Nel mondo

Venezia, Teatro La Fenice, 6 marzo 1853

Violetta Valéry	Fanny Salvini Donatelli
Flora Bervoix	Giuseppina Speranza
Annina	Carlotta Berini
Alfredo Germont	Lodovico Graziani
Giorgio Germont	Felice Varesi
Gastone	Angelo Zuliani
Barone Douphol	Francesco Dragone
Marchese D'Obigny	Arnaldo Silvestri
Dottor Grenvil	Andrea Bellini
Giuseppe	G. Borsato
Un commissionario	Antonio Manzini
Un domestico	G. Tona
Primo violino e direttore d'orchestra	Gaetano Mares
Maestro concertatore	Giuseppe Verdi

A Torino

Teatro Carignano, 9 ottobre 1855

Violetta Valéry	Marietta Piccolomini
Flora Bervoix	Teresa Tebaldi
Annina	Adelaide Giannini Bramanti
Alfredo Germont	Bernardo Massimiliani
Giorgio Germont	Filippo Colini
Gastone	Fiorentino Viotti
Barone Douphol	N. N.
Marchese D'Obigny	N. N.
Dottor Grenvil	Francesco Reduzzi
Giuseppe	N. N.
Un commissionario	N. N.
Un domestico	N. N.
Primo violino e direttore d'orchestra	Francesco Bianchi
Maestro concertatore	Luigi Fabbrica

*Teatro Regio, 2 aprile 1860 **

Violetta Valéry
Alfredo Germont
Giorgio Germont

Fanny Gordosa
Mario Tiberini
Giorgio Federico Beneventano

Primo violino e direttore
d'orchestra
Maestro concertatore

Francesco Bianchi (?)
Giacomo Panizza (?)

* Unica rappresentazione (non portata a termine), realizzata in occasione dell'apertura del Parlamento Italiano a Palazzo Madama.

Teatro Regio, 16 gennaio 1878 (11 repliche)

Violetta Valéry
Alfredo Germont
Giorgio Germont

Eleonora Mecocci
Giuseppe Fancelli
José Mendioroz /
Erasmus Carnili

Maestro concertatore
e direttore d'orchestra

Carlo Pedrotti /
Carlo Fassò
Carlo Taglianti
Raffaele Vicinelli
Alessandro Moreschi

Regia
Costumi
Maestro del coro

Libretto

LA TRAVIATA

Melodramma in tre atti

Libretto di

Francesco Maria Piave

dal dramma *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio

Musica di

Giuseppe Verdi



Francesco Maria Piave (1810-1876), librettista di *Traviata*. Piave fu autore anche di altri nove libretti verdiani tra il 1844 (*Ernani*) e il 1862 (*La forza del destino*).

La traviata

Melodramma in tre atti

Libretto di

Francesco Maria Piave

dal dramma *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio

Musica di

Giuseppe Verdi

Violetta Valéry	soprano
Flora Bervoix , amica di Violetta	mezzosoprano
Annina , cameriera di Violetta	soprano
Alfredo Germont	tenore
Giorgio Germont , suo padre	baritono
Gastone , visconte di Letorières	tenore
Il barone Douphol , protettore di Violetta	baritono
Il marchese d'Obigny , amico di Flora	basso
Il dottor Grenvil	basso
Giuseppe , servo di Violetta	basso
Un domestico di Flora	basso
Un commissionario	tenore

Signore e Signori amici di Violetta e Flora,
Mattadori, Piccadori, Zingare, Servi di Violetta
e di Flora, Maschere, ecc.

Scena: Parigi e sue vicinanze, nel 1850 circa.

Il I atto succede in agosto, il II in gennaio, il III in febbraio.

[Libretto esemplato sulla partitura dell'opera, edizioni Casa Ricordi, Milano]



Eteri Gvazava protagonista della *Traviata* al Teatro Regio nella stagione 2000-2001; regia di Alberto Fassini, scene e costumi di Pierluigi Samaritani, allestimento del Teatro dell'Opera di Roma (foto Ramella&Giannese).

Atto I

{ n. 1 - Preludio }

Salotto in casa di Violetta. Nel fondo è la porta che mette ad altra sala; ve ne sono altre due laterali; a sinistra, un caminetto con sopra uno specchio. Nel mezzo è una tavola riccamente imbandita.

{ n. 2 - Introduzione }

Scena I

Violetta, seduta sopra un divano, sta discorrendo col dottore e con alcuni amici, mentre altri vanno ad incontrare quelli che sopraggiungono, tra i quali sono il barone e Flora al braccio del marchese.

Alcuni amici

Dell'invito trascorsa è già l'ora...
Voi tardaste...

Altri

Giocammo da Flora,
e giocando quell'ore volâr.

Violetta (andando loro incontro)

Flora, amici, la notte che resta
d'altre gioie qui fate brillar...
Fra le tazze più viva è la festa...

Flora e Marchese

E goder voi potrete?

Violetta

Lo voglio;
al piacere m'affido, ed io soglio
col tal farmaco i mali spir.

Tutti [tranne Violetta]

Sì, la vita s'addoppia al gioir.

Scena II

Detti, il visconte Gastone de Letorières, Alfredo Germont. Servi affaccendati intorno alla mensa.

Gastone (entrando con Alfredo)

In Alfredo Germont, o signora,
ecco un altro che molto vi onora;
pochi amici a lui simili sono.

Violetta

(Dà la mano ad Alfredo, che gliela bacia.)
Mio visconte, mercé di tal dono.

Marchese

Caro Alfredo...

Alfredo

Marchese...
(Si stringono la mano.)

Gastone (ad Alfredo)

T'ho detto:
l'amistà qui s'intreccia al diletto.
(I servi frattanto avranno imbandito le vivande.)

Violetta (ai servi)

Pronto è il tutto?
(Un servo accenna di sì.)
Miei cari, sedete:
è al convito che s'apre ogni cor.

Tutti [tranne Violetta]

Ben diceste... le cure segrete
fuga sempre l'amico licor.
è al convito che s'apre ogni cor.

(Siedono in modo che Violetta resti tra Alfredo e Gastone, di fronte vi sarà Flora, tra il marchese ed il barone, gli altri siedono a piacere. V'ha un momento di silenzio; frattanto passano i piatti, e Violetta e Gastone parlano sottovoce tra loro, poi...)

Gastone (piano, a Violetta)

Sempre Alfredo a voi pensa.

LIBRETTO

Violetta

Scherzate?

Gastone

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

Violetta

Cessate.
Nulla son io per lui.

Gastone

Non v'inganno.

Violetta *(ad Alfredo)*

Vero è dunque?... onde ciò?... nol
comprendo.

Alfredo *(sospirando)*

Sì, egli è ver.

Violetta *(ad Alfredo)*

Le mie grazie vi rendo.
(al barone)
Voi, barone, non feste altrettanto...

Barone

Vi conosco da un anno soltanto.

Violetta

Ed ei solo da qualche minuto.

Flora *(piano al Barone)*

Meglio fora se aveste taciuto.

Barone *(piano a Flora)*

M'è increscioso quel giovin...

Flora

Perché?
A me invece simpatico egli è.

Gastone *(ad Alfredo)*

E tu dunque non apri più bocca?

Marchese *(a Violetta)*

È a madama che scuoterlo tocca...

Violetta

(Mesce ad Alfredo.)
Sarò l'Ebe che versa.

Alfredo *(con galanteria)*

E ch'io bramo
immortal come quella.

Tutti

Beviamo, beviam.

Gastone

O Barone, né un verso, né un viva
troverete in quest'ora giuliva?
(Il Barone accenna di no.)
Dunque a te...
(ad Alfredo)

Tutti

Sì, sì, un brindisi.

Alfredo

L'estro
non m'arride...

Gastone

E non se' tu maestro?

Alfredo *(a Violetta)*

Vi fia grato?

Violetta

Sì.

Alfredo

(S'alza.)
Sì?... L'ho già in cor.

Marchese

Dunque attenti...

Tutti *[tranne Alfredo]*

Sì, attenti al cantor.

{ Brindisi }

Alfredo

Libiam ne' lieti calici
che la bellezza infiora,
e la fuggevol ora
s'inebrii a voluttà.
Libiam ne' dolci fremiti
che suscita l'amore,
poiché quell'occhio al core
(*indicando Violetta*)

onnipotente va.
Libiamo, amor fra i calici
più caldi baci avrà.

Tutti [*tranne Alfredo e Violetta*]

Ah! Libiamo, amor fra i calici
più caldi baci avrà.

Violetta

(*S'alza.*)

Tra voi saprò dividere
il tempo mio giocondo;
tutto è follia nel mondo
ciò che non è piacer.
Godiam, fugace e rapido
è il gaudio dell'amore;
è un fior che nasce e muore,
né più si può goder.
Godiam... c'invita un fervido
accento lusinghier.

Tutti [*c. s.*]

Ah! Godiamo, la tazza e il cantico
le notti abbella e il riso;
in questo paradiso
ne scopra il nuovo dì.

Violetta (*ad Alfredo*)

La vita è nel tripudio.

Alfredo (*a Violetta*)

Quando non s'ami ancora.

Violetta (*ad Alfredo*)

Nol dite a chi l'ignora.

Alfredo (*a Violetta*)

È il mio destin così...

Tutti [*c. s.*]

Ah! Godiamo, la tazza e il cantico
le notti abbella e il riso;
in questo paradiso
ne scopra il nuovo dì.

{ Valzer e Duetto }

(*S'ode musica dall'altra sala.*)

Tutti [*tranne Violetta*]

Che è ciò?

Violetta

Non gradireste ora le danze?

Tutti [*c. s.*]

Oh, il gentil pensier!... tutti accettiamo.

Violetta

Usciamo dunque...
(*S'avviano alla porta di mezzo, ma Violetta è
colta da subito pallore.*)
Ohimè!...

Tutti [*c. s.*]

Che avete?...

Violetta

Nulla, nulla.

Tutti [*c. s.*]

Che mai v'arresta?...

Violetta

Usciamo...
(*Fa qualche passo, ma è obbligata a nuova-
mente fermarsi e sedere.*)
Oh Dio!...

Tutti [*tranne Alfredo e Violetta*]

Ancora!...

LIBRETTO

Alfredo

Voi soffrite?

Tutti [c. s.]

O ciel!... Ch'è questo?

Violetta

Un tremito che provo... Or là passate...

(Indica un'altra sala.)

Tra poco anch'io sarò...

Tutti [c. s.]

Come bramate.

(Tutti passano all'altra sala, meno Alfredo che resta indietro.)

Scena III

Violetta, Alfredo e Gastone a tempo.

Violetta

(Si alza e va a guardarsi allo specchio.)

Oh qual pallor!...

(Volgendosi, s'accorge d'Alfredo.)

{ tempo d'attacco }

Voi qui!...

Alfredo

Cessata è l'ansia
che vi turbò?

Violetta

Sto meglio.

Alfredo

Ah, in cotal guisa
v'ucciderete... aver v'è d'uopo cura
dell'esser vostro...

Violetta

E lo potrei?

Alfredo

Oh! Se mia foste,
custode veglierei pe' vostri
soavi di.

Violetta

Che dite?... ha forse alcuno
cura di me?

Alfredo *(con fuoco)*

Perché nessuno al mondo v'ama...

Violetta

Nessun?

Alfredo

Tranne sol io.

Violetta *(ridendo)*

Gli è vero!...

Sì grande amor dimenticato avea...

Alfredo

Ridete?... E in voi v'ha un core?...

Violetta

Un cor?... sì... forse...

E a che lo richiedete?

Alfredo

Ah, se ciò fosse,
non potreste allora celiar.

Violetta

Dite davvero?...

Alfredo

Io non v'inganno.

Violetta

Da molto è che mi amate?

Alfredo

Ah, sì, da un anno.

{ cantabile }

Un dì, felice, eterea,
mi balenaste innante,
e da quel dì tremante
vissi d'ignoto amor.
Di quell'amor ch'è palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero,
croce e delizia al cor.

Violetta

Ah, se ciò è ver, fuggitemi...
Solo amistade io v'offro:
amar non so, né soffro
un così eroico ardore.
Io sono franca, ingenua;
altra cercar dovete;
non arduo troverete
dimenticarmi allor.

{ tempo di mezzo }

Gastone

(Si presenta sulla porta di mezzo.)
Ebben?... Che diamin fate?

Violetta

Si folleggiava...

Gastone

Ah! ah!... Sta ben... restate.
(Rientra.)

{ conclusione }

Violetta

(ad Alfredo)
Amor dunque non più...
Vi garba il patto?

Alfredo

Io v'obbedisco... Parto...
(per andarsene)

Violetta

A tal giungeste?
(Si toglie un fiore dal seno.)
Prendete questo fiore.

Alfredo

Perché?

Violetta

Per riportarlo...

Alfredo *(tornando)*

Quando?

Violetta

Quando sarà appassito.

Alfredo

Oh ciel! domani...

Violetta

Ebben... domani.

Alfredo

(Prende con trasporto il fiore.)
Io son felice!

Violetta

D'amarmi dite ancora?

Alfredo

Oh, quanto v'amo!...
(Fa per partire.)

Violetta

Partite?

Alfredo

Parto.

Violetta

Addio.

Alfredo

(Torna a lei e le bacia la mano.)
Di più non bramo.
(Esce.)

Violetta e Alfredo

Addio.

{ Stretta }

Scena IV

Violetta e tutti gli altri che tornano dalla sala riscaldati dalle danze.

Tutti *[tranne Violetta]*

Si rideda in ciel l'aurora,
e n'è forza di partire;
mercé a voi, gentil signora,
di sì splendido gioir.
La città di feste è piena,

LIBRETTO

volge il tempo dei piacer;
nel riposo ancor la lena
si ritempri per moder.
(Partono dalla destra.)

{ n. 3 - Scena e Aria }

Scena V

Violetta sola.

Violetta

È strano!... è strano!... in core
scolpiti ho quegli accenti!
Saria per me sventura un serio amore?
Che risolvi, o turbata anima mia?
Null'uomo ancora t'accendeva...
O gioia ch'io non conobbi,
essere amata amando!...
E sdegnarla poss'io
per l'aride follie del viver mio?

{ cantabile }

Ah, fors'è lui che l'anima
solinga ne' tumulti
godea sovente pingere
de' suoi colori occulti!...
Lui che modesto e vigile
all'egre soglie ascese,
e nuova febbre acese,
destandomi all'amor.
A quell'amor ch'è palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero,
croce e delizia al cor.
A me fanciulla, un candido
e trepido desire
quest'effigiò dolcissimo
signor dell'avvenire,
quando ne' ciel il raggio
di sua beltà vedea,
e tutta me pascea
di quel divino error.
Sentia che amore è palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero,
croce e delizia al cor!

(Resta concentrata un istante, poi dice scuotendosi:)

{ tempo di mezzo }

Follie!... Follie... delirio vano è questo!...
Povera donna, sola,
abbandonata in questo
popoloso deserto
che appellano Parigi,
che spero or più?... Che far degg'io?...
Gioire, di voluttà ne' vortici perir.

{ cabaletta }

Sempre libera degg'io
folleggiare di gioia in gioia,
vo' che scorra il viver mio
pei sentieri del piacer.
Nasca il giorno, o il giorno muoia,
sempre lieta ne' ritrovi
a diletta sempre nuovi
dee volare il mio pensier.
(Entra a sinistra.)

Alfredo

(sotto al balcone)

Amore, amor è palpito
dell'universo intero,
misterioso, altero,
croce e delizia al cor.



Patrizia Ciofi protagonista della *Traviata* al Teatro Regio nella stagione 2012-2013; regia e costumi di Laurent Pelly, scene di Chantal Thomas, allestimento del Teatro Regio in coproduzione con Santa Fe Opera Festival (foto Ramella&Giannese).

Atto II

{ tempo di mezzo }

Casa di campagna presso Parigi. Salotto terreno. Nel fondo in faccia agli spettatori, è un camino, sopra il quale uno specchio ed un orologio, fra due porte chiuse da cristalli che mettono ad un giardino. Al primo piano, due altre porte, una di fronte all'altra. Sedie, tavolini, qualche libro, l'occorrente per scrivere.

{ n. 4 - Scena e Aria }

Scena I

Alfredo entra in costume da caccia.

Alfredo (*deponendo il fucile*)

Lunge da lei per me non v'ha diletto!
 Volaron già tre lune
 dacché la mia Violetta
 agi per me lasciò, dovizie, onori,
 e le pompose feste
 ove, agli omaggi avvezza,
 vedea schiavo ciascun di sua bellezza...
 Ed or contenta in questi ameni luoghi
 tutto scorda per me... qui presso a lei
 io rinascere mi sento,
 e dal soffio d'amor rigenerato
 scordo ne' gaudi suoi tutto il passato.

{ cantabile }

De' miei bollenti spiriti
 il giovanile ardore
 ella temprò col placido
 sorriso dell'amore!
 Dal dì che disse: vivere
 io voglio a te fedel,
 dell'universo immemore
 io vivo quasi in ciel.

Scena II

Detto ed Annina che entra affannosa in arnese da viaggio.

Alfredo

Annina, donde vieni?

Annina

Da Parigi.

Alfredo

Chi tel commise?

Annina

Fu la mia signora.

Alfredo

Perché?

Annina

Per alienar cavalli, cocchi,
 e quanto ancor possiede.

Alfredo

Che mai sento!

Annina

Lo spendio è grande a viver qui solinghi...

Alfredo

E tacevi?

Annina

Mi fu il silenzio imposto.

Alfredo

Imposto!... or v'abbisogna?...

Annina

Mille luigi.

Alfredo

Or vanne... andrò a Parigi.
Questo colloquio non sappia la signora.
Il tutto valgo a riparare ancora; va'! va'!

(Annina parte.)

Giuseppe (presentandole una lettera)

Per voi...

Violetta (prendendola)

Sta ben. In breve giungerà
un uom d'affari... entri all'istante.

{ cabaletta } (Annina e Giuseppe escono.)

Scena III

Alfredo solo.

Alfredo

O mio rimorso! O infamia!
Io vissi in tale errore?
Ma il turpe sonno a frangere
il ver mi balenò.
Per poco in seno acquetati,
o grido dell'onore;
m'avrai sicuro vindice;
quest'onta laverò.
(Esce.)

{ n. 5 - Scena e Duetto }

Scena IV

Violetta, ch'entra con alcune carte, parlando
con Annina, poi Giuseppe a tempo.

Violetta

Alfredo?

Annina

Per Parigi or or partiva.

Violetta

E tornerà?

Annina

Pria che tramonti il giorno...
Dirvel m'impose...

Violetta

È strano!

Scena V

Violetta, quindi il signor Germont introdotto
da Giuseppe che avanza due sedie e parte.

Violetta (leggendo la lettera)

Ah, ah, scopriva Flora il mio ritiro!...
E m'invita a danzar per questa sera!
Invan m'aspetterà...
(Getta il foglio sul tavolino e siede.)

Giuseppe

È qui un signore...

Violetta

(Sarà lui che attendo).
(Accenna a Giuseppe d'introdurlo.)

{ recitativo }

Germont

Madamigella Valéry?

Violetta

Son io.

Germont

D'Alfredo il padre in me vedete.

Violetta

(Sorpresa, gli accenna di sedere.)
Voi?

Germont (sedendo)

Sì, dell'incauto, che a ruina corre,
ammaliato da voi.

LIBRETTO

Violetta (*alzandosi risentita*)

Donna son io, signore, ed in mia casa;
ch'io vi lasci assentite,
più per voi che per me.

(*Fa per uscire.*)

Germont

(*Quai modi!*) Pure...

Violetta

Tratto in error voi foste.
(*Torna a sedere.*)

Germont

De' suoi beni
dono vuol farvi...

Violetta

Non l'osò finora...
Rifiuterei.

Germont (*guardando intorno*)

Pur tanto lusso...

Violetta

A tutti
è mistero quest'atto.
A voi nol sia.
(*Gli dà le carte.*)

Germont

(*dopo averle scorse coll'occhio*)

Ciel! che discopro! D'ogni vostro avere
or volete spogliarvi?
Ah, il passato perché, perché v'accusa?

Violetta (*con entusiasmo*)

Più non esiste... or amo Alfredo, e Dio
lo cancellò col pentimento mio!

Germont

Nobili sensi invero!

Violetta

Oh, come dolce
mi suona il vostro accento!

Germont (*alzandosi*)

Ed a tai sensi
un sacrificio chieggo...

Violetta (*alzandosi*)

Ah no, tacete...
Terribil cosa chiedereste certo...
Il prevedi... v'attesi... era felice troppo...

Germont

D'Alfredo il padre
la sorte, l'avvenir domanda or qui
de' suoi due figli.

Violetta

Di due figli!

Germont

Sì.

{ tempo d'attacco }

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

Violetta

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

Germont

Non è ciò che chiedo.

Violetta

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

Germont

Pur non basta...

Violetta

Volete che per sempre
a lui rinunzi?

Germont

È d'uopo.

Violetta

Ah, no! Giammai!

{ **transizione** }

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

Germont

È grave il sacrificio,
ma pur tranquilla uditemi...
Bella voi siete e giovine...
Col tempo...

Violetta

Ah, più non dite...
V'intendo... m'è impossibile...
Lui solo amar vogli'io.

Germont

Sia pure... ma volubile
sovente è l'uom...

Violetta (colpita)

Gran Dio!

{ **cantabile** }

Germont

Un dì, quando le veneri
il tempo avrà fuggate,
fia presto il tedio a sorgere...
Che sarà allor?... pensate...

Per voi non avran balsamo
i più soavi affetti;
poiché dal ciel non furono
tai nodi benedetti...

Violetta

È vero!...

Germont

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

{ **transizione** }

Violetta

(con estremo dolore)

(Così alla misera – ch'è un dì caduta,
di più risorgere – speranza è muta!
Se pur benefico – le indulga Iddio,
l'uomo implacabile – per lei sarà.)

{ **cantabile** }

(a Germont, piangendo)

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

Germont

Piangi, o misera... – supremo, il veggo,
è il sacrificio ch'or ti chieggo.
Sento nell'anima – già le tue pene;
coraggio... e il nobil tuo cor vincerà.
(Silenzio.)

{ **tempo di mezzo** }

Violetta

Imponete.

Germont

Non amarlo ditegli.

Violetta

Nol crederà.

LIBRETTO

Germont

Partite.

Violetta

Seguirammi.

Germont

Allor...

Violetta

Qual figlia m'abbracciate...

Forte così sarò.

(S'abbracciano.)

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

(Indicandogli il giardino, va per scrivere.)

Germont

Che pensate?

Violetta

Sapendol, v'opporreste al pensier mio.

Germont

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

{ cabaletta }

Violetta *(tornando a lui)*

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

Germont

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

Violetta

Qui giunge alcun! Partite!...

Germont

Ah, grato v'è il cor mio!...

Violetta e Germont

Non ci vedrem più forse...

(S'abbracciano.)

a due

Siate felice... addio!...

(Germont esce per la porta del giardino.)

{ n. 6 - Scena }

Scena VI

Violetta, poi Annina, quindi Alfredo.

Violetta

Dammi tu forza, o Cielo!

(Siede, scrive, poi suona il campanello.)

Annina

Mi richiedeste?

Violetta

Sì, reca tu stessa
questo foglio...

Annina

(Ne guarda la direzione e se ne mostra sorpresa.)

Oh!

Violetta

Silenzio... va all'istante.

(Annina parte.)

Ed or si scriva a lui...

Che gli dirò?...

Chi men darà il coraggio?

(Scrive e poi suggella.)

Alfredo *(entrando)*

Che fai?

Violetta (*nascondendo la lettera*)
Nulla.

Alfredo
Scrivervi?

Violetta (*confusa*)
Sì... no...

Alfredo
Qual turbamento!... A chi scrivervi?

Violetta
A te...

Alfredo
Dammi quel foglio.

Violetta
No, per ora...

Alfredo
Mi perdona... son io preoccupato.

Violetta (*alzandosi*)
Che fu?

Alfredo
Giunse mio padre...

Violetta
Lo vedesti?

Alfredo
Ah no; severo scritto mi lasciava...
Però l'attendo, t'amerà in vederti.

Violetta (*molto agitata*)
Ch'ei qui non mi sorprenda...
Lascia che m'allontani... tu lo calma...
(mal frenando il pianto)
Ai piedi suoi mi getterò... divisi
ei più non ne vorrà... saremo felici...
Perché tu m'ami, Alfredo, non è vero?

Alfredo
Oh, quanto... Perché piangi?

Violetta
Di lagrime avea d'uopo... or son
tranquilla...
(*sforzandosi*)
Lo vedi?... ti sorrido...
Sarò là, tra quei fior presso a te sempre.
Amami Alfredo, quant'io t'amo... Addio!
(*Corre in giardino.*)

{ **Scena e Aria** }

Scena VII

Alfredo, poi Giuseppe, indi un commissionario a tempo.

Alfredo
Ah, vive sol quel core all'amor mio!...
(*Siede, prende a caso un libro, legge alquanto, quindi si alza, guarda l'ora sull'orologio sovrapposto al camino.*)
È tardi: ed oggi forse
più non verrà mio padre.

Giuseppe (*entrando frettoloso*)
La signora è partita...
L'attendeva un calesse, e sulla via
già corre di Parigi... Annina pure
prima di lei spariva.

Alfredo
Il so, ti calma.

Giuseppe
(*Che vuol dir ciò?*)
(*Parte.*)

Alfredo
Va forse d'ogni avere
ad affrettar la perdita...
Ma Annina lo impedirà.
(*Si vede il padre attraversare in lontananza il giardino.*)
Qualcuno è nel giardino!
Chi è là?...
(*per uscire*)

LIBRETTO

Commissionario (*alla porta*)

Il signor Germont?

Alfredo

Son io.

Commissionario

Una dama da un cocchio,
per voi, di qua non lunge,
mi diede questo scritto...

(*Dà una lettera ad Alfredo, ne riceve qualche moneta e parte.*)

Scena VIII

Alfredo, poi Germont ch'entra dal giardino.

Alfredo

Di Violetta! Perché son io commosso!...

A raggiungerla forse ella m'invita...

Io tremo!... Oh ciel!... Coraggio!...

(*Apre la lettera e legge.*)

«Alfredo, al giungervi di questo foglio...»

(*come fulminato, grida:*)

Ah!...

(*Volgendosi si trova a fronte del padre, nelle cui braccia si abbandona esclamando:*)

Padre mio!...

Germont

Mio figlio!...

Oh, quanto soffri!... Oh, tergi il pianto....

Ritorna di tuo padre orgoglio e vanto.

(*Alfredo, disperato, siede presso il tavolino col volto tra le mani.*)

{ cantabile }

Germont

Di Provenza il mar, il suol

– chi dal cor ti cancellò?

Al natio fulgente sol

– qual destino ti furò?

Oh, rammenta pur nel duol

– ch'ivi gioia a te brillò;

E che pace colà sol

– su te splendere ancor può.

Dio mi guidò!

Ah! il tuo vecchio genitor

– tu non sai quanto soffrì...

Te lontano, di squallor

– il suo tetto si coprì...

Ma se alfin ti trovo ancor,

– se in me speme non falli,

Se la voce dell'onor

– in te appien non ammuti,

Dio m'esaudì!

{ tempo di mezzo }

(*scuotendo Alfredo, poi abbracciandolo*)

Né rispondi d'un padre all'affetto?

Alfredo

Mille serpi divoranmi il petto...

(*respingendo il padre*)

Mi lasciate.

Germont

Lasciarti!

Alfredo (*risoluto*)

(Oh vendetta!)

Germont

Non più indugi; partiamo... t'affretta...

Alfredo

(Ah, fu Douphol!)

Germont

M'ascolti tu?

Alfredo

No!

Germont

Dunque invano trovato t'avrò?

{ cabaletta }

No, non udrai rimproveri;

copriam d'oblio il passato;

l'amor che m'ha guidato,

sa tutto perdonar.

Vieni, i tuoi cari in giubilo

con me rivedi ancora:

a chi penò finora
tal gioia non negar.
Un padre ed una suora
t'affretta a consolar.

Alfredo

(Scuotendosi, getta a caso gli occhi sulla tavola, vede la lettera di Flora, la scorre ed esclama:)

Ah!... ell'è alla festa! volisi
l'offesa a vendicar.

(Fugge precipitoso.)

Germont

Che dici? Ah, ferma!
(Lo insegue.)

{ n. 7 - Finale II }

Scena IX

Galleria nel palazzo di Flora, riccamente adobbata ed illuminata. Una porta nel fondo e due laterali. A destra, più avanti, un tavolier con quanto occorre pel giuoco; a sinistra, ricco tavolino con fiori e rinfreschi, varie sedie e un divano. Flora, il marchese, il dottore ed altri invitati entrano dalla sinistra discorrendo fra loro.

Flora

Avrem lieta di maschere la notte:
N'è duce il viscontino...
Violetta ed Alfredo anco invitai.

Marchese

La novità ignorate?
Violetta e Germont sono disgiunti.

Dottore e Flora

Fia vero?...

Marchese

Ella verrà qui col barone.

Dottore

Li vidi ieri ancor... parean felici.
(S'ode rumore a destra.)

Flora

Silenzio... udite?...

Tutti

(Vanno verso la destra.)

Giungono gli amici.

{ Coro di zingarelle }

Scena X

Detti, e molte signore mascherate da zingare, che entrano dalla destra. Una parte di queste zingarelle terrà in mano una bacchetta, l'altra parte un tamburello da percuotere a tempo.

Zingare

Noi siamo zingarelle
venute da lontano;
d'ognuno sulla mano
leggiamo l'avvenir.
Se consultiam le stelle
null'avvi a noi d'oscuro,
e i casi del futuro
possiamo altrui predir.

Alcune

(prendono la mano a Flora)

Vediamo! Voi, signora,
rivali alquanto avete.

(Fanno lo stesso al marchese.)

Altre

Marchese, voi non siete
model di fedeltà.

Flora (al Marchese)

Fate il galante ancora?
Ben, vo' me la paghiate...

Marchese (a Flora)

Che diamin vi pensate?...
L'accusa è falsità.

LIBRETTO

Flora

La volpe lascia il pelo,
non abbandona il vizio...
Marchese mio, giudizio...
o vi farò pentir.

Tutti

Su via, si stenda un velo
sui fatti del passato;
già quel ch'è stato è stato,
badate/iamo all'avvenir.

(Flora ed il marchese si stringono la mano.)

{ Coro di mattadori spagnuoli }

Scena XI

Detti, Gastone ed altri mascherati da mattadori e piccadori spagnuoli, ch'entrano vivamente dalla destra.

Gastone e Mattadori

Di Madride noi siam Mattadori,
siamo i prodi nel circo de' tori,
testé giunti a godere del chiasso
che a Parigi si fa pel Bue grasso;
e una storia, se udire vorrete,
quali amanti noi siamo saprete.

Gli altri

Sì, sì, bravi; narrate, narrate:
con piacere l'udremo...

Gastone e Mattadori

Ascoltate.

È Piquillo un bel gagliardo
biscaglino mattador:
forte il braccio, fiero il guardo,
delle giostre egli è signor.
D'andalusa giovinetta
follemente innamorò;

ma la bella ritrosetta
così al giovine parlò:
cinque tori in un sol giorno
vo' vederti ad atterrar;
e, se vinci, al tuo ritorno
mano e cor ti vo' donar.
Sì, gli disse, e il mattadore,
alle giostre mosse il pie';
cinque tori, vincitore,
sull'arena egli stendé.

Gli altri

Bravo, bravo il mattadore,
ben gagliardo si mostrò,
se alla giovine l'amore
in tal guisa egli provò.

Gastone e Mattadori

Poi, tra plausi, ritornato
alla bella del suo cor,
colse il premio desiato
tra le braccia dell'amor.

Gli altri

Con tai prove i Mattadori
san le belle conquistar!

Gastone e Mattadori

Ma qui son più miti i cori;
a noi basta folleggiar...

Tutti

(Le zingarelle percuoteranno il tamburello, i piccadori batteranno le picche in terra.)

Sì, allegri... Or pria tentiamo
della sorte il vario umor;
la palestra dischiodiamo
agli audaci giuocator.

(Gli uomini si tolgono la maschera, chi passeggia e chi si accinge a giuocare.)

{ coro }

{ Seguito del Finale II }

Scena XII

*Detti, ed Alfredo quindi Violetta col barone.
Un servo a tempo.*

Tutti [*tranne Alfredo*]
Alfredo!... Voi!...

Alfredo
Sì, amici...

Flora
Violetta?

Alfredo
Non ne so.

Tutti [*c. s.*]
Ben disinvolto!... Bravo!...
Or via, giuocar si può.

(Gastone si pone a tagliare, Alfredo ed altri puntano. Violetta entra al braccio del barone.)

{ scena }

Flora
(andandole incontro)
Qui desiata giungi.

Violetta
Cessi al cortese invito.

Flora
Grata vi son, barone, d'averlo pur gradito.

Barone (*piano a Violetta*)
(Germont è qui! Il vedete?)

Violetta (*da sé*)
(Cielo!... gli è vero!)
(piano al barone)
Il vedo.

Barone (*cupo*)
Da voi non un sol detto
si volga a questo Alfredo.

Violetta (*da sé*)
(Ah, perché venni, incauta!
Pietà, gran Dio, di me!

Flora
(a Violetta, facendola sedere presso di sé sul divano)
Meco t'assidi; narrami... quai novità
vegg'io?

(Il dottore si avvicina ad esse, che sommessamente conversano. Il marchese si trattiene a parte col barone, Gastone taglia, Alfredo ed altri puntano, altri passeggiano.)

Alfredo
Un quattro!

Gastone
Ancora hai vinto!

Alfredo (*punta e vince*)
Sfortuna nell'amore
fortuna reca al giuoco!...

Gastone, Marchese e Amici
È sempre vincitore!...

Alfredo
Oh, vincerò stasera; e l'oro guadagnato
poscia a goder tra' campi ritornerò beato.

Flora
Solo?

Alfredo
No, no, con tale che vi fu meco ancora,
poi mi sfuggia...

Violetta
(Mio Dio!...)

LIBRETTO

Gastone (*ad Alfredo, indicando Violetta*)
(Pietà di lei!)

Barone (*ad Alfredo, con mal frenata ira*)
Signor!

Violetta (*piano al Barone*)
(Frenatevi, o vi lascio.)

Alfredo (*disinvolto*)
Barone, m'appellaste?

Barone (ironico)
Siete in sì gran fortuna,
che al giuoco mi tentaste.

Alfredo (ironico)
Sì?... La sfida accetto...

Violetta (*da sé*)
(Che fia?... Morir mi sento!
Pietà, gran Dio, di me!)

Barone (*puntando*)
Cento luigi a destra.

Alfredo (*puntando*)
Ed alla manca cento.

Gastone (*tagliando*)
Un asso... un fante...
(*ad Alfredo*)
Hai vinto!

Barone
Il doppio?

Alfredo
Il doppio sia.

Gastone (*tagliando*)
Un quattro, un sette.

Dottore, Marchese e Amici
Ancora!

Alfredo
Pur la vittoria è mia!

Gastone, Dottore, Marchese e Amici
Bravo davvero!...
La sorte è tutta per Alfredo!...

Flora
Del villeggiar la spesa farà il baron,
già il vedo.

Alfredo (*al Barone*)
Seguite pur!

(*Entra un servo.*)

Servo
La cena è pronta.

Flora
Andiamo.

Gastone, Dottore, Marchese e Amici
(*avviandosi*)
Andiamo.

Alfredo
Se continuar v'aggrada...
(*tra loro a parte*)

Barone
Per ora nol possiamo:
più tardi la rivincita.

Alfredo
Al gioco che vorrete.

Barone
Seguiam gli amici; poscia...

Alfredo
Sarò qual bramerete.
(*Si allontana col barone.*)
Andiam.

Barone (*ben lontano*)
Andiam.

(*Tutti entrano nella porta di mezzo: la scena rimane un istante vuota.*)

{ recitativo e duettino }

Scena XIII

Violetta che ritorna affannata, indi Alfredo.

Violetta

Invitato a qui seguirmi,
verrà desso?... vorrà udirmi?..
Ei verrà... ché l'odio atroce
puote in lui più di mia voce...

{ transizione }

Alfredo

Mi chiamaste? che bramate?

Violetta

Questi luoghi abbandonate...
Un periglio vi sovrasta...

Alfredo

Ah, comprendo!... Basta, basta...
E sì vile mi credete?

Violetta

Ah no, mai...

Alfredo

Ma che temete?...

Violetta

Temo sempre del barone...

Alfredo

E tra noi mortal quistione...
S'ei cadrà per mano mia
un sol colpo vi torria
coll'amante il protettore...
V'atterrisce tal sciagura?

Violetta

Ma s'ei fosse l'uccisore?
Ecco l'unica sventura...
ch'io pavento a me fatale!

Alfredo

La mia morte!... Che ven cale?...

Violetta

Deh, partite, e sull'istante.

Alfredo

Partirò, ma giura innante
che dovunque seguirai
i passi miei...

Violetta

Ah, no, giammai!

Alfredo

No! giammai!...

Violetta

Va', sciagurato.
Scorda un nome ch'è infamato,
va'... mi lascia sul momento...
Di fuggirti un giuramento...
sacro io feci...

Alfredo

A chi? Dillo... chi potea?...

Violetta

A chi dritto pien n'avea.

Alfredo

Fu Douphol?...

Violetta (*con supremo sforzo*)

Sì.

Alfredo

Dunque l'ami?

Violetta

Ebben... l'amo...

Alfredo

(*Corre furente a spalancare la porta e grida:*)

Or tutti a me.

Scena XIV

Detti e tutti i precedenti che confusamente ritornano.

Tutti [*tranne Alfredo e Violetta*]
Ne appellaste?... Che volete?

Alfredo
(additando Violetta che abbattuta si appoggia al tavolino)
Questa donna conoscete?

Tutti [*c. s.*]
Chi?... Violetta?

Alfredo
Che facesse non sapete?

Violetta
(Ah, taci...)

Tutti [*c. s.*]
No.

Alfredo
Ogni suo aver tal femmina
per amor mio sperdea...
lo cieco, vile, misero,
tutto accettar potea,
ma è tempo ancora!... tergermi
da tanta macchia or bramo...
Qui testimon vi chiamo
che qui pagata io l'ho.

(Getta con furente sprezzo una borsa ai piedi di Violetta, che sviene tra le braccia di Flora e del dottore. In tal momento entra il padre.)

{ **coro** }

Scena XV

Detti, ed il signor Germont, ch'entra all'ultime parole.

Tutti [*tranne Alfredo, Violetta e Germont*]
Oh, infamia orribile
tu commettesti!...
Un cor sensibile
così uccidesti!...
Di donne ignobile
insultator,
di qui allontanati,
ne desti orror!

{ **largo del Finale II** }

Germont (*con dignitoso fuoco*)
Di sprezzo degno se stesso rende
chi pur nell'ira la donna offende.
Dov'è mio figlio?... più non lo vedo:
in te più Alfredo – trovar non so.

Alfredo (*da sé*)
(Ah sì... che feci!... ne sento orrore.
Gelosa smania, deluso amore
mi strazian l'anima... più non ragiono.
Da lei perdono – più non avrò.
Volea fuggirla... non ho potuto!...
Dall'ira spinto son qui venuto!
Or che lo sdegno ho disfogato,
me sciagurato!... rimorso n'ho.)

Barone
(piano ad Alfredo)
A questa donna l'atroce insulto
qui Tutti offese, ma non inulto
fia tanto oltraggio... provar vi voglio
che il vostro orgoglio – fiaccar saprò.

{ **arietta** }

Gli altri

Ah, quanto peni!... Ma pur fa' cor...
Qui soffre ognuno del tuo dolor;
fra cari amici qui sei soltanto;
riasciuga il pianto – che t'inondò.

Germont (*da sé*)

(Io sol fra tanti so qual virtude
di quella misera il sen racchiude...
Io so che l'ama, che gli è fedele,
eppur, crudele, – tacer dovrò!)

Violetta (*riavendosi*)

Alfredo, Alfredo, di questo core
non puoi comprendere tutto l'amore;
tu non conosci che fino a prezzo
del tuo disprezzo – provato io l'ho!
Ma verrà tempo, in che il saprai...
Come t'amassi confesserai...
Dio dai rimorsi ti salvi allora,
ah! io spenta ancora – pur t'amerò.

(Germont trae seco il figlio; il barone lo segue. Violetta è condotta in altra stanza dal dottore e da Flora; gli altri si disperdono.)



Foto di scena della *Traviata* al Teatro Regio nella stagione 2009-2010; regia e costumi di Laurent Pelly, scene di Chantal Thomas, luci di Gary Marder, allestimento del Teatro Regio in coproduzione con Santa Fe Opera Festival (foto Ramella&Giannese).



Elena Mosuc (Violetta) e Francesco Meli (Alfredo) protagonisti della *Traviata* al Teatro Regio nella stagione 2009-2010; regia e costumi di Laurent Pelly, scene di Chantal Thomas, allestimento del Teatro Regio in coproduzione con Santa Fe Opera Festival (foto Ramella&Giannese).

Atto III

Camera da letto di Violetta. Nel fondo è un letto con cortine mezze tirate; una finestra chiusa da imposte interne; presso il letto uno sgabello su cui una bottiglia di acqua, una tazza di cristallo, diverse medicine. A metà della scena una toilette, vicino un canapè; più distante un altro mobile, su cui arde un lume da notte; varie sedie ed Altri mobili. La porta è a sinistra; di fronte v'è un caminetto con fuoco acceso.

{ n. 8 - Scena e Aria }

Scena I

Violetta dorme sul letto. Annina, seduta presso il caminetto, è pure addormentata.

Violetta (*destandosi*)

Annina?

Annina (*svegliandosi confusa*)

Comandate?...

Violetta

Dormivi? Poveretta!

Annina

Sì, perdonate.

Violetta

Dammi d'acqua un sorso.

(*Annina eseguisce.*)

Osserva, è pieno il giorno?

Annina

Son sett'ore.

Violetta

Da' accesso a un po' di luce...

Annina

(*Aprire le imposte e guarda nella via.*)

Il signor di Grenvill!...

Violetta

Oh, il vero amico!...

Alzar mi vo'... m'aita.

(*Si alza e ricade; poi, sostenuta da Annina, va lentamente verso il canapè, ed il dottore entra in tempo per assisterla ad adagiarvisi. Annina vi aggiunge dei cuscini.*)

Scena II

Dette e il dottore.

Violetta

Quanta bontà... pensaste a me per tempo!...

Dottore (*toccandole il polso*)

Sì... Come vi sentite?

Violetta

Soffre il mio corpo, ma tranquilla ho l'anima.

Mi confortò iersera un pio ministro.

Ah, religione è sollievo ai sofferenti.

Dottore

E questa notte?

Violetta

Ebbi tranquillo il sonno.

Dottore

Coraggio adunque... la convalescenza

non è lontana...

Violetta

Oh, la bugia pietosa

a' medici è concessa...

Dottore (*stringendole la mano*)

Addio... a più tardi.

LIBRETTO

Violetta

Non mi scordate.

Annina

(piano al Dottore accompagnandolo)

Come va, signore?

Dottore *(piano a parte)*

La tisi non le accorda che poche ore.
(Esce.)

Scena III

Violetta e Annina.

Annina

Or fate cor.

Violetta

Giorno di festa è questo?

Annina

Tutta Parigi impazza... è carnevale...

Violetta

Ah, nel comun tripudio, sallo Iddio...
Quanti infelici soffron!...
Quale somma
v'ha in quello stipo?
(indicandolo)

Annina

(L'apre e conta.)
Venti luigi.

Violetta

Dieci ne reca ai poveri tu stessa.

Annina

Poco rimanvi allora...

Violetta

Oh, mi sarà bastante;
cerca poscia mie lettere.

Annina

Ma voi?...

Violetta

Nulla occorrà... sollecita, se puoi...
(Annina esce.)

Scena IV

Violetta, sola.

{ declamato }

Violetta

(Trae dal seno una lettera e legge.)
«Teneste la promessa... la disfida
ebbe luogo! Il Barone fu ferito,
però migliora... Alfredo
è in stranio suolo; il vostro sacrificio
io stesso gli ho svelato;
egli a voi tornerà pel suo perdono;
io pur verrò... Curatevi... mertate
un avvenir migliore.
Giorgio Germont.»
(con voce sepolcrale)
È tardi!...
(Si alza.)

{ recitativo }

Attendo, attendo... né a me giungon mai!...
(Si guarda allo specchio.)
Oh, come son mutata!
Ma Il Dottore a sperar pure m'esorta!...
Ah, con tal morbo ogni speranza è morta.

{ romanza }

Addio, del passato bei sogni ridenti,
le rose del volto già sono pallenti;
l'amore d'Alfredo perfino mi manca,
conforto, sostegno dell'anima stanca...
Ah, della traviata sorridi al desio;
a lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio,
ah, tutto finì.
Le gioie, i dolori tra poco avran fine,
la tomba ai mortali di tutto è confine!
Non lagrima o fiore avrà la mia fossa,
non croce col nome che copra quest'ossa!
Ah, della traviata sorridi al desio;
a lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio.
Ah, tutto finì!
(Siede.)

{ n. 9 - Baccanale }

Coro di maschere (*all'esterno*)

Largo al quadrupede
 Sir della festa,
 di fiori e pampini
 cinto la testa...
 Largo al più docile
 d'ogni cornuto,
 di corni e pifferi
 abbia il saluto.
 Parigini, date passo
 al trionfo del Bue grasso.
 L'Asia, né l'Africa
 vide il più bello,
 vanto ed orgoglio
 d'ogni macello...
 Allegre maschere,
 pazzi garzoni,
 Tutti plauditelo
 con canti e suoni!...
 Parigini, date passo
 al trionfo del Bue grasso.

Scena V

Detta ed Annina, che torna frettolosa.

{ n. 10 - Scena e Duetto }

Annina (*esitando*)

Signora!...

Violetta

Che t'accade?

Annina

Quest'oggi, è vero,
 vi sentite meglio?...

Violetta

Sì, perché?

Annina

D'esser calma promettete?

Violetta

Sì, che vuoi dirmi?

Annina

Prevenir vi volli...
 Una gioia improvvisa...

Violetta

Una gioia!... dicesti?...

Annina

Sì, o signora...

Violetta

Alfredo!... Ah, tu il vedesti?... ei vien!...
 t'affretta.
 Alfredo?

(Annina afferma col capo, e va ad aprire la porta.)

Scena VI

*(Alfredo comparisce pallido per la commo-
 zione. Ambedue, gettandosi le braccia al col-
 lo, esclamano:)*

Violetta

Amato Alfredo! Oh, gioia!

Alfredo

Oh, mia Violetta! Oh, gioia!

{ tempo d'attacco }

Colpevol sono... So tutto, o cara.

Violetta

Io so che alfine reso mi sei!...

Alfredo

Da questo palpito s'io t'ami imparo,
 senza te esistere più non potrei.

Violetta

Ah, s'anco in vita m'hai ritrovata,
 credi che uccidere non può il dolor.

Alfredo

Scorda l'affanno, donna adorata,
 a me perdona e al genitor.

LIBRETTO

Violetta

Ch'io ti perdoni? La rea son io;
ma solo amore tal mi rendé...

Violetta e Alfredo

Null'uomo o demon, angelo mio,
mai più dividermi potrà da te.

{ cantabile }

Parigi, o cara/o noi lasceremo,
la vita uniti trascorreremo:
de' corsi affanni compenso avrai...
La mia/tua salute rifiorirà.
sospiro e luce tu mi sarai,
tutto il futuro ne ardirerà.

{ tempo di mezzo }

Violetta

Ah, non più...
A un tempio... Alfredo, andiamo,
del tuo ritorno grazie rendiamo...
(*Vacilla.*)

Alfredo

Tu impallidisci...

Violetta

È nulla, sai?
Gioia improvvisa non entra mai
senza turbarlo in mesto core...
(Si abbandona come sfinita sopra una
sedia col capo cadente all'indietro.)

Alfredo (*spaventato, sorreggendola*)

Gran Dio!... Violetta!

Violetta (*sforzandosi*)

È il mio malore...
Fu debolezza! ora son forte...
(*sforzandosi*)
Vedi?... sorrido...

Alfredo (*desolato*)

(Ahi, cruda sorte!...)

Violetta

Fu nulla... Annina, dammi a vestire.

Alfredo

Adesso?... attendi...

Violetta (*alzandosi*)

No... voglio uscire.
(*Annina le presenta una veste ch'ella fa
per indossare, e, impedita dalla debolezza,
esclama:*)

Gran Dio! non posso!
(*Getta con dispetto la veste e ricade sulla
sedia.*)

Alfredo

(Cielo!... che vedo!...)
(*ad Annina*)
Va' pel dottore...

Violetta (*ad Annina*)

Ah! Digli che Alfredo
è ritornato all'amor mio...
Digli che vivere ancor vogl'io...
(*Annina parte.*)
(*ad Alfredo*)

Ma se tornando non m'hai salvato,
a niuno in terra salvarmi è dato.

Scena VII

Violetta e Alfredo.

{ cabaletta }

Violetta (*sorgendo impetuosa*)

Ah! Gran Dio!... Morir sì giovane,
io che penato ho tanto!
Morir sì presso a tergere
il mio sì lungo pianto!
Ah, dunque fu delirio
la credula speranza;
invano di costanza
armato avrà il mio cor!

Alfredo

Oh mio sospiro e palpito,
diletto del cor mio!...
Le mie colle tue lagrime
confondere degg'io...
Ma più che mai, deh, credilo,
m'è d'uopo di costanza.
Ah! tutto alla speranza
non chiudere il tuo cor.

Violetta

Alfredo!... Oh, il crudo termine
serbato al nostro amor!

Alfredo

Oh! Violetta mia, deh, calmati,
m'uccide il tuo dolor.

(Violetta s'abbatte sul canapè.)

Alfredo

La vedi padre mio?

Germont

Di più non lacerarmi...
Troppo rimorso l'alma mi divora...
Quasi fulmin m'atterra ogni suo detto...
Oh, malcauto vegliardo!
Il mal ch'io feci ora sol vedo!

{ n. II - Finale ultimo }

Scena ultima

Detti, Annina, il signor Germont ed il dottore.

Germont *(entrando)*

Ah, Violetta!

Violetta

Voi, signor!...

Alfredo

Mio padre!

Violetta

Non mi scordaste?

Germont

La promessa adempio...
A stringervi qual figlia vengo al seno,
o generosa...

Violetta

Ahimè, tardi giungeste!
(Lo abbraccia.)
Pure, grata vi sono...
Grenvil, vedete? tra le braccia io spiro
di quanti cari ho al mondo...

Germont

Che mai dite!
(osservando Violetta)
(Oh cielo... è ver!)

Violetta

(Frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio della toilette, e toltone un medaglione dice ad Alfredo:)

Più a me t'appressa...
Ascolta, amato Alfredo.

{ concertato }

Prendi... quest'è l'immagine
de' miei passati giorni;
a rammentar ti torni
colei che sì t'amò.

Alfredo

No, non morrai, non dirmelo...
Dèi viver, amor mio...
A strazio sì terribile
qui non mi trasse Iddio...

Germont

Cara, sublime vittima
d'un disperato amore,
perdonami lo strazio
recato al tuo bel core.

Violetta

Se una pudica vergine
degli anni suoi nel fiore
a te donasse il core...
sposa ti sia... lo vo'.
Le porgi questa effigie:
dille che dono ell'è
di chi nel ciel tra gli angeli
prega per lei, per te.

LIBRETTO

Germont, Dottore e Annina

Finché avrà il ciglio lacrime
io piangerò per te.
Vola a' beati spiriti;
Iddio ti chiama a sé.

Alfredo

Sì presto, ah no, dividerti
morte non può da me.
Ah, vivi, o un solo feretro
m'accoglierà con te!

{ scena }

Violetta (*rialzandosi animata*)

È strano!...

Tutti

Che?

Violetta (*parlando*)

Cessarono
gli spasimi del dolore.
In me rinasce... m'agita
insolito vigore!
Ah! ma io ritorno a vivere!...
(*trasalendo*)
Oh gioia!...
(*Ricade sul canapè.*)

Tutti

O cielo!... muor!

Alfredo

Violetta!...

Annina e Germont

Oh Dio, soccorrasi...

Dottore

(*dopo averle toccato il polso*)
È spenta!

Tutti

Oh mio dolor!

(*Quadro e cala la tela.*)

Teatro Regio Torino

Rosanna Purchia Commissario straordinario

Sebastian F. Schwarz Direttore artistico

Orchestra

Violini primi

Stefano Vagnarelli *
Marina Bertolo
Ivana Nicoletta
Francesco Gilardi
Elio Lercara
Enrico Luxardo
Alessio Murgia
Paola Pradotto
Daniele Soncin
Marta Tortia
Giuseppe Tripodi
Roberto Zoppi

Violini secondi

Marco Polidori *
Tomoka Osakabe
Bartolomeo Angelillo
Silvana Balocco
Maurizio Dore
Anna Rita Ercolini
Silvio Gasparella
Fation Hoxholli
Anselma Martellono
Luigi Presta
Seo Hee Seo

Viole

Armando Barilli *
Alessandro Cipolletta
Gustavo Fioravanti
Rita Bracci
Federico Carraro
Maria Elena Eusebietti
Alma Mandolesi
Franco Mori
Roberto Musso
Nicola Russo

Violoncelli

Amedeo Cicchese *
Davide Eusebietti
Alfredo Giarbella
Armando Maticena
Luisa Miroglio
Marco Mosca
Paola Perardi

Contrabbassi

Davide Botto *
Atos Canestrelli
Fulvio Caccialupi
Andrea Cocco
Michele Lipani
Stefano Schiavolin

Flauti

Sara Tenaglia *
Roberto Baiocco
(*anche ottavino*)

Oboi

Luigi Finetto *
Stefano Simondi

Clarinetti

Alessandro Dorella *
Luciano Meola

Fagotti

Nicolò Pallanch *
Orazio Lodin

Corni

Natalino Ricciardo *
Evandro Merisio
Fabrizio Dindo
Eros Tondella

Trombe

Fabiano Cudiz *
Marco Rigoletti

Tromboni

Gianluca Scipioni *
Antonino Nuciforo
Marco Tempesta

Tuba

Rudy Colusso

Timpani

Ranieri Paluselli *

Percussioni

Lavinio Carminati
Enrico Femia
Massimiliano Francese

Arpa

Elena Corni *

* Prime parti

Coro

Soprani

Sabrina Amè
Nicoletta Baù
Chiara Bongiovanni
Anna Maria Borri
Caterina Borruso
Eugenia Braynova
Serafina Cannillo
Cristina Cogno
Cristiana Cordero
Eugenia Degregori
Alessandra Di Paolo
Manuela Giacomini
Rita La Vecchia
Laura Lanfranchi
Paola Isabella Lopopolo
Lyudmyla Porvatova
M. de Lourdes
Rodrigues Martins
Pierina Trivero
Giovanna Zerilli

Mezzosoprani / Contralti

Angelica Buzzolan
Shiow-hwa Chang
Ivana Cravero
Maria Di Mauro
Roberta Garelli
Rossana Gariboldi
Elena Induni
Antonella Martin
Raffaella Riello
Marina Sandberg
Teresa Uda
Daniela Valdenassi
Tiziana Valvo
Barbara Vivian

Tenori

Pierangelo Aimé
Marino Capettini
Luigi Della Monica
Luis Odilon Dos Santos
Alejandro Escobar
Giancarlo Fabbri
Sabino Salvatore Gaita
Roberto Guenno
Leopoldo Lo Sciuto
Vito Martino
Matteo Mugavero
Matteo Pavlica
Dario Prola
Sandro Tonino
Franco Traverso
Valerio Varetto

Baritoni / Bassi

Lorenzo Battagion
Enrico Bava
Giuseppe Capoferri
Umberto Ginanni
Desaret Lika
Riccardo Mattiottio
Davide Motta Fré
Gheorghe Valentin
Nistor
Franco Rizzo
Enrico Speroni
Marco Sportelli
Marco Tognozzi

Ballerini

Giulia Bochicchio, Lucia Bochicchio,
Susanna Elviretti, Carlotta Pelaia, Davide Bastioni,
Gianluca Conversano, Marco Caudera,
Francesco Piazza, Mattia Tortora

Figuranti *

Davide Bussolino, Carlo De Ambroggio,
Federico Morando, Francesco Pompele,
Simone Sarzano, Andrea Zanetti

* Allievi della TMA - Torino Musical Academy

Direttori di scena Vittorio Borrelli, Riccardo Fracchia

Direttore dei complessi musicali in palcoscenico Giulio Laguzzi

Maestri collaboratori di sala Giannandrea Agnoletto, Jeong Un Kim

Maestro rammentatore e ai sopratitoli Andrea Mauri

Maestro collaboratore alle luci Carlo Caputo

Maestri collaboratori di palcoscenico Luca Brancaleon, Jeong Un Kim

Assistente del maestro del coro Paolo Grosa

Edizione: **Kalmus**

Servizi tecnici di palcoscenico Giorgio Tirelli (Reparto macchinisti), Andrea Rugolo (Reparto attrezzisti)

Luci Andrea Anfossi

Audio-video Vladi Spigarolo

Servizi di vestizione Laura Viglione

Realizzazione allestimenti Stefania Di Dio

Coordinatore di progetto Ivano Coviello

Scene, costumi, attrezzeria e calzature **Teatro di San Carlo di Napoli**

Parrucche **Audello Teatro**, Torino

Trucco **Makeuptre**, Torino

Restate in contatto con il Teatro Regio:



I Libretti del Teatro Regio

Per l'elenco completo dei titoli della collana «I Libretti» consultare il sito internet del Teatro Regio alla pagina www.teatroregio.torino.it/bookshop, dov'è inoltre possibile richiederne l'acquisto con spedizione postale. Previa verifica della disponibilità, i volumi sono inoltre acquistabili presso la Biglietteria del Teatro (piazza Castello 215; tel. 011 8815241/242; orario: da martedì a venerdì ore 10.30-18 e sabato ore 10.30-16).

160. **Otello** di Giuseppe Verdi, saggi di A. Rostagno, S. Arienta, F. Marengo, U. Piovano, P. Patrizi.
161. **Giulio Cesare** di Georg Friedrich Händel, saggi di S. Bestente, S. Roda, A. Camoglio, A. Mattioli.
162. **Ballet Nacional de Cuba [Giselle - Don Chisciotte]**, saggi di E. Guzzo Vaccarino, E.M. Ferrando, M. Guatterini.
163. **Goyescas / Suor Angelica** di Enrique Granados / Giacomo Puccini, saggi di J. Lucas, L. Scarlini, E.M. Ferrando.
164. **Le nozze di Figaro** di Wolfgang Amadeus Mozart, saggi di E. Napolitano, P.P. Portinaro.
165. **Il turco in Italia** di Gioachino Rossini, saggi di B. Cagli, A. Cantoni.
166. **I puritani** di Vincenzo Bellini, saggi di P. Cascio, F.S. Lo Presti, P.P. Portinaro.
167. **Hänsel e Gretel** di Engelbert Humperdinck, saggi di A. Piovano, M. Kaufmann.
168. **Faust** di Charles Gounod, saggi di A. Malvano, Q. Principe, C. Rollin.
169. **La bohème** di Giacomo Puccini, saggi di L. Fontana, V. Bernardoni.
170. **Il barbiere di Siviglia** di Gioachino Rossini, saggi di S. Lamacchia, G. Vannoni, L. Sozzi.
171. **La traviata** di Giuseppe Verdi, saggi di M. Girardi, D. Gaita.
172. **Norma** di Vincenzo Bellini, saggi di L. Zoppelli, G. Gualerzi, F.S. Lo Presti.
173. **Aida** di Giuseppe Verdi, saggi di A. Rostagno, C. Greco, A. Roccati, U. Piovano.
174. **Didone ed Enea** di Henry Purcell, saggi di D. Fabris, G. Paduano.
175. **Eifman Ballet San Pietroburgo [Anna Karenina - Onegin]**, saggi di B. Eifman, D. Poggi, N. Caprioglio, M. Guatterini, S. Trombetta.
176. **Carmina Burana** di Carl Orff, saggi di A. Fassone, C. Santarelli.
177. **La piccola volpe astuta** di Leoš Janáček, saggi di A. Malvano, G. Vannoni.
178. **Tosca** di Giacomo Puccini, saggi di M. Targa, C. Rollin, P.P. Portinaro, P. Patrizi.
179. **La Cenerentola** di Gioachino Rossini, saggi di P. Gallarati, F.S. Lo Presti, A. Cipolla.
180. **La donna serpente** di Alfredo Casella, saggi di G. Pestelli, G. Guccini.
181. **Lucia di Lammermoor** di Gaetano Donizetti, saggi di F.S. Lo Presti, R.M. Pugliese, P. Patrizi, M. Leo.
182. **Pollicino** di Hans Werner Henze, saggi di E. Minetti, H.W. Henze, G. Fournier-Facio, G. Di Leva.
183. **Carmen** di Georges Bizet, saggi di M. Gurrieri, S. Arienta, L. Sozzi.
184. **La bohème** di Giacomo Puccini, saggi di A. Glinoer, L. Fontana, P. Patrizi.
185. **Sansone e Dalila** di Camille Saint-Saëns, saggi di M. Modugno, C. Rollin.
186. **West Side Story** di Leonard Bernstein, saggi di A. Bardi, G. Rampone.
187. **La bella addormentata**, saggi di R. Salas, S. Trombetta, E. Guzzo Vaccarino.
188. **Pagliacci** di Ruggero Leoncavallo, saggio di M. Girardi.
189. **Katia Kabanova** di Leoš Janáček, saggi di A. Malvano, M. Angius, N. Caprioglio.
190. **Manon Lescaut** di Giacomo Puccini, saggi di S. Arienta, M. Ravasini, C. Rollin.
191. **L'incoronazione di Dario** di Antonio Vivaldi, saggi di R. Mellace, M.G. Biga, E. Biggi Parodi.
192. **Il flauto magico** di Wolfgang Amadeus Mozart, saggi di L. Bramani, P.P. Portinaro.
193. **Macbeth** di Giuseppe Verdi, saggi di A. Rostagno, F.S. Lo Presti.

194. **Tristano e Isotta** di Richard Wagner, saggi di J.-J. Nattiez, N. Dufetel.
195. **Falstaff** di Giuseppe Verdi, saggi di L. Abbate, F. Vittorini.
196. **Lo schiaccianoci**, saggi di V. Ottolenghi, S. Trombetta, E. Fava, E. Guzzo Vaccarino.
197. **Il lago dei cigni**, saggi di S. Trombetta, V.M. Gaevskij, M. Porzio.
198. **Turandot** di Giacomo Puccini, saggi di A. Gerhard, E. Girardi, G. Guccini.
199. **Salome** di Richard Strauss, saggi di G. Satragni, G. Davico Bonino.
200. **L'Orfeo** di Claudio Monteverdi, saggi di M. Calcagno, A. Cannas.
201. **Il barbiere di Siviglia** di Gioachino Rossini, saggi di S. Lamacchia, G. Vannoni, L. Sozzi.
202. **I Lombardi alla prima crociata** di Giuseppe Verdi, saggi di P. Gallarati, E. Rescigno.
203. **Evita** di Andrew Lloyd Webber, saggio di L. Püschel.
204. **Il segreto di Susanna / La Voix humaine** di Ermanno Wolf-Ferrari / Francis Polenc, saggi di A. Foletto, A. Bosco.
205. **Le nozze di Figaro** di Wolfgang Amadeus Mozart, saggi di E. Napolitano, P.P. Portinaro.
206. **Don Giovanni** di Wolfgang Amadeus Mozart, saggi di E. Napolitano, C. Musatti e R. Reichmann.
207. **Così fan tutte** di Wolfgang Amadeus Mozart, saggi di E. Napolitano, P.P. Portinaro.
208. **Il trovatore** di Giuseppe Verdi, saggi di P. Gallarati, V. Sánchez Sánchez.
209. **L'elisir d'amore** di Gaetano Donizetti, saggi di E. Sala, G. Vannoni.
210. **La traviata** di Giuseppe Verdi, saggi di A. Sinigaglia, E. Sala, S. Arienta.
211. **Madama Butterfly** di Giacomo Puccini, saggi di V. Bernardoni, F. Marengo.
212. **Rigoletto** di Giuseppe Verdi, saggio di A. Gerhard.
213. **Agnese** di Ferdinando Paer, saggi di G. Castellani, G. Vannoni.
214. **La sonnambula** di Vincenzo Bellini, saggi di F. Fornoni, M. Leo, F.S. Lo Presti.
215. **Romeo e Giulietta** di Sergej Prokof'ev, saggi di S. Trombetta, E. Guzzo Vaccarino, G. Vinay.
216. **L'italiana in Algeri** di Gioachino Rossini, saggio di C. Majer.
217. **La giara / Cavalleria rusticana** di Alfredo Casella / Pietro Mascagni, saggi di S. Sablich, M. Emanuele.
218. **Porgy and Bess** di George Gershwin, saggi di G. Vinay, P.P. Portinaro.
219. **I pescatori di perle** di Georges Bizet, saggi di M. Modugno, E. Ferrero.
220. **Tosca** di Giacomo Puccini, saggi di M. Targa, G. Paduano, C. Rollin.
221. **La bisbetica domata** [*Les Ballets de Monte-Carlo*], saggi di J. Rouaud, M. Guatterini.
222. **Fuego** [*Compañía Antonio Gades*], saggi di E. Eiriz de Gades, E. Guzzo Vaccarino.
223. **Carmen** di Georges Bizet, saggi di V. Bernardoni, S. Argentieri, G. Paduano, S. Arienta.
224. **Il matrimonio segreto** di Domenico Cimarosa, saggi di A.L. Bellina, M. Marica, L. Mattei.
225. **Violanta** di Erich Wolfgang Korngold, saggio di G. Satragni.
226. **Nabucco** di Giuseppe Verdi, saggi di A. Rostagno, S. Arienta.
227. **La bohème** di Giacomo Puccini, saggi di A. Glinöer, M. Girardi.

Le rubriche sono a cura di: S. Bestente, A. Bosco, L. Brucalassi, A. Chiarle, V. Crosetto, L. Del Fra, S. Durante, M. Emanuele, E. Fava, E.M. Ferrando, S. Franchi, G. Gualerzi, A. Malvano, M.R. Mannucci, D. Meneghini, V. Pregliasco, G. Rampone, G. Satragni, L. Scarlini, S. Solinas, M. Targa, S. Valanzuolo.

Edizioni della Fondazione Teatro Regio di Torino

Pubblicazione a cura della Direzione Stampa e Comunicazione

Paola Giunti *direttore*

Coordinamento scientifico e editoriale

Simone Solinas

Ricerca iconografica

Gabriella Olivero

Pubblicità

Teatro Regio

Tel. 011 8815 216

In copertina:

Foto Francesco Squeglia / © Teatro di San Carlo di Napoli

Si ringrazia per la collaborazione l'ufficio Comunicazione e Stampa del Teatro di San Carlo di Napoli.

L'Editore, restando a disposizione degli aventi diritto, si scusa per eventuali omissioni o inesattezze occorse nell'identificazione delle fonti iconografiche.

© 2021 Fondazione Teatro Regio di Torino

Piazza Castello 215, 10124 Torino

www.teatroregio.torino.it

ISSN 1825-3504

