



TEATRO DELL'OPERA
DI ROMA

GIUSEPPE VERDI

La traviata



SOSTENIAMO LO SVILUPPO ANCHE DELLA CULTURA



La nostra missione istituzionale è contribuire alla crescita economica e sociale di Roma e del suo territorio. Un impegno che affrontiamo ogni giorno, sostenendo le imprese e dando vita a progetti infrastrutturali concreti per migliorare la qualità della vita dei cittadini. La cultura è una delle leve economiche più potenti per un territorio come il nostro e la **Camera di Commercio di Roma** è in prima linea nel supportare le più prestigiose istituzioni culturali.



Banca del Fucino

Gruppo Bancario Igea Banca

www.bancafucino.it

Riccardo Muti

Direttore onorario a vita

Sovrintendente

Carlo Fuortes

Direttore musicale

Daniele Gatti

Direttore artistico

Alessio Vlad

Maestro del Coro

Roberto Gabbiani

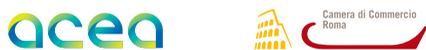
Direttore del Corpo di Ballo

Eleonora Abbagnato

SOCI FONDATORI



SOCI PRIVATI



MECENATI



IL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA È MEMBRO DI



Consiglio di Indirizzo

Presidente

Virginia Raggi

Vicepresidente

Michaela Castelli

Consiglieri

Maria Pia Ammirati
Gianluca Comin
Albino Ruberti
Lorenzo Tagliavanti

Carlo Fuortes Sovrintendente

Collegio dei revisori dei conti

Presidente

Emma Rosati

Membri effettivi

Pamela Palmi
Anna Maria Ustino

ADOTTA UN TALENTO

“FABBRICA” È LO *YOUNG ARTIST PROGRAM* DEL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA, IL PRIMO NEL PANORAMA MONDIALE AD OFFRIRE CONCRETE POSSIBILITÀ A GIOVANI DI TALENTO DI IMPARARE DA NOMI GIÀ AFFERMATI E DI FARSI NOTARE.

CHIUNQUE PUÒ SOSTENERE “FABBRICA”, ANCHE ADOTTANDO UN TALENTO: IN QUESTO MODO SI POTRÀ SEGUIRE UN GIOVANE ARTISTA NEL SUO PERCORSO PROFESSIONALE, PASSO DOPO PASSO, ASSISTERE A PROVE D'INSIEME, INCONTRI E WORKSHOP.

SOSTENENDO “FABBRICA” POTRAI USUFRUIRE DELL'ART *BONUS*, CREDITO D'IMPOSTA IN FAVORE DI CHI EFFETTUA EROGAZIONI LIBERALI A SOSTEGNO DELLA CULTURA, NELLA MISURA DEL 65% DELLE EROGAZIONI EFFETTUATE.

Ettore Festa, HaunagDesign - Illustrazione di Gianluigi Toccafondo



TEATRO
DELL'OPERA
DI ROMA

FAB BRICA

YOUNG
ARTIST
PROGRAM

Per informazioni
FONDAZIONE TEATRO DELL'OPERA DI ROMA
Fundraising e Membership
Piazza Beniamino Gigli 7 - 00184 Roma
tel. +39 06 48160515 / 48160502
insiemeperlopera@operaroma.it



CON IL CONTRIBUTO



CON IL SOSTEGNO





Sostieni il Teatro dell'Opera con *Art Bonus*

Sostenere il Teatro dell'Opera di Roma significa dimostrare in modo tangibile la propria vicinanza a un'antica e prestigiosa istituzione culturale del Paese e aiutarla a diffondere il teatro musicale in Italia e nel mondo. Significa dare il proprio personale contributo al successo di un Teatro, che ha scritto pagine importanti della storia della lirica e del balletto. Chiunque può contribuire a dar voce al Teatro.

Con *Art Bonus*, le erogazioni liberali versate a sostegno della Fondazione Teatro dell'Opera di Roma danno diritto a un credito d'imposta del 65%, secondo quanto previsto dalla normativa vigente.

Insieme per l'Opera

FONDAZIONE TEATRO DELL'OPERA DI ROMA
Fundraising e Membership
Piazza Beniamino Gigli 7
00184 Roma
tel. +39 06 48160515 / 48160502
insiemeperlopera@operaroma.it

Insieme per l'Opera

MEMBRI ASSOCIATI

Mecenati	Anna Maria Benedetti Gaglio Maite Bulgari Vittorio Di Paola Giuseppe Falco Paola Mainetti Anna Morelli Addario Erminia Picciaredda Cafiero Svetlana Shestakova Elena Testa Cerasi
----------	--

Donatori	Rocco Panetta Enrico Traversa
----------	--

Sostenitori	Consuelo Artelli Nievo Giovanni Aldobrandini Donatella Alessi Fabiana Balestra Clorinda Bonifaci Enrico Campoli Enrico Cartoni Claudia Cattani Federica Cerasi Tittarelli Innocenzo Cipolletta
-------------	---

La Fondazione Teatro dell'Opera di Roma ringrazia i Membri Associati per il loro prezioso sostegno al Teatro, compresi quanti hanno donato, scegliendo di restare anonimi.

Angelo e Carla Clarizia
Massimiliano Cocullo
Fulvio Conti
Ivan Cotroneo
Giancarlo De Cataldo
Claudio De Vincenti
Pier Francesco Del Conte
Kirsten Elmquist
Emmanuele F. M. Emanuele
Giuseppe Faberi
Marisela Federici
Sabrina Florio
Dario Fredella
Carlo Galdo
Silvia Genovese
Maria Letizia Liberati
Rosario Liotta
Gaetano Maccaferri
Carla Montani
Nicoletta Odescalchi
Ernesto Parroni
Marina Romualdi Vaccari
Giancarlo Rossi
Giuseppe Scassellati Sforzolini
Daniela Schiazzano
Valeria Sessano
Maria Teresa Stabile di Vece
Marisa Stirpe
Stefano Traldi
Bruno Vespa

Sostenere il Teatro dell'Opera di Roma è importante. Significa essere non solo spettatori, ma contribuire direttamente alla diffusione dell'opera e della danza in Italia e nel mondo e aiutare artisti e giovani talenti a formarsi e ad affermarsi.

Tutti possono sostenere il Teatro dell'Opera di Roma, scegliendo di aderire alla Fondazione come Membri Associati, acquisendo il titolo di Mecenate, Donatore o Sostenitore, in ragione del contributo versato.



LA TRAVIATA



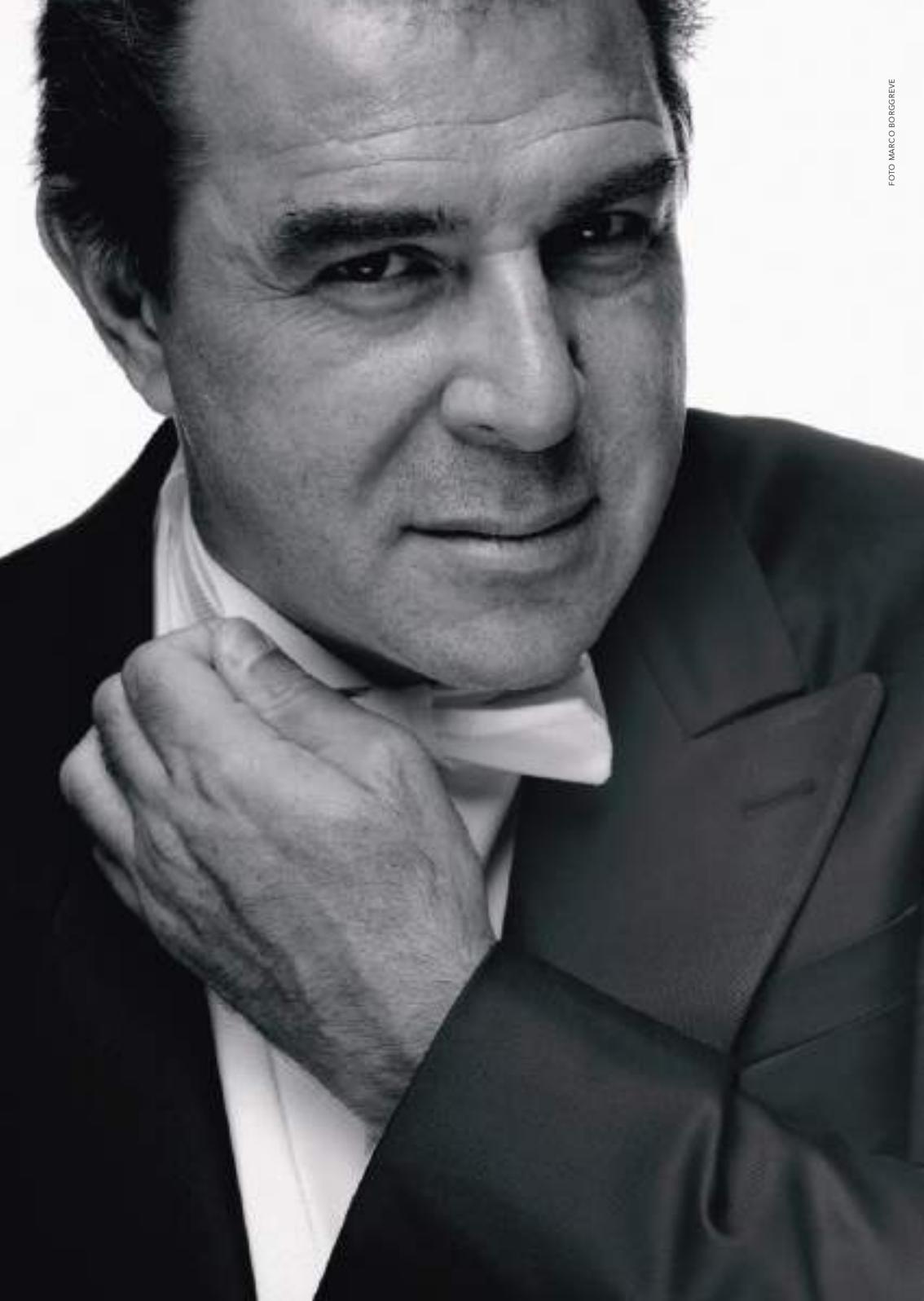


FOTO MARCO BORGREVE

**DANIELE
GATTI**

ACCOMPAGNEREMO
GLI SPETTATORI ACCANTO
AI PERSONAGGI.
LE TELECAMERE AFFONDERANNO
NEI LORO ANIMI. NON SARÀ
UNA **TRAVIATA** DI BRINDISI
E MERLETTI, MA RESTITUIRÀ
A VERDI LA SUA POTENZA
DRAMMATURGICA.

QUESTA **TRAVIATA** È TEATRO
CHE SI SCIoglie IN CINEMA,
CAMBIA IL SUO STATO FISICO
E DIVENTA FLUIDO.
COSÌ SI PENETRA NELLE PIEGHE
DELLA PARTITURA COGLIENDONE
OGNI ELEMENTO
DRAMMATURGICO.

**MARIO
MARTONE**

FOTO MARCO GHIDELLI



TEATRO COSTANZI

LO SPETTACOLO SARÀ TRASMESSO

	DATA	ORE
SU RAI 3	VEN 9 APRILE	21.20

La traviata

Opera in tre atti
Libretto di Francesco **Maria Piave**
da *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio

Musica di **Giuseppe Verdi**

Direttore **Daniele Gatti**
Regia e Scene **Mario Martone**

Maestro del Coro **Roberto Gabbiani**
Coreografia **Michela Lucenti**
Costumi **Anna Biagiotti**
Fotografia **Pasquale Mari**

**PERSONAGGI
E INTERPRETI**

Violetta Valéry **Lisette Oropesa**
Flora **Anastasia Boldyreva**
Annina **Angela Schisano***
Alfredo Germont **Saimir Pirgu**
Giorgio Germont **Roberto Frontali**
Gastone **Rodrigo Ortiz***
Barone Douphol **Roberto Accurso**
Marchese D'Obigny **Arturo Espinosa***
Dottor Grenvil **Andrii Ganchuk****
Un Commissionario **Francesco Luccioni**
Domestico di Flora **Leo Paul Chiarot**
Giuseppe **Michael Alfonsi**

*Dal progetto "Fabbrica"
Young Artist Program
del Teatro dell'Opera
di Roma

** Diplomato "Fabbrica"
Young Artist Program
del Teatro dell'Opera
di Roma

Orchestra, Coro e Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma

Performers Balletto Civile

Nuovo allestimento Teatro dell'Opera di Roma

**ORCHESTRA
DEL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA**

VIOLINI PRIMI

Vincenzo Bolognese *
Francesco Malatesta
Luciana Hazan
Ann Stupay
Annalisa Giordano
Emmanuelle Thomasson
Massimiliano Destro
Paolo Coluzzi
Lucia Campagna
Claudio Pacione
Remo Colangelo

VIOLINI SECONDI

Arrigo Serafini *
Emanuela Biagi
Paolo Vincenzo Bigi
Alessia Loporchio
Maria Teresa De Sanio
Elena De Marziani
Stefania Viri
Rose Helene Valmy
Antonella Subrizi

VIOLE

Koram Jablonko *
Paola Bolognese
Paolo Finotti
Mauro Abenante
Luisa Caldera
Margherita Fina
Fabrizio Antonini
Bruno Pucci

VIOLONCELLI

Andrea Noferini *
Luca Peverini
Fabio Fagioli
Giuseppe Chignoli
Marius Iulian Parascan
Paolo Ciminelli
Nino Testa
Andrea Bergamelli
Augusto Chiri

CONTRABBASSI

Massimo Ceccarelli *
Gennarino Frezza
Roberto Gambioli
Ugo Bocchini
Michele Palmiero

OTTAVINO

Lorenzo Marruchi

FLAUTO

Matteo Evangelisti *

OBOI

Luca Vignali *
Andrea Tenaglia

CLARINETTI

Angelo De Angelis*
Francesco Defronzo

FAGOTTI

Eliseo Smordoni *
Pasquale Marono

CORNI

Carmine Pinto *
Sabino Allegrini
Leonardo Feroletto
Giuliano Spaccini

TROMBE

Andrea Lucchi *
Guido Masin

TROMBONI

Marco Piazzai *
Antonio Sicoli
Friedrich Ventura

TUBA

Davide Borgonovi

TIMPANI

Gabriele Cappelletto *
Ignacio Ceballos Martin*

SUL PALCOSCENICO

ARPE

Roberta Inglese *

PERCUSSIONI

Marco Pagliarulo
Rocco Luigi Bitondo
Domenico D'Argenzio

ORCHESTRINA I ATTO

FLAUTI

Carlo Enrico Macalli
Paola Grassini

VIOLINO

Carlo Alberto Gardenghi

VIOLA

Francesco Agostini

VIOLONCELLO

Massimo Bastetti

PIANOFORTE A QUATTRO MANI

Enrica Ruggiero
Marco Forgione

* Le prime parti
sono indicate con l'asterisco

CORO
DEL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA

SOPRANI PRIMI

Federica Albonetti
Rita Cammarano
Carmela Cimaglia
Claudia Cozzari
Claudia Farneti
Maria Luisa Iurilli
Arianna Morelli
Stefania Rosai
Anita Selvaggio
Marika Spadafino
Sabrina Tolli
Carolina Varela

SOPRANI SECONDI

Laura Calzolari
Francesca Cundari
Marzia Giaccaia
Piera Lanciani
Giuliana Lanzillotti
Lee Yuen Sung
Alessia Nobili
Antonella Scafati
Cristina Tarantino

MEZZOSOPRANI

Sabrina Baldi
Silvana Cosimi
Carmela Ferraioli
Giovanna Ferraresso
Angela Nicoli
Silvia Pasini
Lorella Pieralli
Francesca Rossetti
Elisabetta Viri

CONTRALTI

Maria Concetta Colombo
Emanuela Luchetti
Claudia Marchetti
Donatella Massoni
Michela Nardella
Emilia Santo
Nicoletta Tasin
Marzia Zanzonini

TENORI PRIMI

Michael Alfonsi
Luca Battagello
Francesco Bovino
Aurelio Cicero
Danilo Di Benedetto
Andrea La Rosa
Refat Lleshi
Giordano Massaro
Fabrizio Menotta
Gianni Timpani

TENORI SECONDI

Giuseppe Auletta
Marco Ciatti
Vincenzo Di Betta
Daniele Marcorelli
Maurizio Scavone
Leonardo Trinciarelli

BARITONI

Pierluigi Bello
Leo Paul Chiarot
Alessandro Gaetani
Francesco Luccioni
Daniele Massimi
Romualdo Savastano

BASSI

Antonio Albore
Stefano Canettieri
Alessandro Fabbri
Massimiliano Fiorini
Massimo Mondelli
Giampiero Pippia
Stefano Pitaccio
Roberto Valenti

CORPO DI BALLO
DEL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA

ÉTOILE

Alessandra Amato

PRIMO BALLERINO

Claudio Cocino

SOLISTI

Roberta Paparella
Giuseppe Schiavone

CORPO DI BALLO

Claudia Bailetti
Francesca Bertaccini
Annalisa Cianci
Eva Cornacchia
Micaela Grasso
Daniela Lombardo
Claudia Marzano
Viviana Melandri
Martina Sciotto
Francesca Manfredi
Chiara Teodori
Giovanni Bella
Giordano Cagnin
Fabio Longobardi
Antonello Mastrangelo
Massimiliano Rizzo

Sommario

Argomento	Pag. 31
Argument	34
Synopsis	36
Handlung	38
Содержание	40
あらすじ	42

Il libretto	
DI FRANCESCO MARIA PIAVE	45

Galleria fotografica	70
-----------------------------	----

L'altra verità di Violetta	
DI BRUNO CAGLI	112
The other truth about Violetta	
BY BRUNO CAGLI	122

Osservazioni sulla partitura	
DI GIOVANNI BIETTI	128

<i>La traviata</i> al Teatro dell'Opera	
A CURA DI ALESSANDRA MALUSARDI	136

Cronologia della vita e delle opere di Giuseppe Verdi	160
--	-----

Gli artisti	166
--------------------	-----

Argomento

ATTO PRIMO

Nel corso di un ricevimento in casa di Violetta Valéry, il visconte Gastone di Létorières presenta alla giovane donna un fervente ammiratore, Alfredo Germont. A tavola, Gastone brinda alla forza dell'amore e Violetta risponde esaltando il piacere e la spensieratezza. Gli invitati si recano nel salone dove il ballo ha inizio, ma Violetta si attarda, colpita da improvviso malore. Alfredo non l'abbandona e le rimprovera dolcemente la vita frivola ch'ella conduce. Egli le confessa il suo amore, ma la giovane donna si dichiara incapace di contraccambiarlo. Tuttavia il sentimento che ha saputo suscitare in Alfredo la turba profondamente; Violetta gli offre un fiore invitandolo a tornare da lei quando sarà appassito. All'alba, quando gli invitati sono partiti, Violetta sente nascere nel cuore una grande tenerezza per Alfredo e comprende che non potrà sottrarsi al richiamo dell'amore.

ATTO SECONDO

SCENA PRIMA

Alfredo e Violetta si sono stabiliti in campagna, presso Parigi, in una villa dove vivono soli e felici. Alfredo ritorna dalla caccia e pensa con emozione alla grande prova d'amore che Violetta gli ha dato. A questo punto Annina, cameriera di Violetta, lo mette al corrente del fatto che ella ha dovuto vendere i suoi cavalli e molti suoi beni per far fronte alle spese del loro *ménage*. Alfredo decide di ritornare a Parigi per cercare di porre rimedio a questa disastrosa situazione. Violetta si stupisce per la sua precipitosa partenza e non tiene conto di una lettera inviatale dalla sua amica Flora, nella quale la si invita ad una festa che si terrà la sera stessa.

Le viene annunciata la visita di Giorgio Germont, padre di Alfredo. Questi le rimprovera di rovinare il figlio ma per tutta risposta Violetta gli mostra l'atto di vendita di tutti i suoi averi. Germont fa appello allora alla sua nobiltà d'animo: la prega di rinunciare al suo amore per consentire il matrimonio della sorella di Alfredo che non

può sposarsi fino a che non sia cessato lo scandalo del legame tra Alfredo e Violetta. Quest'ultima esita a lungo, ma si piega infine alle preghiere di Giorgio Germont, promettendogli di dire ad Alfredo che non l'ama più. Infatti il giovane la sorprende, al ritorno, mentre gli sta scrivendo una lettera d'addio. Egli le comunica che suo padre verrà a trovarla, senza sapere che la visita è già avvenuta. Violetta usa questo pretesto per allontanarsi, dopo aver stretto fra le braccia Alfredo e avergli detto tutto il suo amore. Prima che abbia il tempo di riprendersi, Alfredo riceve la lettera di Violetta, nel momento stesso in cui il padre giunge per consolarlo e convincerlo a ritornare con lui alla casa paterna.

SCENA SECONDA

Appartamento di Flora. La giovane donna è circondata da numerosi ammiratori, mentre si sparge la voce che Alfredo e Violetta si siano lasciati. Entrano le maschere e la festa ha inizio. Anche Alfredo è presente e si sta avvicinando al tavolo da gioco quando appare Violetta accompagnata dal barone Douphol. La giovane donna è turbata alla vista dell'amante, il quale comincia a giocare vincendo senza posa. Anche il barone Douphol gioca e perde contro Alfredo. Lasciando il tavolo da gioco per andare a cena con gli amici presenti, Alfredo dichiara al barone che gli offrirà la rivincita al gioco che preferisce. Violetta avvicina Alfredo e lo prega di lasciare la festa perché in pericolo. Alfredo replica che non se ne andrà se non con lei. Violetta rifiuta e per non mancare alla promessa fatta a Giorgio Germont dichiara di essere l'amante del barone. Accecato dalla collera e dalla gelosia, Alfredo chiama a raccolta tutti i presenti: vuole mostrare di aver pagato Violetta e in preda al furore getta ai piedi di lei una borsa piena di denaro. Il suo gesto provoca la generale indignazione, soprattutto quella di Germont padre che è appena arrivato e che è l'unico a conoscere il sacrificio di Violetta. Questa, ripresasi dallo smarrimento, ripete il suo grande amore per Alfredo, il quale, pieno di rimorso per il suo gesto inconsulto, si sente sfidare a duello dal barone.

ATTO TERZO

Casa di Violetta a Parigi. La giovane donna è a letto, malata. Non ha nessuna speranza di guarigione. Il medico confida alla fedele Annina che la tisi non le accorda che poche ore. Egli cerca di dire qualche parola di consolazione, mentre per la strada si festeggia il Carnevale. Violetta, pensando ai sofferenti, incarica Annina di portare ai poveri la metà del denaro che le rimane. Rimasta sola, Violetta rilegge la lettera con la quale Giorgio Germont le comunica che Alfredo, avendo saputo del suo sacrificio, verrà a chiederle perdono. Quando egli arriva, i due amanti si gettano l'uno nelle braccia dell'altra e, ricordando i giorni felici passati insieme, sognano la felicità che li attende per il resto della vita. Violetta vuole guarire, vivere, essere felice e amare. Ma l'emozione è troppo intensa e Violetta si sente male. Ella intuisce che la sua malattia è mortale e rimprovera teneramente Germont padre di essere arrivato in ritardo da lei. Il suo ultimo sforzo è per consegnare ad Alfredo un medaglione con il proprio ritratto, quindi si spegne dolcemente.

Argument

PREMIER ACTE

Au cours d'une réception chez Violette Valéry, le vicomte Gaston de Létorières présente à la jeune femme un de ses fervents admirateurs, Alfred Germont. A table, Gaston porte un toast à l'amour, et Violette y répond en célébrant les plaisirs et l'insouciance. Les invités passent au salon où le bal a commencé, mais Violette, frappée d'un malaise soudain, s'attarde un peu. Alfred reste auprès d'elle et lui reproche gentiment la vie frivole qu'elle mène. Il lui avoue son amour, mais la jeune femme lui répond qu'elle ne peut absolument pas le partager. Toutefois le sentiment qu'elle a su inspirer à Alfred la trouble profondément; si bien qu'elle lui offre une fleur en le priant de revenir la voir quand celle-ci sera fanée. A l'aube, après le départ des invités, Violette sent naître en elle une grande tendresse pour Alfred et elle comprend qu'elle ne pourra se soustraire à l'appel de son amour.

DEUXIÈME ACTE

PREMIÈRE SCÈNE

Alfred et Violette se sont établis à la campagne, près de Paris, dans une maison isolée où ils vivent heureux. Alfred revient de la chasse et pense, avec émotion, à la grande preuve d'amour que Violette lui a donnée. A ce moment-là Annina, la femme de chambre de Violette, le met au courant du fait que Violette a dû vendre ses chevaux et ses plus beaux meubles pour faire face aux dépenses de leur ménage. Alfred décide d'aller à Paris pour trouver une solution à cette situation désastreuse. Violette apprend avec étonnement ce départ précipité et n'accorde que peu d'attention à une lettre de son amie Flora qui l'invite à une fête qui aura lieu le soir même. On lui annonce alors la visite de Georges Germont, le père d'Alfred. Celui-ci reproche d'avoir gâcher encore la vie de son fils mais, pour toute réponse, Violette lui fait voir l'acte de vente de tous ses biens. Germont fait appel alors à son noble cœur: il la prie de renoncer à Alfred pour permettre le mariage de sa fille qui ne pourra se faire tant qu'existera le lien scandaleux qui unit Alfred à Violette. Celle-ci hésite longuement, puis elle cède enfin aux prières de Germont, en lui promettant de dire à Alfred qu'elle ne l'aime plus. En effet, le jeune homme la surprend à son retour en train d'écrire sa lettre d'adieu. Il lui communique que son père viendra la trouver, sans savoir que cette visite a déjà eu lieu. Violette profite de ce prétexte pour se retirer, après avoir longuement serré Alfred dans ses bras et lui avoir exprimé tout son amour.

Avant qu'Alfred ait eu le temps de se reprendre, il reçoit la lettre de Violette; à ce moment même, son père revient pour le consoler et le convaincre de revenir chez lui, dans la maison paternelle.

DEUXIÈME SCÈNE

Appartement de Flora. La jeune femme est entourée de nombreux admirateurs, et ils racontent que Violette et Alfred se sont quittés. Les masques font leur entrée et la fête commence. Alfred est là lui aussi; il s'approche de la table de jeu au moment où Violette fait son entrée accompagnée du baron Douphol. La jeune femme se trouble à la vue de son amant qui gagne à toutes les parties. Le baron Douphol joue également et perd contre Alfred. Laissant la table de jeu pour aller dîner en compagnie de ses amis, Alfred dit au baron qu'il offre une possibilité de revanche au jeu qu'il préfère. Violette s'approche d'Alfred et, pour ne pas manquer à la parole qu'elle a donnée à Germont, elle lui dit qu'elle est l'amante du baron. Aveuglé par la colère et la jalousie, Alfred réclame l'attention de tous les présents: il veut démontrer qu'il a payé Violette et, en proie à la fureur, il jette à ses pieds une bourse pleine d'argent. Son geste provoque l'indignation générale et en particulier celle du père d'Alfred qui est entré à ce moment-là et qui est le seul à connaître le sacrifice de Violette. Celle-ci, se reprenant de son égarement, répète tout son amour pour Alfred qui, plein de remords pour son geste insensé, est défié en duel par le baron.

TROISIÈME ACTE

La maison de Violette à Paris. La jeune femme est au lit, malade. Elle n'a aucun espoir de guérison. Le médecin confie à la fidèle Annina que la phtisie ne lui accorde plus que quelques heures de vie. Il essaie de la consoler un peu, tandis qu'on entend, dans la rue, les bruits joyeux du carnaval. Violette pense à ceux qui souffrent et elle envoie Annina porter aux pauvres la moitié de l'argent qui lui reste. Restée seule, Violette relit la lettre dans laquelle Germont lui communique qu'Alfred, ayant appris son sacrifice, viendra lui demander pardon. Quand il arrive, les deux amants se jettent dans les bras l'un de l'autre et, rappelant les jours heureux passés ensemble, ils rêvent au bonheur qui les attend pour le reste de leur vie. Violette veut guérir, vivre, être heureuse et aimer. Mais l'émotion est trop forte et Violette se sent mal. Elle comprend que sa maladie est mortelle, et elle reproche tendrement à Germont père d'être venu trop tard. Son dernier effort est pour donner à Alfred un médaillon avec son portrait. Après quoi, Violette s'éteint doucement dans la douleur générale.

Synopsis

ACT ONE

During a reception in the house of Violetta Valéry, Viscount Gaston de Létorières introduces Violetta to Alfred Germont, her ardent admirer. At table Gaston proposes a toast to the power of love, and Violetta replies extolling a life of pleasure and lightheartedness. The guests pass into the ballroom where the dancing starts, but Violetta remains behind, overcome by a sudden illness. Alfred stays with her and gently reproaches her for the frivolous life she leads. He confesses his love, but Violetta replies that she is incapable of returning that love. Even so, the feelings she has unwittingly aroused in Alfred have deeply disturbed her; she gives him a flower and tells him to come back when it has faded. At dawn, after all the guests have left, Violetta feels her heart swell with tenderness for Alfred and she realizes there is no escaping the call of love.

ACT TWO

SCENE ONE

Alfred and Violetta have settled down near Paris in a country house where they are living in happy seclusion. Alfred comes in from the hunt and, deeply moved, reflects on the great proof of love Violetta has given him. At this moment, Annina, Violetta's maid, reveals that Violetta has had to sell her horses and all her precious furniture in order to meet household expenses. Alfred decides to go to Paris to find a solution to this disastrous situation. Violetta is surprised by his hasty departure and tosses away a letter she has received from her friend, Flora, containing an invitation to a costume ball to be held that same evening. George Germont, Alfred's father, is announced. The elder Germont accuses her of having seduced and ruined his son, and Violetta, as her only reply, shows him the deed of sale of all her belongings. The elder Germont then appeals to her nobility of heart: he begs her to give up Alfred so that Alfred's sister can get married, which is impossible as long as Alfred and Violetta continue their scandalous affair. Violetta hesitates, but in the end yields to the elder Germont's pleadings, promising that she will tell Alfred she no longer loves him. In fact, upon his return, Alfred surprises her in the act of writing him a farewell letter. He tells her that his father is coming to pay her a visit, unaware that the visit has already taken place. Violetta sees this as an excuse to withdraw, after taking Alfred in her arms and pouring out all her love for him.

Before Alfred has time to gather his thoughts, he receives Violetta's letter, at the very moment his father reappears to comfort him and persuade him to return home.

SCENE TWO

Flora's house. Flora is surrounded by her numerous admirers, they are talking about Alfred and Violetta having left each other. The guests appear in fancy dress and the party begins. Alfred also appears and goes over to the gambling table, when Violetta enters accompanied by Baron Douphol. She is flustered at the sight of her lover, who starts to gamble, winning in continuation. Baron Douphol also plays and loses to Alfred. Leaving the gambling table to go and dine with his friends, Alfred offers the Baron the possibility of recouping his losses in any way he chooses. Violetta comes over to Alfred and pleads with him to leave the party because his life is in danger. Alfred replies that he will leave only if she leaves with him. Violetta refuses and in order not to break her promise to the elder Germont, says she is the Baron's mistress. Blind with rage and jealousy, Alfred calls everyone into the room: he wants them all to see that Violetta has been paid off and, choking with anger, he flings a purse of gold at her feet. This gesture arouses general indignation, especially on the part of the elder Germont who arrives at that moment and who is the only one who knows the real sacrifice Violetta has made. Recovering from the shock, Violetta once again gives vent to all her feelings of love for Alfred who, stricken with remorse for his impulsive gesture, finds himself challenged to a duel by the Baron.

ACT THREE

Violetta's house in Paris. Violetta is in bed, sick. She has no hopes of recovery. The doctor confides to the loyal Annina that she has only a few hours to live. He tries to comfort Violetta, as the sounds of Carnival merrymaking are heard in the street. Violetta's thoughts turn to the needy and suffering, and she sends Annina off with money for the poor. Left alone, Violetta rereads the letter she has received from the elder Germont in which he tells her that Alfred, learning of her sacrifice, is coming to ask her forgiveness. When he arrives, the two lovers fall into each other's arms and, remembering the happy days they have spent together, dream of the further happiness that awaits them for all the rest of their lives. Violetta longs to get well, to live, to be happy and to love. But the excitement proves to be too great and she collapses. She senses that her illness is mortal and gently chides the elder Germont for having come too late. Making one last effort, she gives Alfred a locket containing her portrait. After which, she gently expires in her grief-stricken lover's arms.

Handlung

ERSTER AKT

Während eines Festes im Hause von Violetta Valéry stellt Vicomte Gastone de Létorières der jungen Dame einen glühenden Verehrer, Alfred Germont, vor. Bei Tisch verherrlicht Gastone in einem Trinklied die Macht der Liebe, Violetta aber preist in ihrer Antwort das Vergnügen und die Leichtlebigkeit. Die Gäste begeben sich in den Salon, wo der Tanz beginnt, Violetta jedoch bleibt zurück, von einem plötzlich auftretenden Unwohlsein befallen. Alfred lässt sie nicht allein und tadelt sie mit liebevollen Worten wegen ihres leichtsinnigen Lebenswandels. Er gesteht ihr seine Liebe, aber Violetta sagt ihm, sie sei nicht fähig, diese Liebe zu erwidern. Sie ist jedoch tief berührt von dem starken Gefühl, das sie in ihm hervorgerufen hat; sie schenkt ihm eine Blume und fordert ihn auf, wiederkommen, sobald sie verblüht ist. Als die Gäste gegen Morgen weggegangen sind, spürt Violetta ihre Zuneigung zu Alfred wachsen und erkennt, dass sie sich der Liebe zu ihm nicht entziehen kann.

ZWEITER AKT

ERSTE SZENE

Alfred und Violetta leben in einem Landhaus in der Nähe von Paris allein und überglücklich. Alfred kehrt von der Jagd zurück und denkt mit Bewegung an den großen Beweis ihrer Liebe, den Violetta ihm gegeben hat. Durch Annina, Violettas Dienerin, erfährt er, dass Violetta ihre Pferde und ihre schönen Möbel verkaufen musste, um für die Kosten ihres gemeinsamen Haushalts aufkommen zu können. Alfred entschließt sich, nach Paris zurückzukehren, um dort einen Ausweg aus dieser unglückseligen Lage zu finden. Violetta ist erstaunt über seine plötzliche Abreise. Sie macht sich nichts aus einer von ihrer Freundin Flora gesandten Einladung zu einem Fest am gleichen Abend. Ein Besucher, Georg Germont, Alfreds Vater, wird ihr gemeldet. Er wirft ihr vor, sie habe seinen Sohn ruiniert, aber als Antwort zeigt ihm Violetta nur den Vertrag über den Verkauf ihres gesamten Besitzes. Georg Germont appelliert nun an ihre Grossmutter: er bittet sie, auf Alfred zu verzichten, um die Vermählung von Alfreds Schwester zu ermöglichen. Diese könne nicht heiraten, solange die skandalöse Verbindung zwischen Violetta und Alfred bestehe. Violetta zögert lange, gibt aber schließlich den Bitten von Georg Germont nach, und verspricht ihm, sie werde Alfred sagen, dass sie ihn nicht mehr liebe. Als der junge Mann zurückkommt, verfasst sie gerade einen an ihn gerichteten Abschiedsbrief. Er weiß nichts von dem vorhergehenden Besuch, sondern teilt ihr mit, dass sein Vater kommen werde. Daraufhin entfernt sich Violetta nachdem sie Alfred leidenschaftlich umarmt und ihm ihre Liebe bezeugt hat. Noch bevor sich Alfred wieder ganz gefasst hat, erhält er Violettas Brief, im gleichen Augenblick erscheint auch der Vater, um ihn zu trösten und ihn zu überzeugen, mit ihm in das väterliche Haus zurückzukehren.

ZWEITE SZENE

Flora's Wohnung. Die junge Frau erzählt ihren zahlreichen Verehrern, die sie umgeben dass Violetta Alfred verlassen habe. Maskierte Personen erscheinen, und das Fest beginnt. Auch Alfred ist gekommen, er nähert sich dem Spieltisch, als Violetta in Begleitung des Baron Douphol erscheint. Sie ist beim Anblick des Geliebten zutiefst erregt. Er beginnt zu spielen und gewinnt ständig. Auch der Baron spielt und verliert große Summen an Alfred. Als sie den Spieltisch verlassen, um mit den anderen anwesenden Freuden zum Souper zu gehen, erklärt Alfred dem Baron, er biete ihm die Revanche für das Spiel, die er wünsche. Violetta nähert sich Alfred und bittet ihn, das Fest zu verlassen, weil ihm eine Gefahr drohe. Violetta weigert sich, und um das Georg Germont gegebenen Versprechen nicht zu brechen, erklärt sie, dass sie die Geliebte des Barons sei. Vor Wut und Eifersucht rasend, ruft Alfred Gesellschaft zusammen: er möchte zeigen, dass er Violetta bezahlt hat, und völlig außer sich wirft er ihr einen Beutel Geld vor die Füße. Seine Handlungsweise ruft bei allen Entrüstung hervor, vor allem aber bei dem Vater Alfreds, der gerade hinzugekommen ist und der allein das Opfer Violettas kennt. Als diese ihre Fassung wiedergewonnen hat, erwidert sie von neuem ihre große Liebe für Alfred. Er ist beschämt über seine unbesonnene Handlung. Der Baron fordert ihn zum Duell.

DRITTER AKT

Violettas Haus in Paris. Die junge Frau liegt schwer krank zu Bett. Es besteht keine Hoffnung auf Heilung. Der Arzt gibt der treuen Annina zu verstehen, dass die Schwindsucht ihrer Herrin nur noch wenige Stunden gewähre. Er versucht, einige tröstende Worte zu sagen, während man von draußen das lustige Lärmen des Karnevals hört. Violetta denkt an die Notleidenden und bittet Annina, den Armen die Hälfte des ihr verbliebenen Geldes zu bringen. Als Violetta allein ist, liest sie von neuem den Brief, in dem Georg Germont ihr mitteilt, dass Alfred von ihrem Opfer erfahren hat und sie um Verzeihung bitten wird. Als er kommt, umfassen sich die beiden Liebenden selig, rufen die zusammen so glücklich verbrachten Tage wach und lieben. Aber die Erregung ist zu stark, die Kräfte verlassen sie. Sie erkennt, dass ihre Krankheit unheilbar ist und wirft Alfreds Vater mit sanften Worten vor, dass er zu spät zu ihr gekommen sei. Von immer größerer Schwäche befallen, übergibt sie Alfred ein Medaillon mit ihrem Bildnis. Violetta schlummert nun sanft hinüber und lässt alle in großem Schmerz zurück.

АКТ ПЕРВЫЙ

Званный ужин у парижской куртизанки Виолетты Валери. Висконт Гастоне де Леторьер представляет хозяйке дома давно увлеченного ею молодого человека по имени Альфредо Жермон. В самом разгаре веселья Гастоне произносит тост за всеиллие любви, и подхватывая его слова, Виолетта поднимает бокал за пьянящую радость жизни в поисках все новых и новых наслаждений. Приглашенные направляются в гостиную, где начинается бал, но прелестная молодая женщина задерживается из-за неожиданного приступа кашля. Альфредо не оставляет ее ни на минуту и ласково упрекает в том, как бездумно она живет. Юноша признается в любви, но Виолетта прерывает пылкое объяснение: ведь она не способна ответить ему взаимностью. Однако искренние слова Альфредо пробудили в девушке волнующее, до сих пор неизведанное чувство. Виолетта дарит ему камелию: пусть он вернет цветок, когда тот увянет. В ее сердце пробуждается неподдельная нежность, и она понимает, что не в силах больше противиться зову любви.

АКТ ВТОРОЙ

СЦЕНА ПЕРВАЯ

Возлюбленные живут уединенно вдалеке от Парижа и бесконечно счастливы. Альфредо возвращается с охоты и с волнением думает о том, насколько сильна любовь Виолетты: ведь она оставила свою прежнюю жизнь ради него. И тут верная служанка Аннина проговаривается, что ее хозяйке пришлось продать лошадей и драгоценности ради того, чтобы позволить им двоим жить роскошной и беззаботной жизнью. Альфредо испытывает чувство стыда и решает тотчас же ехать в Париж с тем, чтобы попытаться поправить бедственное финансовое положение. Виолетта удивлена неожиданным отъездом возлюбленного и не обращает внимания на письмо от Флоры, в котором прежняя подруга приглашает ее на бал тем же вечером. Ей докладывают о визите Джорджо Жермона, отца Альфредо. Тот упрекает молодую женщину в том, что она погубила сына, на что Виолетта вместо ответа показывает счета: она пожертвовала всеми своими богатствами, чтобы оградить возлюбленного от забот о безбедном существовании. Тогда Жермон взывает к благородству ее души и умоляет отказаться от любви к Альфредо ради того, чтобы устроить счастье его сестры. Будущий муж, весьма выгодная партия, грозит расторгнуть помолвку, если скандальная связь между ними не прекратится. Виолетта медлит в горестной нерешительности, но в конце концов уступает настоятельным просьбам отца и дает обещание сказать его сыну, что больше не любит его. И верно: вернувшись домой, юноша застаёт возлюбленную в тот момент, когда она дописывает письмо, в котором прощается с ним навсегда. Ничего не подозревающий Альфредо сообщает возлюбленной о скором визите отца, не зная, что встреча уже произошла. Под этим предлогом Виолетта собирается уйти, но прежде чем навсегда покинуть любимого, сжимает его в объятиях в последний раз и заверяет в любви навеки. Едва Альфредо приходит в себя от подобного необычно пылкого расставания, ему приносят прощальную записку от Виолетты. И в ту же минуту появляется отец: в конце концов ему удается утешить сына и убедить его вернуться под родительский кров.

СЦЕНА ВТОРАЯ

Бал-маскарад в роскошном парижском особняке Флоры. Молодая куртизанка, окруженная многочисленными поклонниками, рассказывает между прочим о том, что Альфредо и Виолетта расстались. Появляются приглашенные в масках, и начинается веселье. Альфредо тоже среди гостей. Он подходит к игорному столу, и тут появляется Виолетта в сопровождении барона Дюфоля. Молодая женщина переживает сильное смущение при виде бывшего любовника, а тот бросается очертя голову в карточную игру и выигрывает без конца. Барон делает ставку, но тоже проигрывает ему. Отойдя от карточного стола и направляясь в компании друзей к пышно сервированному для ужина столу, юноша предлагает барону отыгаться в любой – на его выбор – карточной игре. Виолетта подходит к Альфредо и просит уйти с бала, потому что ему угрожает опасность. Тот возражает, что уйдет только в том случае, если она последует за ним. Виолетта отвечает отказом, помня об обещании, данном Джорджо Жермону, и объявляет Альфредо, что стала любовницей барона. Ослепленный ревностью, Альфредо зовет к себе приглашенных на бал: на глазах у всех в ярости он бросает к ногам Виолетты выигранные в карты деньги, дабы расплатиться с ней сполна, ведь ее любовь продается и покупается ... Его отчаянный жест глубоко возмущает всех гостей, а прежде всего Жермона-отца, который только что присоединился к шумной компании и знает – только он один – на какую жертву решила пойти Виолетта. Едва оправившись от нанесенного ей жестокого оскорбления, она вновь заверяет Альфредо в бескорыстной и чистой любви, и испытывая угрызения совести за безрассудный поступок, молодой человек вызывает барона на дуэль.

АКТ ТРЕТИЙ

Парижская квартира Виолетты. Молодая женщина лежит в постели: чахотка подточила ее здоровье, и больше нет никакой надежды на спасение. Врач поверяет верной служанке Аннине, что несчастной осталось всего несколько часов жизни. Он пытается найти слова утешения, в то время как на парижских улицах шумит веселый карнавал. Думая об обездоленных, Виолетта просит служанку отнести беднякам все последние деньги. И оставшись одна, в который раз перечитывает письмо от Жермона-отца, где тот извещает ее, что сын, узнав о ее самопожертвовании, придет к ней просить прощения. И наконец на пороге появляется Альфредо и бросается в объятия Виолетты. Возлюбленные вспоминают о счастливых днях, проведенных вместе, и мечтают о счастье, ожидающем их в будущем. Виолетта испытывает неожиданный прилив сил, жаждет вновь стать здоровой, жить, быть счастливой и любить. Но такое потрясение губительно для нее. Девушка понимает, что ее болезнь неизлечима, и с нежностью упрекает Жермона-отца за то, что он так поздно раскаялся в содеянном. Собрав последние силы, Виолетта дает Альфредо медальон со своим портретом и тихо угасает в его объятиях.

第一幕

ヴィオレッタ・ヴァレリーの住む屋敷。ヴィオレッタが客人をもてなしているところに、レトリエール子爵ガストーネが現れ、彼女に熱烈な想いを抱くアルフレード・ジェルモンを紹介する。テーブルでガストーネが愛の力を祝して杯を上げると、応えてヴィオレッタが享樂と氣樂さを謳歌する。舞踏が始まり客人がサロンに移ると、ヴィオレッタは突然気分が悪くなりその場に座り込む。アルフレードは彼女に付き添い、こんな生活を送っているからだとして優しく諫め、自らの愛を告白する。ヴィオレッタはその気持ちに応えることはできないとはっきり断るが、アルフレードによって呼び覚まされた気持ちに深く動揺する。そして一輪の花を渡し、花が枯れたら戻ってくるよう告げる。夜明け。客人が帰った後、ヴィオレッタは心の中に生まれたアルフレードに対する大きな愛情と、もはやその呼び声から逃れることはできないのだということに氣付く。

第二幕

第一場

パリ郊外の別荘で、二人だけで楽しく暮らすことを決めたアルフレードとヴィオレッタ。狩りから戻ったアルフレードは、ヴィオレッタの大いなる愛のあかしとも言えるその暮らしに思いをめぐらす。そこへ小間使いのアンニーナが現れ、ヴィオレッタは二人の生活のために自分の馬や多くの財産を売らなければならなかったのだと話す。アルフレードはこの悲惨な状況を何とかするために、パリへ戻ることにする。突然の出発に呆然とするヴィオレッタは、友人フローラから届いた今夜開かれるパーティーへの招待状を氣にも留めない。そこへアルフレードの父ジョルジョ・ジェルモンの訪問が告げられる。息子をたがわしめた非難するジェルモンに、ヴィオレッタは全財産を売りにかけていることを打ち明ける。するとジェルモンは、彼女の貴族の心に訴えかけながら、息子のことは諦めてほしい、アルフレードには結婚を控えた妹がいるのだが、二人の間のスキャンダルが消え止まぬうちは結婚できないのだと話す。長らくためらったあと、彼女はとうとうジョルジョ・ジェルモンの懇願を受け入れる。そしてアルフレードにもう愛していないと伝えることを約束させる。別れの手紙を書いているちょうどそのときに、アルフレードが戻りヴィオレッタを驚かす。アルフレードは父が彼女を訪ねてくると言うが、すでに訪ねてきたとは知る由もない。ヴィオレッタは両腕で彼を抱きしめ、その愛のすべてを語ったあと、これを口実に席を外す。氣を取り直す間もなくヴィオレッタの手紙を受け取るアルフレード。そこへ父が現れ、慰めながら一緒に家に帰るよう説得する。

第二場

フローラの居室。多くの取り巻きに囲まれながら、フローラがアルフレードとヴィオレッタの二人が別れたと噂する。マスクで仮装した人々が現れ、パーティーが始まる。アルフレードが現れ、賭博台へと向かう。そこへドゥフォーール男爵にエスコートされたヴィオレッタが現れ、負け知らずに勝ち続ける恋人の姿を認め動揺する。ドゥフォーール男爵も一戦交えるが、アルフレードに破れる。テーブルをあとに友人達と夕食に向かいながら、アルフレードが男爵の好きなゲームでリベンジを受けて立つと申し出る。ヴィオレッタがアルフレードに近寄り、危険だからパーティーから去るようにと訴えるが、アルフレードは彼女と一緒に帰らなければと繰り返す。ヴィオレッタは拒みながら、ジョルジョ・ジェルモンとの約束にかけて本意を明かすことはできず、男爵のことを愛していると話す。怒りと嫉妬に駆られたアルフレードは、皆の注意を集め、これ見よがしに借りは返したと、怒りに任せてヴィオレッタの足下に賭博で得た金の詰まった財布を投げつける。一同がその振る舞いを非難するなか、ちょうどそこに現れた父ジェルモンが、ヴィオレッタの犠牲をただ一人知るものとして息子を諫める。意識を取り戻しアルフレードに対する想いを繰り返すヴィオレッタ。アルフレードは自らのおこないを深く悔やみながら、決闘を申し出る男爵の声を耳にする。

第三幕

パリのヴィオレッタの屋敷。病床に伏すヴィオレッタ。回復の見込みはない。医者は肺結核を認め、アンニーナにこっそりと、もう何時間ともたないだろうと告げる。いっぽうで病人には励ましの言葉をかける。通りでは人々が謝肉祭に沸いてくる。ヴィオレッタは苦しんでいる人々のことを思い、残った金の半分を貧しい人に与えるようアンニーナに託す。一人になると、ヴィオレッタはジョルジョ・ジェルマンの手紙を読み返す。そこには彼女の犠牲のことを知ったアルフレードが、許しを請いにやってくると綴られている。アルフレードが到着し、二人は強く抱きしめ合う。そして共に過ごした幸せな日々を思い出しながら、これからの人生の幸福を語り合う。病を克服し、生き、幸せになり、そして愛したいと願うヴィオレッタ。しかし高揚した気持ちが病状を悪化させる。ヴィオレッタはもう生きられないのだということを知り、遅れてやってきた父ジェルモンを優しくとがめる。そして最後の力を振り絞りアルフレードに自分の肖像画の入ったロケットを手渡したあと、安らかに息を引き取る。

La traviata

Opera in tre atti

Libretto di Francesco Maria Piave

da *La Dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio

Musica di **Giuseppe Verdi**

Personaggi	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 Létorières (tenore)
	Barone Douphol	protettore di Violetta (baritono)
	Marchese d'Obigny	amico di Flora (basso)
	Dottor Grenvil	(basso)
	Giuseppe	servo di Violetta (tenore)
	Domestico di Flora	(basso)
	Commissionario	(basso)

Coro di signore e signori amici di Violetta e Flora

Mattadori

Piccadori

Zingare

Servi di Violetta e di Flora

Maschere

Parigi e sue vicinanze, 1850 circa.

Il primo atto succede in agosto, il secondo in gennaio,
il terzo in febbraio.

ATTO PRIMO

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.

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.

AMICI

Dell'invito trascorsa è già l'ora...
voi tardaste...
Giocammo da Flora.
E giocando quell'ore volar.

VIOLETTA

(*andando loro incontro*)
Flora, amici, la notte che resta
D'altre gioie qui fate brillar...
Fra le tazze è più viva la festa...

FLORA E MARCHESE

E goder voi potrete?

VIOLETTA

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

TUTTI

Sì, la vita s'addoppia al gioir.

SCENA II

Detti, il Visconte Gastone di Létorières, Alfredo Germont. Servi affacciati 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, merce' 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

Ben diceste le cure segrete
Fuga sempre l'amico licor.
(*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.

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 è ciò?
No! comprendo.

ALFREDO

(*sospirando*)
Sì, egli è ver.

VIOLETTA

(*ad Alfredo*)

Le mie grazie vi rendo.
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*)
Mi 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.

GASTONE

Oh 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
Sì, attenti al cantor.
[Brindisi]

ALFREDO
Libiamo ne' lieti calici
che la bellezza infiora,
E la fuggevol ora
s'inebri 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
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
Godiam la tazza e il cantico
la notte abbella e il riso;
In questo paradiso
ne scopra il nuovo di.

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
Godiam la tazza e il cantico
la notte abbella e il riso;
In questo paradiso
ne scopra il nuovo di.
(s'ode musica dall'altra sala)
Che è ciò?

VIOLETTA
Non gradireste ora le danze?

TUTTI
Oh, il gentil pensier! Tutti accettiamo.

VIOLETTA
Usciamo dunque...
(s'avviano alla porta di mezzo, ma Violetta è colta da subito pallore)
Ohimé!

TUTTI
Che avete?

VIOLETTA
Nulla, nulla.

TUTTI
Che mai v'arresta?

VIOLETTA
Usciamo...
(fa qualche passo, ma è obbligata nuovamente a fermarsi e sedere)
Oh Dio!

TUTTI
Ancora!

ALFREDO
Voi soffrite?

TUTTI
O ciel! ch'è questo?

VIOLETTA
Un tremito che provo. Or là passate...
(indica l'altra sala)
fra poco anch'io sarò

TUTTI
Come bramate.
(tutti passano all'altra sala, meno Alfredo che resta indietro)

SCENA III
Violetta, Alfredo e Gastone a tempo.

VIOLETTA
(guardandosi allo specchio)
Oh qual pallor!
(volgendosi, s'accorge d'Alfredo)
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
Se mia foste,
custode io 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
Oh, 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.
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 amor.
Io sono franca, ingenua;
altra cercar dovete;
Non arduo troverete
dimenticarmi allor.

GASTONE
(si presenta sulla porta di mezzo)
Ebben? che diavol fate?

VIOLETTA
Si folleggiava...

GASTONE
Ah! ah! sta ben, restate.
(rientra)

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
O ciel! Domani!

VIOLETTA
Ebben, domani.

ALFREDO
(prende con trasporto il fiore)
Io son felice!

VIOLETTA
D'amarmi dite ancora?

ALFREDO
(per partire)
Oh, quanto v'amo!

VIOLETTA
Partite?

ALFREDO
(tornando a lei baciandole la mano)
Parto.

VIOLETTA
Addio.

ALFREDO
Di più non bramo.
(esce)

VIOLETTA E ALFREDO
(lontano)
Addio.
(più lontano)
Addio.

[Stretta]

SCENA IV

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

TUTTI
Si ridesta in ciel l'aurora,
E n'è forza di partir;
Merce' a voi, gentil signora,
di sì splendido gioir.
La città di feste è piena,
volge il tempo dei piacer;
Nel riposo ancor la lena
si ritempri per goder!
(partono alla destra)

[Scena ed Aria – Finale Atto I]

SCENA V

Violetta sola.

VIOLETTA
È strano! È strano! in core
scolpiti ho quegli accentil
Saria per me sventura un serio amore?
Che risolvi, o turbata anima mia?
Null'uomo ancora t'accendeva...
Oh gioia ch'io non conobbi,
essere amata amando!
E sdegnarla poss'io
per l'aride follie del viver mio?
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 accese,
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
questi effigiò dolcissimo
signor dell'avvenire,
quando ne' cieli 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)
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 nei vortici perire.
Sempre libera degg'io
folleggiar 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 dilette sempre nuovi
dee volare il mio pensier.
(entra a sinistra)

ATTO SECONDO

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.

[Scena ed Aria]

SCENA I

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' gaudii suoi tutto il passato.
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 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 ignori la signora.
Il tutto valgo a riparare ancora.
Va', va'!

(Annina parte)

SCENA III

Alfredo solo.

ALFREDO

Oh mio rimorso! Oh infamia!
e vissi in tale errore?
Ma il turpe sogno a frangere
il ver mi balenò.
Per poco in seno acquétati,
o grido dell'onore;
M'avrai sicuro vindice;
quest'onta laverò.

(esce)

[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!...

ANNINA

(presentandole una lettera)

Per voi...

VIOLETTA

(la prende)

Sta bene. In breve

giungerà un uom d'affari, entri all'istante.

(Annina e Giuseppe escono)

SCENA V

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

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)

ANNINA

È qui un signore...

VIOLETTA

Ah! sarà lui che attendo.

(accenna a Giuseppe d'introdurlo)

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.

VIOLETTA

(alzandosi risentita)

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

(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
(guardandosi 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.
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!
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 io troverò?
Non sapete che colpita
d'altro morbo è la mia vita?

Che già presso il fin ne vedo?
Ch'io mi separi da Alfredo?
Ah, il supplizio è sì spietato,
Che morir preferirò.

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

VIOLETTA
Ah, più non dite...
v'intendo... m'è impossibile...
lui solo amar vogl'io.

GERMONT
Sia pure... ma volubile
Sovente è l'uom...

VIOLETTA
(colpita)
Gran Dio!

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'angiol consolatore...
Violetta, deh, pensateci,
ne siete in tempo ancor.
È Dio che ispira, o giovine
tai detti a un genitor.

VIOLETTA
(con estremo dolore)
(Così alla misera ch'è un dì caduta,
Di più risorgere speranza è muta!
Se pur beneficio le indulga Iddio,
L'uomo implacabile per lei sarà)
(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
Sì, piangi, o misera. Supremo, il veggo,
è il sacrificio ch'ora io ti chieggo.
Sento nell'anima già le tue pene;
Coraggio e il nobile cor vincerà.

Silenzio

VIOLETTA
Or imponete.

GERMONT
Non amarlo ditegli.

VIOLETTA
Nol crederà.

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?

VIOLETTA
(tornando a lui)
Morrò! la mia memoria
non fia ch'ei maledica,
se le mie pene orribili
vi sia chi almen gli dica.

GERMONT
No, generosa, vivere,
e lieta voi dovrete,
merce' di queste lagrime
dal cielo un giorno avrete.

VIOLETTA
Conosca il sacrificio
ch'io consumai d'amor.
Che sarà suo fin l'ultimo
sospiro del mio cor.

GERMONT
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
Partite!
Non ci vedrem più forse.
(s'abbracciano)

VIOLETTA E GERMONT
Siate felice...

VIOLETTA
Addio!

GERMONT
Addio!

VIOLETTA
(piangendo)
Conosca il sacrificio...

GERMONT
Sì.

VIOLETTA
... ch'io consumai d'amor...

GERMONT
Sì.

VIOLETTA
(piangendo)
... che sarà suo fin l'ultimo...
(il pianto le tronca la parola)
Addio!

GERMONT
Addio!

VIOLETTA E GERMONT
Felice siate... Addio!
(Germont esce per la porta del giardino)

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 ora 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
Scrivevi?

VIOLETTA
(confusa)
Sì... no.

ALFREDO
Qual turbamento! A chi scrivevi?

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 frenato il pianto)
Ai piedi suoi mi getterò divisi
Ei più non ne vorrà...
Sarem 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,
sempre, sempre presso a te...
Amami, Alfredo, quant'io t'amo. Addio.
(corre in giardino)

[Scena ed 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)
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 in giardino.

ALFREDO
Di Violetta! Perché son io commosso!
A raggiungerla forse ella m'invita...
Io tremo! Oh ciel! Coraggio!
(apre 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! tergi, ah, tergi il pianto,
ritorna di tuo padre orgoglio e vanto.
(Alfredo, disperato, siede presso il tavolino col volto tra le mani)
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 soffri
te lontano, di squallor il suo tetto si copri.
Ma se alfin ti trovo ancor, se in me speme
[non falli,
se la voce dell'onor in te appien
[non ammuti,
Dio m'esaudi!
(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!
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, esclama:)
Ah! Ell'è alla festa! volisi
l'offesa a vendicar.
(fugge precipitoso)
GERMONT
Che dici? Ah, ferma!
(lo insegue)

[Finale II]

SCENA IX

Galleria nel palazzo di Flora, riccamente addobbata ed illuminata. Una porta nel fondo e due laterali. A destra, più avanti, un tavoliere 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 scorrendo 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.

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.
Vediamo! Voi, signora,
(prendono la mano di Flora e l'osservano)
rivali alquante avete.
(fanno lo stesso al Marchese)
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.
FLORA
La volpe lascia il pelo,
non abbandona il vizio...
Marchese mio, giudizio,
o vi farò pentir.
DOTTORE E ZINGARELLE
Su via, si stenda un velo
Sui fatti del passato;
Già quel ch'è stato è stato,
badate/badiamo all'avvenir.
(Flora ed il Marchese si stringono la mano)

[Coro di Mattadori Spagnuoli]

SCENA XI

Deti, Gastone ed altri mascherati da Mattadori, Piccadori spagnuoli, ch'entrano vivamente dalla destra.

GASTONE E MATTADORI

Di Madride noi siam mattadori,
siamo i prodi del 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.

FLORA, DOTTORE, MARCHESE E ZINGARELLE

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 ritrossetta
Così al giovane 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.

FLORA, DOTTORE, MARCHESE E ZINGARELLE

Bravo, bravo il mattadore,
ben gagliardo si mostrò
se alla giovane 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.

FLORA, DOTTORE, MARCHESE E ZINGARELLE

Con tai prove i mattadori
san le belle conquistar!

GASTONE E MATTADORI

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

TUTTI

Sì, sì, allegri... Or pria tentiamo
della sorte il vario umor;
La palestra dischiudiamo
Agli audaci giuocator.

*(gli uomini si tolgono la maschera, chi
passeggia e chi si accinge a giuocare)*

[Sèguito del Finale II]

SCENA XII

*Deti ed Alfredo, quindi Violetta col Barone. Un
servo a tempo.*

TUTTI

Alfredo! Voi!

ALFREDO

Sì, amici.

FLORA

Violetta?

ALFREDO

Non ne so.

TUTTI

Ben disinvolto! Bravo!
Or via, giuocar si può.

*(Gastone si pone a tagliare, Alfredo ed altri
puntano. Entra Violetta al braccio del Barone)*

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

(Ciel! gli è vero.) Il vedo.

BARONE

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

VIOLETTA

(Ah, perché venni, incauta!
Pietà di me, gran Dio!)

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
Vale fortuna al giuoco!

GASTONE, MARCHESE E INVITATI

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 ancor,
Poi mi sfuggia...

VIOLETTA

(Mio Dio!)

GASTONE

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

BARONE

(ad Alfredo, con mal frenata ira)
Signor!

VIOLETTA

(al Barone)
(Frenatevi, o vi lascio)

ALFREDO

(disinvolto)
Barone, m'appellaste?

BARONE

Siete in sì gran fortuna,
Che al giuoco mi tentaste.

ALFREDO

(ironico)
Sì? la disfida accetto.

VIOLETTA

(Che fia? morir mi sento)

BARONE

(puntando)
Cento luigi a destra.

ALFREDO

(puntando)
Ed alla manca cento.

GASTONE

Un asse... un fante... hai vinto!

BARONE

Il doppio?

ALFREDO

Il doppio sia.

GASTONE

(tagliando)
Un quattro, un sette.

GASTONE, MARCHESE E INVITATI

Ancora!

ALFREDO
Pur la vittoria è mia!
GASTONE, MARCHESE E INVITATI
Bravo davvero! La sorte è tutta per Alfredo!

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

ALFREDO
(al Barone)
Seguite pur.

SERVO
La cena è pronta.

GASTONE, MARCHESE E INVITATI
(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.
(tutti entrano nella porta di mezzo: la scena rimane un istante vuota)

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.

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
È 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 miei passi.

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
E chi potea?

VIOLETTA
Chi diritto pien ne avea.

ALFREDO
Fu Douphol?

VIOLETTA
(con supremo sforzo)
Sì.

ALFREDO
Dunque l'ami?

VIOLETTA
Ebben l'amo.

ALFREDO
(corre furente alla porta e grida)
Or tutti a me.

SCENA XIV

Detti, e tutti i precedenti che confusamente ritornano.

FLORA E INVITATI
Ne appellaste? Che volete?

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

FLORA E INVITATI
Chi? Violetta?

ALFREDO
Che facesse nol sapete?

VIOLETTA
Ah, taci!

FLORA E INVITATI
No.

ALFREDO
Ogni suo aver tal femmina
per amor mio spendea.
Io cieco, vile, misero,

tutto accettar potea,
ma è tempo ancora!
Tergermi da tanta macchia bramo.
Qui testimoni 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)

SCENA XV

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

TUTTI
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.
(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!)

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.

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 giorno in che il saprai
com'io t'amassi confesserai,
Dio dai rimorsi ti salvi allora;
lo spenta ancora pur t'amerò.

BARONE
(piano ad Alfredo)

A questa donna l'atroce insulto
qui tutti offese, ma non inulto
fia tanto oltraggio, provar vi voglio
che tanto orgoglio fiaccar saprò.

INVITATI
(a Violetta)

Ah, quanto peni! Ma pur fa core...
qui soffre ognuno del tuo dolore;
Fra cari amici qui sei soltanto;
Rasciuga il pianto che t'inondò.

ATTO TERZO

[PRELUDIO]

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 canapé; più distante un altro mobile, sui 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.

[Scena ed 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
Dà accesso a un po' di luce...

ANNINA
(apre le imposte e guarda nella via)
Il signor di Grenvil!

VIOLETTA
Oh, il vero amico!
Alzar mi vo', m'aita.
(si rialza e ricade; poi, sostenuta da Annina, va lentamente verso il canapé, ed il Dottore entra in tempo per assisterla ad adagiarsi. Annina vi aggiunge dei cuscini)

SCENA II

Dette e il Dottore.

VIOLETTA
Quanta bontà! Pensaste a me per tempo!

DOTTORE
(le tocca il polso)
Or, come vi sentite?

VIOLETTA
Soffre il mio corpo, ma tranquilla ho
[l'alma.

Mi confortò iersera un pio ministro.
Religione è sollievo a' 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.

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.

VIOLETTA
(trae dal seno una lettera)
"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;
lo pur verrò. Curatevi... meritate
un avvenir migliore.
Giorgio Germont".

(desolata)
È tardi!

(si alza)
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.
Addio, del passato bei sogni ridenti,
Le rose del volto già son pallenti;
L'amore d'Alfredo pur esso mi manca,
Conforto, sostegno dell'anima stanca.
Ah, della traviata sorridi al desio;
A lei, deh, perdona; tu accoglila, o Dio,
or 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.
Or tutto finì!

(siede)
[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 e Duetto]

SCENA V
Detta ed Annina, che torna frettolosa.

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!
[L'affretta.
(Annina afferma col capo, e va ad aprire la porta)]

SCENA VI
Violetta, Alfredo e Annina.

VIOLETTA
(andando verso l'uscio)
Alfredo!
(Alfredo comparisce pallido per la commozione)

VIOLETTA
Amato Alfredo!

ALFREDO
Mia Violetta!
(si gettano le braccia al collo)
Colpevol sono... so tutto, o cara.

VIOLETTA
Io so che alfine reso mi sei!

ALFREDO
Da questo palpito s'io t'ami impara,
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.

VIOLETTA
Ch'io ti perdoni? la rea son io:
ma solo amore tal mi rendé.

ALFREDO E VIOLETTA
Null'uomo o demone, angelo mio,
Mai più staccarti potrà da me.
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 arriderà.

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 ma è impedita dalla debolezza)*
 Gran Dio! Non posso!
*(getta con dispetto la veste e ricade sulla
 sedia)*

ALFREDO
(ad Annina)
 (Cielo! che vedo!)
 Va pel dottor...

VIOLETTA
(ad Annina)
 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
(sorgendo impetuosa)
 Gran Dio! morir si giovane,
 io che penato ho tanto!
 Morir si presso a tergere
 il mio si lungo pianto!
 Ah, dunque fu delirio
 la cruda mia speranza;
 Invano di costanza
 armato avrò il mio cor!
 Alfredo! oh, il crudo termine
 serbato al nostro amor!

ALFREDO
 Oh mio sospiro, oh 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 mia, deh, calmati,
 m'uccide il tuo dolor.
(Violetta s'abbatte sul canapé)

[Finale ultimo]

SCENA ULTIMA

Detti, Annina, il signor Germont, ed il Dottore.

GERMONT
 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
 Ahimé, tardi giungeste!
 Pure, grata ven sono.
 Grenvil, vedete? Tra le braccia io spiro
 di quanti ho cari al mondo...

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

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!
 Ah, tutto il mal ch'io feci ora sol vedo!

VIOLETTA
*(frattanto avrà aperto a stento un ripostiglio
 della toilette, e toltone un medaglione)*
 Più a me t'appressa ascolta, amato
 [Alfredo.

Prendi: quest'è l'immagine
 de' miei passati giorni;
 A rammentar ti torni
 Colei che si t'amò.
 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.

ALFREDO
 No, non morrai, non dirmelo.
 Dei viver, amor mio
 A strazio sì terribile
 qui non mi trasse Iddio
 Sì presto, ah no, dividerti
 morte non può da me.
 Ah, vivi, o un solo feretro
 m'accoglierà con te.

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

GERMONT, DOTTORE E ANNINA
 Finché avrà il ciglio lacrime
 io piangerò per te
 vola a' beati spiriti;
 Iddio ti chiama a sé.

VIOLETTA
(rialzandosi animata)
 È strano!

ANNINA, ALFREDO, GERMONT E DOTTORE
 Che!

VIOLETTA
 Cessarono
 gli spasmi del dolore.
 In me rinasce... m'agita
 insolito vigore!
 Ah! io ritorno a vivere!
(trasalendo)
 Oh gioia!
(ricade sul canapé)

ANNINA, GERMONT E DOTTORE
 O cielo! Muor!

ALFREDO
 Violetta!

ANNINA E GERMONT
 Oh Dio, soccorrasi.

DOTTORE
(dopo averle toccato il polso)
 È spenta!

ANNINA, ALFREDO E GERMONT
 Oh mio dolor!

SUL SET DE *LA TRAVIATA*
TEATRO DELL'OPERA DI ROMA
STAGIONE 2020/21

FOTO DI FABRIZIO SANSONI



Lisette Oropesa
Violetta Valéry





Claudio Cocino
Picadillo
Alessandra Amato
zingarella













Roberto Frontali
Giorgio Germont
Saimir Pirgu





Rodrigo Ortiz
Gastone



Andrii Ganchuk
Dottor Grenvil







Saimir Pirgu
e Lisette Oropesa



Lisette Oropesa
Roberto Accurso
Barone Douphol





Saimir Pirgu
Lisette Oropesa
Roberto Frontali



Il regista Mario Martone,
Anna Biagiotti,
Saimir Pirgu,
Lisette Oropesa



Il regista Mario Martone
con Lisette Oropesa
e Saimir Pirgu







L'altra verità di Violetta

DI BRUNO CAGLI



Alexandre Dumas figlio
in una fotografia di Nadar,
1858

Il destino postumo della mondana Marie Duplessis si decise nel giro di pochissimi anni. Nella sua breve vita di miseria e di fulgori aveva incontrato un'altra persona segnata: Alexandre Dumas, figlio illegittimo di un padre celebre e di una oscura sartina. In quell'epoca certe stigmate e certi "vizi" di nascita o di collocazione sociale si potevano pagare, sol che si fosse un po' audaci e troppo poco remissivi, anche con la morte. Ma morendo Marie Duplessis aveva consentito ad Alexandre di salvarsi. Col breve romanzo *La Dame aux camélias*, uscito nel 1848, il giovane scrittore, che aveva appena 24 anni, riscattò le proprie origini e conquistò la celebrità mettendosi, nella gara coll'ingombrante padre, alla pari, e anzi su un piano superiore. Il romanzo, infatti, sfidava proprio quelle convenzioni sociali di cui protagonista e narratore erano stati vittime. Contro l'autore dei *Trois Mousquetaires* e di diversi mélos popolari, il figlio si ergeva come scrittore engagé con un romanzo "a tesi" e dunque morale. Tre anni dopo, pochi di fronte alla storia, ma che dovettero sembrar molti al bol-

lente Dumas fils alle prese coi divieti della censura, la versione teatrale della *Dame aux camélias* approda al Théâtre du Vaudeville con immenso successo. Siamo al 2 febbraio 1852. Ancora tredici mesi e la sera del 6 marzo 1853 *La Traviata* di Verdi cade clamorosamente alla Fenice di Venezia. Ma si trattò di un insuccesso, previsto e prevedibile, che valeva quanto e forse più del successo parigino di Dumas.

L'opera si risollevò, come suol dirsi, nel 1854, ancora a Venezia, questa volta al S. Benedetto, ma non certo per via delle poche correzioni apportate alla partitura. Già dall'anno prima Marie Duplessis, divenuta Marguerite Gautier e poi Violetta Valéry, era entrata nel-

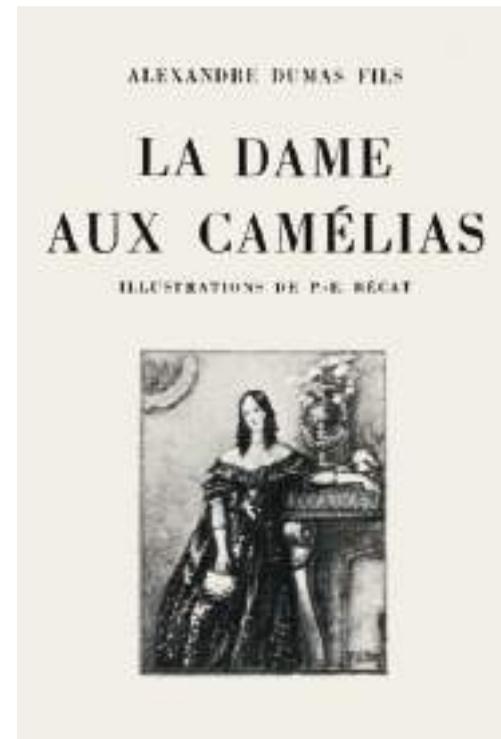
l'immortalità, era divenuta un simbolo dell'eterna vicenda di amore, giovinezza e morte. Ma lo era divenuta con vesti e connotati "nuovi" perché perfettamente calati nel proprio tempo. Del resto già all'indomani della prima parigina Sarcey aveva acutamente commentato «jamais, depuis *Manon Lescaut*, cette fête de l'amour n'avait été chantée avec plus de jeunesse et de verve» (mai, dopo *Manon Lescaut*, questa festa dell'amore era stata cantata con più giovinezza e verve). Ma proprio quei connotati, quell'essere come scrisse Verdi, «d'epoca» (intendeva "della nostra epoca") resero difficile ai contemporanei e rendono tuttora difficile la collocazione critica. Come pochi altri capolavori *La Traviata* ha avuto la sorte di entrare nel cuore di tutti senza che sia agevole l'opera di selezione del bello e del brutto, delle premesse e delle conseguenze. Come tutte le opere che non rispondono ad una poetica codificata, ma semmai ne postulano una nuova o la respingono tout court, *La Traviata* va presa in blocco o in blocco respinta, come appunto fecero i contemporanei.

Tutta la prima fase della giovinezza di Verdi e quella dei cosiddetti "anni di galera" si era in effetti svolta all'insegna dell'insofferenza nei confronti del "sublime" melodrammatico corrente, sia nelle sue espressioni drammaturgiche, sia in quelle musicali. Il rifiuto della donna di necessità aureolata, dell'innamorato virtuoso per obbligo, della conclusione a tutti i costi morale, ma di una morale vecchio stampo, illuministica, percorre tutti i suoi primi lavori. Già col *Macbeth*, la cui prima versione contiene in buona dose la portata rivoluzionaria, Verdi aveva raggiunto un risultato dirompente. Ma lì aveva avuto alcune difese: il soggetto storico e quasi leggendario, il demoniaco di importazione francese (dal *Robert le Diable* di Meyerbeer e da diversi capolavori del balletto) e infine l'avallo dell'autorità poetica di Shakespeare. Ma per Verdi occorreva andar oltre, il che avvenne, nell'opinione dei critici, nella famosa trilogia scritta intorno agli anni '50: *Rigoletto*, *Trovatore*, *Traviata*. Trilogia popolare, come anche si è chiamata, in cui Verdi ormai appare libero da ogni impaccio, si muove con assoluta sicurezza di intenti e di mano. Senonché non senza ra-

gione Gabriele Baldini propose di «smembrare l'unità di codesta trilogia» ritenendo che il *Trovatore* si muovesse su un piano diverso, di intenzioni e di risultati, da quello delle altre due opere e ipotizzando piuttosto che convenisse saldare la trilogia con quella *Luisa Miller* il cui soggetto atroce apre la strada a *Rigoletto* e che, musicalmente, contiene diversi anticipi di *Traviata*. In effetti la linea diventa in tal modo assai più riconoscibile. Luisa Miller, soggetto da opera semiseria, si era spogliato del lieto fine e di ogni connotazione buffa e di carattere. *Rigoletto* era andato oltre, mostrando la deformità morale del “bello” incarnato dal Duca e la “bellezza” interiore del “deforme” gobbo. Con la *Traviata* il passo più audace: la vicenda discende dal livello delle corti, dei nobili, giù fino al milieu borghese, che era appunto quello che andava a teatro. E delle sue intenzioni di andare in fondo Verdi non fece mistero: «A Venezia faccio la *Dame aux camélias* che avrà per titolo, forse, *Traviata*. Un soggetto dell'epoca. Un altro forse non l'avrebbe fatto, per i costumi, pei tempi e per mille goffi scrupoli... Io lo faccio con tutto il piacere. Tutti gridavano quand'io proposi un gobbo da mettere in scena. Ebbene io ero felice di scrivere *Rigoletto*».

A questa consapevolezza fece eco quella di pubblico e critica. Il fiasco di Venezia fu previsto da Verdi e da Piave, ma in quelle previsioni dovette entrarci anche una dose di intenzionalità e il voler “mettere le mani avanti”. Vero è che Verdi non era riuscito ad ottenere la compagnia che voleva e ad evitare come protagonista la Donatelli-Salvini, ma sull'ilarità suscitata dalle forme esuberanti della cantante nel finale, quando il medico esclama: «la tisi non le accorda che poche ore», si è certamente esagerato, non foss'altro perché a quel punto il fiasco era bello e deciso. Piuttosto ci fu, anche da parte degli interpreti, una specie di ostruzionismo, soprattutto dal baritono Varesi, tanto è vero che l'insuccesso dell'opera cominciò a delinarsi proprio durante “Di Provenza il mar, il suol”. Dei telegrafici resoconti inviati da Verdi dopo il triste esito, il migliore è quello destinato a Luccardi: «Non ti ho scritto dopo la prima recita della *Traviata*: ti scrivo dopo la seconda. L'esito è stato *fiasco!* Fiasco deciso! Non so di chi sia la

Frontespizio de *La Dame aux camélias* di Dumas figlio (Milano, Biblioteca Trivulziana, Raccolta Weil Weiss)



colpa: è meglio non parlarne. Non ti dirò nulla della musica e permettimi che nulla ti dica degli esecutori». Nulla da aggiungere anche noi, se non la citazione di una parte del messaggio analogo inviato a Muzio: «Il tempo giudicherà».

Dunque fiasco almeno in parte previsto, ma anche perché prevedibile era una certa resistenza al soggetto e alla musica, da parte del teatro, dei cantanti, del pubblico (che tuttavia Verdi evita di tirare in ballo). E prevedibile di conseguenza la resistenza da parte di difensori dell'ancien régime, il più acuto dei quali resta sempre il Basevi: «l'amore significato dal Verdi in quest'opera è voluttuoso, sensuale, privo al tutto di quell'angelica purezza che trovansi nella musica Belliniana». Giudizio preciso e che può essere sottoscritto ancor oggi. Ciò che era cambiato era appunto il modo di proporre l'amore sulla scena e quel tipo di angelica purezza che si richiedeva alle eroine del melodramma precedente. Mettere in scena una puttana, come Verdi non mancò di definire la sua Violetta, cambiava a tal punto le carte sul tavolo del teatro musicale italiano, che non si può dar torto

a chi all'epoca voleva restar fedele al passato. Ma per il resto, sul vero senso di questa operazione, destinata comunque a riuscire perfettamente, occorrerà intendersi.

Librettista di *Traviata* fu il fedele Francesco Maria Piave, che agiva, nei confronti di Verdi, come una specie di motore frenante. Fedele alle intenzioni rivoluzionarie del musicista, era comunque per conto proprio prudente e guardingo nel realizzarle, abile nel mascherarle anche. Di educazione strettamente moralistica, Piave si

trovò tra le mani un soggetto del quale non poteva condividere che in parte quella che possiamo chiamare la “condotta”. Occorreva estrarne un libretto d’opera italiana e l’ex-seminarista Piave lo fece da par suo. Il sublime melodrammatico uso a discendere dai cieli, rientra questa volta dalla porta del villino dove Violetta e Alfredo vivono la loro breve stagione di amore. Il momento decisivo della svolta sta appunto nel secondo atto.

Nel primo Violetta sfarfalla nel suo salone. È dunque la mantenuta nella quale nel finale si insinua il dubbio di un sentimento autentico, pericoloso proprio per la sua genuinità. Nel secondo atto, dopo l’aria del tenore che ne intesse le lodi, Violetta può ergersi, di fronte al convenzionale Germont, in tutta la sua fierezza di donna che si è sacrificata per amore, in uno dei più lunghi ed articolati duetti della storia del melodramma. Le gradazioni sono perfettamente calibrate in vista di un terzo atto in cui Violetta ci appare, nel suo letto di dolore, come la nuova eroina a tutto tondo. Qui ogni particolare, dal gesto caritativo, dal ricordo dei tanti “infelici” che soffrono, dal dono dell’immagine fino all’alzarsi dal letto per le ultimissime battute “in piedi”, serve a glorificare Violetta e a far sì che la vera rivoluzione dell’opera consista nel trovare il “bello” e il “sublime” in una prostituta redenta, dunque cambiando loro semplicemente la collocazione, così come era avvenuto con *Rigoletto*. Per ottenere ciò Piave fu costretto ad un vero tour de force, anche linguistico.

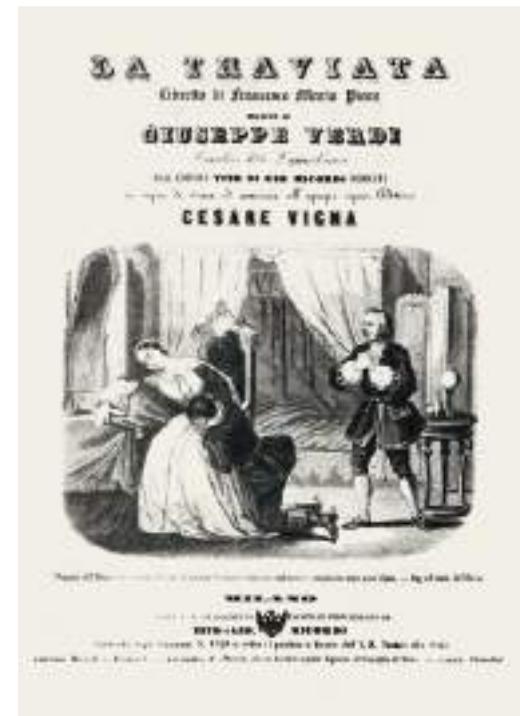
Già quel fine scrittore che fu Antonio Baldini aveva sottolineato, in uno dei suoi elzeviri, alcuni eccessi linguistici del libretto di *Traviata*, notando tra l’altro l’abuso del nome di Dio fatto da Piave. Osservazione assai acuta e che, al di là del tono divertito, va presa nella debita considerazione. Fino a pochi anni prima il nome di Dio sulla scena musicale era interdetto e veniva sostituito con i “Numi” pagani, il “Cielo” e le “Stelle”, queste ultime molto care a Lorenzo da Ponte. I fasti di Dio e dei Santi dovevano, come aveva notato Re Ferdinando nel vietare il *Poliuto* di Donizetti, essere celebrati sugli altari e non sui palcoscenici. Ora i tempi cambiavano e la borghesia avrebbe trovato pertinente a teatro l’uso del nome di Dio, del Dio della religione cristiana, di quello invocato, a proposito e a sproposito, tutti i giorni. Di questa opportunità Piave si serve con lar-

ghezza fin eccessiva. Ma nel suo libretto le quasi venti invocazioni o citazioni sono condensate in massima parte nel secondo e nel terzo atto e chi le usa sono, ma in modo del tutto differente, Violetta e Germont padre.[...]

Germont si presenta come l’autorità borghese, Violetta è vista come fragile vittima in una chiave che colloca la donna in un ruolo subalterno. Da questo punto di vista si può dire che Piave prenda posizione, ma probabilmente in modo inconscio. L’odiosità di Germont doveva apparire tutt’altro che evidente all’epoca, in una società nella quale la donna era di fatto subordinata e accettava questo status. Così la subordinazione linguistica di Violetta non è che il simbolo di quella sociale e gerarchica all’interno della vicenda e l’aura linguistica nobile e quasi sacrale escogitata da Piave diventa il veicolo principe perché trama, premesse e conseguenze diventino a loro volta accettabili e persuasive.

Non vi è dubbio alcuno che, quali che fossero i limiti di Piave, Verdi si trovasse a perfetto agio con lui. Ciò perché il prodotto che Piave gli forniva di volta in volta, obbediente ai suoi suggerimenti, era anche perfettamente funzionale e fruibile in quell’epoca e in quelle circostanze. Si è molto discusso del verismo della *Traviata* ma, come sempre, sull’uso di questi termini occorre intendersi. Non è certo verista, o verosia crudo e scoperto, il linguaggio del libretto. Anzi, come si è visto, Piave accentua l’aura nobile del modo di esprimersi dei personaggi rispetto ad altri suoi libretti e persino nelle didascalie.

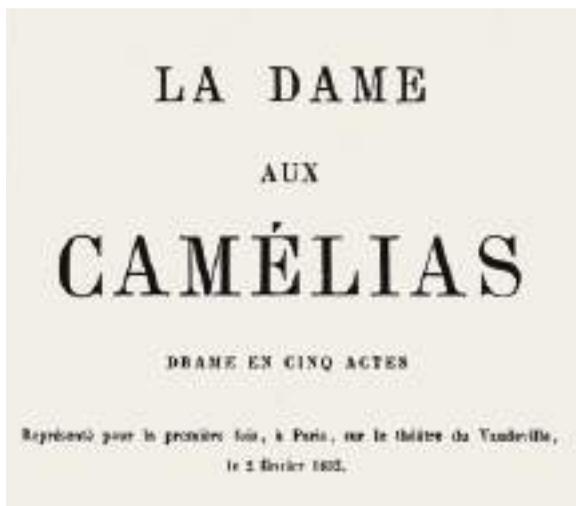
Il titolo stesso dell’opera predispone la distanza dalla colpa della protagonista. Il termine “puttana”, usato da Verdi nella corri-



La traviata, frontespizio della prima edizione dello spartito

spondenza, è spregiativo, ma non contiene semanticamente il concetto di errore e di deviazione che è invece nell'aggettivo "traviata". Per quanto riguarda la conduzione della vicenda, essa non contrappone tanto Violetta ad una serie di convenzioni sociali superate e giudicate inammissibili (in tale direzione il testo di Dumas andava certo più oltre), ma la fa piuttosto complice e vittima rassegnata di una situazione sociale della donna che è quella dell'Italia risorgimentale, ottocentesca e cattolica. Il vero di Violetta è di trovarsi in una situazione appunto "dell'epoca", sulla quale il giudizio morale resta quanto meno sospeso.

Violetta, nell'accettare il sacrificio come veicolo del perdono, accetta quelle regole implicitamente ed esplicitamente. Né Piave, né Verdi compiono, per lo meno al livello conscio, un'operazione rivoluzionaria come quella di veristi come Zola o più tardi Verga. La portata eversiva dei contenuti del libretto è, semmai, come sempre nel teatro musicale, derivata. Il vero teatrale e del teatro cantato non è infatti, né può esserlo, il vero assoluto. Così l'immortalità di Violetta Valéry si gioca proprio sulla credibilità scenica e della vicenda che derivano dalla fede che essa, e di conseguenza gli spettatori, attribuiscono ai principi morali che la volevano "traviata", pentita e salva per amore. Il finale del secondo atto con l'esplosione di rabbia di Alfredo che umilia la donna gettandole la borsa risponde al principio dell'etica borghese: la donna che rifiuta l'amore per un solo uomo e la fedeltà, è meretrice e degna di disprezzo. Il successivo intervento di Germont padre va, per così dire, per la tangenziale: è colpa (ed è colpa borghese) offendere una donna.



La Dame aux camélias, manifesto della prima rappresentazione, Théâtre du Vaudeville, Parigi 2 febbraio 1852

Il gesto compiuto dal figlio viola il codice di comportamento di un gentiluomo, tanto più che (noi, e cioè gli spettatori) sappiamo che in realtà Violetta è fedele ad Alfredo ed è dunque in regola sulla via della redenzione. L'olocausto di Violetta, realizzato tramite la tisi, malattia romantica per eccellenza, si celebra dunque su questa base di fede nella morale costituita. In questo senso, pur essendo irrealistico come svolgimento, il soggetto ha la sua realtà scenica e teatrale; che era quella che interessava a Verdi e che è quella, checché se ne possa dire, che interessa agli spettatori. Sul suo letto di morte Violetta, immersa nel "vero" temporale e contingente di un'epoca e di un costume, può così incarnare la nuova astrazione romantica e ottocentesca, diventarne il simbolo.

Su un libretto così compromesso e compromissorio, Verdi scrive un capolavoro che, come ancora notava Gabriele Baldini, non è privo di cedimenti sul piano formale ed estetico. Ma tant'è: i cedimenti di *Traviata*, legati indissolubilmente con le pagine più alte dell'opera, ne costituiscono la base, facendo parte del tributo concesso alla convenzione della vicenda, sono insomma drammaturgicamente coerenti: dunque si lasciano amare al pari del resto dell'opera. Di più: non si oserebbe, credo, nemmeno concepire l'opera senza di essi. Pure va detto che in nessuna delle sue partiture, né in *Macbeth*, né più tardi in *Otello*, Verdi ha rivoluzionato così profondamente il linguaggio musicale. E su questo, oggi che l'opera, ingannevole per la sua cantabilità e semplicità di accenti, la conosciamo a memoria, converrà forse riflettere. In primo luogo in *Traviata* viene dato un bando pressoché completo alle forme chiuse precedenti. Soltanto due pezzi solistici, a veder bene, sono costruiti secondo il vecchio schema "aria-recitativo-cabaletta" e sono "Dei miei bollenti spiriti" di Alfredo all'inizio del secondo atto e, poco dopo, "Di Provenza il mar, il suol". Ma le cabalette di queste due arie, che sono certo tra le pagine meno riuscite, sono state eliminate dalla prassi corrente già all'epoca di Verdi e col suo assenso, almeno tacito. Per il resto la grande aria di Violetta alla fine del primo atto è insolita, come conduzione e come tipologia. Tutta la parte precedente, inoltre, mescola insieme sezioni di coro, pezzi di valzer e dialoghi che,



Giuseppina Strepponi
in un dipinto di anonimo, 1842

in altra sede, sarebbero state affidate a dei recitativi. Si evidenzia infatti in *Traviata* un procedimento nuovo che avrà enorme seguito nell'opera successiva, fino a Puccini e Strauss: quello di inserire vaste zone di "parlati", ossia di discorsi convenzionali, non già nei recitativi, o come piccoli inserti di passaggio (i cosiddetti pertichini), ma nel bel mezzo del numero musicale vero e proprio. [...]

Di conseguenza si può dire che in nessuna opera prima di Puccini le battute del vivere quotidiano siano più degne di memoria, come nella *Traviata* (si pensi a *Pronto è il tutto, signori sedete*, all'*Annina, donde vieni*, a quella *tisi non le accorda che poche ore*, che son quasi passate in proverbio). [...]

Se il cicaliccio del salotto, il divertissement del secondo atto con la mascherata degli invitati e i discorsi del vivere quotidiano vengono elevati, un'operazione inversa opera Verdi nei confronti della melodia e del materiale tematico, calandosi in un materiale "basso" per definizione. Il valzer, tipo di musica che era considerata di consumo e che, entrando

nell'opera, vi entrò nella impreziosita versione-coloratura e comunque come elemento di colore, è il vero tessuto connettivo di questa partitura, diventa l'elemento in cui si inverte l'ambientazione parigina della mondana. Esso sottolinea stupendamente l'improvviso mancamento di Violetta nella prima scena, così come funziona da contrasto nell'ultimo atto prima della sua morte. Ma nuova è anche la melodia usata da Verdi, quei temi che sembrano estratti da una pratica musicale così estranea al teatro d'opera pre-

cedente, odorosi come sono di *bou-doir*, quelle improvvise aperture, ferme sul limite del *mauvais goût*, cui si abbandona la protagonista nei momenti supremi e che postulano una rottura dei freni inibitori del sentimentale imposti dalla vecchia scuola.[...]

Musica nuova per personaggi nuovi, insomma, e recupero di tutte le esperienze musicali che, nate al di fuori della produzione di scuola o dotta, che dir si voglia, venivano ora nobilitate e convogliate nel gran mare del melodramma. Per questo la *Traviata* segna un momento su-

premo nella storia del teatro musicale e del teatro in genere. In questo senso sarà anche lecito parlare di verismo, se per verismo si intende l'accettazione di un certo tipo di linguaggio fino a quel momento rifiutato e considerato anche volgare. Accusa che fu mossa dal Verdi pre-Otello da troppe parti. [...]

Rispetto alle leggi che avevano governato il mondo delle vicende rivestite di "bel canto", *Traviata* volta pagina, si cala in una realtà nuova. La melodia centrale dell'opera, quella di *Amami Alfredo*, è grido di disperazione che condensa la rivolta, l'exasperazione, la passionalità ad un grado mai prima toccato in musica. Violetta vi giganteggia con l'autorità che uno dei più alti capolavori dell'intera civiltà le assegna. Grazie a questa verità raggiunta nel suo intimo più sanguinante, grazie a questo farsi finalmente carne dei personaggi dell'antico recitar cantando, l'intera opera, con la sua ambientazione, con le sue feste di gusto pompier, i suoi valzer, le sue battute librettistiche dalle false pretese di eleganza, trova giustificazione. Di questo "vero" e di nessun altro si potrà parlare a proposito dei destini dell'infelice mantenuta Violetta Valéry, al secolo Marie Duplessis.



La *traviata*, manifesto della prima rappresentazione, Gran Teatro La Fenice, Venezia 6 marzo 1853

The other truth about Violetta

BY BRUNO CAGLI

The posthumous fate of the courtesan Marie Duplessis was decided within a matter of just a few years. During her short life, a tale of poverty and glamour, she had met another branded person: Alexandre Dumas *filis*, the illegitimate son of a famous father and a humble seamstress. In those days, people paid for any social stigma or ‘flaw’ in their birth, even by death, if they were considered a bit too bold or not meek enough. Through her death, however, Marie Duplessis gave the young Dumas the chance to save himself. His short novel *La Dame aux camélias* [The Lady of the Camellias, or Camille] was published in 1848 when he was just 24 years old. He thus made up for his dubious birth and became a celebrity, eventually being regarded by society as on a par with his awkward father (or even more elevated). His novel challenged the social conventions that had previously victimised both the protagonist and the author. Indeed, the son of the author of *Les Trois Mousquetaires* [The Three Musketeers] and several popular melodramas, Dumas *filis* was now seen as a committed writer who had written a ‘novel of ideas’ and therefore a moral work. Just three years later – the blink of an eyelid in terms of the history of mankind, but ages to the fiery Dumas as he grappled the censors – the stage version of his *La Dame aux camélias* became a hit at the Théâtre du Vaudeville. That was on the 2nd of February, 1852. Thirteen months later, on the evening of the 6th of March, 1853, Verdi’s *La Traviata* was staged at La Fenice in Venice to terrible reviews. However this failure could easily have been foreseen, despite the per-

formance being as good as, and perhaps even better than, the subsequent successful production in Paris.

The opera ‘picked itself up’ in 1854, again in Venice, at the Teatro San Benedetto, though not on account of any corrections made to the score: Marie Duplessis (in the guise of Marguerite Gautier and then Violetta Valéry) had, by 1853, become an immortal figure in the public imagination, emblematic of the eternal story of love, youth and death. She had become so thanks to ‘new’ connotations that were perfectly ‘on-trend’. Indeed, the day following the Paris premiere of *La Traviata*, Francisque Sarcey had keenly commented that: “jamais, depuis *Manon Lescaut*, cette fête de l’amour n’avait été chantée avec plus de jeunesse et de verve” [Never, since *Manon Lescaut*, has this festival of love been sung with more youth and verve]. Yet it is precisely those connotations – which Verdi described as “d’epoca” (meaning ‘of our time’) – that made it difficult for critics then (and now) to classify this opera. *La Traviata* is in a class of its own: like only a few other masterpieces, it manages to appeal to everyone, despite differences in opinion as to its beauty and ugliness, premises and consequences. As is the case with all works that deviate from the accepted poetic form, either by proposing a new one or rejecting it outright, people today (as then) either love or hate *La Traviata*.

While a young composer and during what he called his “years of jail”, Verdi felt a certain impatience with the ‘sublimity’ of melodramatic tradition and its dramatic and musical expression. His early works all show how he re-

jected the idea of the saintly woman, the lover who is by necessity virtuous and the need for a moral end no matter what (albeit according to an old-fashioned set of values, that of the Enlightenment). The first sensational version of his *Macbeth* contained a good dose of revolutionary fervour, although with a few safeguards: the historical, almost legendary subject; typical French witchcraft (inspired notably by Meyerbeer’s *Robert le Diable* and various ballet masterpieces); and, finally, the guarantee of Shakespeare’s authoritative poetry. However Verdi wanted to go further and so he did, according to the critics, in his famous trilogy written in the 1850s: *Rigoletto*, *Il Trovatore* and *La Traviata*. Here Verdi appears to have broken free and moves with absolute certainty of purpose and deed. Having said this, one could argue that Gabriele Baldini was right when he proposed to “dismember the unity of this trilogy” in the belief that *Il Trovatore* works on a different level to that of the other two operas in terms of both intention and results. He even says that Verdi’s opera *Luisa Miller* should replace it in the trilogy, as its atrocious subject paves the way for *Rigoletto* and it even contains a few snippets of music that point to *La Traviata*. Indeed, the ‘fil rouge’ becomes much easier to recognise. Verdi stripped *Luisa Miller* (originally a semi-serious opera) of its happy ending, as well as all comedy and character. He went even further with *Rigoletto*, by showing the moral deformity of ‘beauty’ as embodied by the Duke and the intrinsic beauty of the “deformed” hunchback. Verdi then capped this with his even bolder *La Traviata*: no longer

is the story set in a royal court or concerns a noble family, but rather deals with the middle-classes, who made up the majority of the theatre-going public. Verdi made no secret of his intentions: “I am staging *La Dame aux camélias* – which perhaps I will call *La Traviata* – in Venice. A contemporary story. Others might not, perhaps, have chosen to do so, on account of the costumes, the period and a thousand other silly scruples... but I do so with great pleasure. Everyone was against the idea when I suggested a hunchback as a character. Well, I was happy to write *Rigoletto*.” In so saying, Verdi was clearly aware of the reaction of his public and the critics. Verdi and Piave both foresaw the fiasco in Venice, but in doing so they perhaps only wanted ‘to cover themselves’. It is, however, true that Verdi had not managed to get the theatrical company he wanted for this opera and was forced to have the robust Donatelli-Salvini play the leading role, which led to considerable hilarity in the final scene when the doctor exclaims: “La tisi non le accorda che poche ore” [Tuberculosis leaves her but a few hours to live]. He might have been exaggerating however, if only because, by that point, it was clear the premiere was a disaster. Verdi had had to cope with a disgruntled, deliberately difficult cast, the baritone Varesi first and foremost, leading him to claim that the failure of the opera could already be seen during Germont’s aria “Di Provenza il mar, il suol” [The sea, the land of Provence]. Verdi informed his friends of the disastrous first night in a very succinct manner, the best comment having been addressed to the sculptor Vincenzo Luccardi: “I

did not write to you immediately after the first performance of *La Traviata*: I am writing after the second. The first night was a fiasco! An absolute fiasco! Whose fault it was I do not know: best not speak of it. I will tell you nothing about the music and, please, nothing of the performers." There is nothing to add to this, if not a quote from a similar message sent to his fellow composer Emanuele Muzio: "Only time will tell."

So the fiasco had been partly expected. There is no doubt that Verdi also expected a certain resistance (to the subject and the music) on the part of the theatre, the singers and the audience, although Verdi refrains from mentioning this. Resistance was also expected from the supporters of the old order, especially from the musicologist Abramo Basevi: "The love Verdi portrays in this opera is voluptuous, sensual, free of all that angelic purity found in Bellini's music." An accurate assessment that may still hold true. Verdi had indeed altered the way love was portrayed on stage, as well as rejecting the angelic purity typically required of heroines in past operas. Verdi's decision to use as the protagonist a kept woman – a "puttana" [whore], as Verdi never failed to call his Violetta – revolutionised Italian musical theatre to such an extent that one cannot really blame those who wanted to remain faithful to the past. As to the true meaning of this, destined to be a resounding success, the jury is still out.

The librettist for *La Traviata* was Verdi's faithful friend Francesco Maria Piave, who often helped restrain the composer. Whilst he shared in Verdi's revolutionary intentions, he

was somewhat prudent and cautious, so was very adept at disguising the composer's views. Having received a strict moral upbringing, Piave found himself dealing with a subject whose 'conduct' – for want of a better word – he failed to understand. However, he had been charged with producing the libretto for an Italian opera and so the ex-seminarian Piave did his duty. Instead of raining down 'from above' as usual, melodramatic sublimity enters through the door of the cottage where Violetta and Alfredo enjoy their brief season of love. The decisive moment, the turning point in the story, is in the second act.

In the first act, Violetta flutters about her living room, a 'kept woman' (although in the final scene one begins to feel she harbours some genuine feelings, which are to prove dangerous precisely because they are real). In the second act, after the tenor's aria praising her, Violetta shows all the pride of woman who has sacrificed herself for love and appears in sharp contrast to the more conventional Germont, Alfredo's father. This is one of the longest and most articulated duets in the history of opera and its nuances are perfectly calibrated, building up to the third act where Violetta, now bed-ridden, appears like a true heroine. Here every detail serves to glorify Violetta, as she gives money to the poor, thinks of all the other unhappy people who suffer and recalls better days, even managing to rise from her bed and stand for the last bars. Thus the real revolution of this opera lies in its ability to find all that is 'beautiful' and 'sublime' in a reformed prostitute, by simply changing their collocation, as in *Rigoletto*. Piave

achieved this thanks to a tour de force and his clever use of language.

The essayist Antonio Baldini pointed out some of the linguistic excesses in the libretto for *La Traviata* and, especially, how Piave used the name of God in vain. Despite his amused tone, Baldini had picked up on an important detail: just a few years before *La Traviata*, it was still strictly forbidden to mention the name of God in an opera; instead, one finds "pagan gods", "the heavens" and "the stars" (this last being a favourite with Lorenzo da Ponte). Indeed, as the King of the Two Sicilies, Ferdinand II, had pointed out when banning Donizetti's *Poliuto*, it was expected that the glories of God and the saints should be celebrated in church and not on the stage. However, society was changing by the time of *La Traviata* and so the middle-class opera clientele would no longer have been shocked on hearing the name of God – the God of the Christian religion – used on stage; this merely reflected reality, where people invoked God every day, whether out of true religious belief or simply out of habit. Piave made, perhaps, too much use of this new freedom, as his libretto contains close on twenty invocations or quotations, mostly in the second and third acts. Two characters call on God, but in a completely different way: Violetta and Germont's father. [...]

Germont represents bourgeois respectability, while Violetta is seen as the fragile victim, a woman in a typically subordinate role. Piave seems to be making a point here, albeit unconsciously. In fact, Germont's hateful character would have been far from obvious at the

time, as women tended to accept their subordinate role in society. Hence Violetta's submissive language is simply symbolic of her social and hierarchical standing, meaning that the noble, almost sacred language used by Piave is key to ensuring that the plot, premises and consequences will themselves become acceptable and convincing.

There is no doubt that Verdi felt totally at ease with Piave, regardless of any limitations the latter might have had, as Piave was ever mindful of Verdi's suggestions and produced various librettos that were perfectly functional and usable at the time and in the given circumstances. Much has been written about realism in *La Traviata*, but, as always, before using such a term one must understand exactly what it means. The language used for the libretto cannot be said to be 'realist' (i.e. raw and undisguised). Indeed, as already mentioned, Piave accentuates the noble aura of the way in which the characters express themselves, more so than in any other of his librettos, and even in the stage directions.

The very title of this opera distances the protagonist from the risk of blame. The term "puttana" Verdi uses in his correspondence, is certainly a derogatory one, but one that is semantically free of the concept of error and deviation, which can be found in the adjective "traviata" [led astray]. The way the story is told makes this clear: Violetta is not so much judged on the basis of obsolete, unacceptable social conventions (Dumas' novel was quite explicit here), as portrayed as a victim only too aware of and resigned to the status of women in Catholic Italy in the nineteenth

century. The fact is that Violetta finds herself in an 'era' about which any moral judgment must remain suspended.

In accepting sacrifice as a means of forgiveness, Violetta accepts those rules implicitly and explicitly. Neither Piave nor Verdi were consciously intent on producing a revolution in thinking like the realists Zola and (later) Verga. The subversive content of the libretto is, if anything, a by-product of the musical theatre. The truth portrayed in theatre and opera is not, nor can it be, the absolute truth. The immortality of Violetta Valéry is thanks to the credibility of the plot and the staging, resulting from her acceptance (and thus that of the audience) of the moral principles whereby she is 'led astray', repents and is saved by love. At the end of the second act Alfredo gives vent to his anger, humiliating Violetta by throwing a bag at her feet, thus embodying middle-class moral outrage: a woman who cannot love but one man and remain faithful is a harlot and only worthy of contempt. His father Germont then goes off on a tangent, stressing that one should never insult a lady (a middle-class value).

His son's behaviour is not worthy of a gentleman, especially as we (i.e. the audience) know that Violetta is still faithful to Alfredo and therefore merits redemption. Violetta's sacrifice as the result of tuberculosis (the romantic illness par excellence) is made all the more poignant as a result of this belief in her regained moral standing. Although the unfolding events may themselves have been unrealistic, Verdi appreciated their great theatrical value, as did the public. As Violetta lies

on her deathbed, she finds herself in the 'reality' of the day and its morality, yet she also embodies a new nineteenth-century romantic abstract notion and becomes its symbol.

Verdi composed a masterpiece on the basis of such a compromised and compromising libretto. Even if, as Gabriele Baldini noted, there are a few formal and aesthetic weaknesses in *La Traviata*, these are inextricably linked with the best passages in the opera, even forming their basis; they pay a tribute to convention and so are dramatically coherent. They should, therefore, be appreciated as much as the rest of the opera. Dare one say, the opera would not be the same without them. In none of his other scores, even *Macbeth* or (later) *Otello*, did Verdi revolutionise the language of music to such an extent. Today, when everyone knows this opera by heart thanks to its lyricism and simplicity of accents, this fact still provides food for thought. *La Traviata* marks an end to the previous closed forms: if one looks closely, only two solo pieces follow the old "aria-recitative-cabaletta" scheme (Alfredo's "Dei miei bollenti spiriti" at the beginning of Act Two, followed shortly afterwards by Germont's "Di Provenza il mar, il suol"). The cabalettas linked to these arias (two of the least successful in the opera) had already been eliminated during Verdi's lifetime and with his (tacit) consent. Violetta's grand aria at the end of the first act is very unusual, in terms of both its development and type: one finds choral sections, waltz passages and dialogues throughout the first part that, elsewhere, would have been treated as recitative passages. *La Traviata* heralds a new pro-

cess that would prove highly popular in future operas until Puccini and Strauss: to insert long sections of 'parlato' (conventional discourse), not as recitative passages or as small secondary melodies ('pertichini'), but bang in the middle of the main musical number. [...]

Thus one may say that, before Puccini, no other opera more memorably evokes everyday life than *La Traviata* (for instance, these quotes have become common expressions in Italy: "Pronto è il tutto, signori sedete", "An-nina, donde vieni" and "La tisi non le accorda che poche ore"). [...]

While the chatter in the drawing room and the divertissement of the masquerade and the parlance in the second act may be 'lofty', Verdi did the opposite with the melody and thematic material, by adopting some 'vulgar' material. At the time, the waltz was considered common and so, by being included in the opera, it added colour and 'binds' the score, becoming the element that best embodies the Parisian setting. It emphasises Violetta's sudden collapse in the first scene beautifully and provides the perfect contrast in the last act just before her death. The melody used by Verdi is also new, with themes far removed from previous operatic custom: they are evocative of the boudoir, with sudden openings verging on bad taste by the protagonist at the most dramatic moments; these are also a break from the limitations on sentimental expression imposed by the old school. [...]

So, new music for new characters, as well as the revival of all those musical experiences

disdained by classical singing teachers and performers: these were now ennobled and became part of the great universe of opera. *La Traviata* marks a supreme moment in the history of musical theatre and theatre in general. It is legitimate in this regard to speak of realism, if by realism one means the acceptance of a certain type of language until then rejected and even considered vulgar. This was something many accused Verdi of before his *Otello*. [...]

When one considers the rules for opera prevalent in the days of 'bel canto', *La Traviata* opens a new chapter in the history of opera. Its central melody ("Amami Alfredo") is a cry of heartfelt despair, an unprecedented concentration of revolt, exasperation and passion. Violetta sings with great majesty thanks to this, one of the greatest operas ever written. The entire opera – including its setting, its 'art pompier' parties, its waltzes and jokes about false pretensions of elegance – is justified on account of its portrayal of some raw truths and the way it adds flesh to characters typical of the old style of 'recitar cantando' (acting while singing). This is the sole 'reality' or truth about the unhappy fate of that kept woman, Violetta Valéry (in real life, Marie Duplessis).

Osservazioni sulla partitura

DI GIOVANNI BIETTI

Con ogni probabilità, *La traviata* è oggi l'opera più eseguita al mondo; e per comprendere le ragioni di un tale straordinario (e perdurante) successo, basta dare uno sguardo alla partitura. In quest'opera Verdi raggiunge infatti una fusione davvero perfetta, quasi miracolosa, di elementi innovativi e tradizionali. Nuovissima è ad esempio l'ambientazione contemporanea, e anche più rivoluzionaria è la caratterizzazione del personaggio di Violetta, che nel corso dell'opera attraversa una trasformazione fisica e psicologica senza precedenti nella storia del genere.

Ma a ben vedere queste novità si accompagnano a un gran numero di convenzioni teatrali, che hanno naturalmente la funzione di far risaltare, per contrasto, i momenti più audaci dell'opera, ma che al tempo stesso suonano familiari e rassicuranti per il pubblico – sia quello dell'epoca che quello odierno.

Per fare un solo esempio di questa felice commistione, basterà sottolineare che nel secondo atto due episodi assolutamente innovativi (soprattutto dal punto di vista formale) come l'articolatissimo Duetto tra Violetta e Germont e la "Scena" – così, semplicemente, viene indicata sulla partitura; non Aria, né Duetto! – che contiene la grande esplosione drammatica di "Amami, Alfredo" sono incorniciati dalle due Arie di Alfredo e di Germont: brani dal carattere convenzionale, suddivisi nella tipica successione cantabile-cabaletta (una prima parte lirica e riflessiva, seguita da un movimento più deciso che sottolinea un nuovo stato d'animo). E l'atto si conclude con un classico Finale, un "istante contemplativo" prolungato e sospeso ("Alfredo, Alfredo, di questo core") nel quale Verdi realizza un esplicito omaggio ai grandi Finali che troviamo nei punti corrispondenti di opere come *La Sonnambula* di Bellini, o *Lucia di Lammermoor* di Donizetti.

Non c'è bisogno di soffermarsi sull'ambientazione e sul cosiddetto "realismo" della *Traviata*, visto che il saggio di Bruno Cagli ne parla in modo esauriente. Ma il modo in cui la musica di Verdi dà vita al personaggio di Violetta e alla sua progressiva trasformazione è davvero straordinario, e merita di essere approfondito.

Cominciamo con l'osservare che i tre atti dell'opera, ignorando del tutto il dogma dell'unità di tempo, si svolgono a diversi mesi di di-

Cartoline di inizio Novecento dedicate a *La traviata*. (Collezione privata di Vitoronzo Pastore di Casamassima, Bari)



stanza l'uno dall'altro. Verdi e Piave creano nella *Traviata* una drammaturgia articolatissima: non c'è un singolo conflitto, un nodo drammatico principale, ma gli elementi di tensione cambiano di volta in volta, da un atto all'altro, facendosi sempre più intensi. L'opera è scandita da tre conflitti, uno per ogni atto, che vedono il confronto tra l'amore, da una parte, e una forza di volta in volta diversa, e sempre più potente e inesorabile, dall'altra.

Nel primo atto si fronteggiano l'amore, qui incarnato da Alfredo e solo latente in Violetta, e la vita mondana, frivola: il "folleggiar", che infatti ricorre più volte sulle labbra della protagonista ("tutto



è follia nel mondo ciò che non è piacer”, nel Brindisi; “Si folleggiava”, al termine del Duetto con Alfredo; e quindi, prima “Follie! Follie!” e poi “Sempre libera degg’io folleggiare di gioia in gioia” nell’Aria conclusiva).

Nel secondo atto il conflitto si fa più acceso: si contrappongono l’amore, a cui ormai Violetta si è data interamente, e la morale borghese, melliflua e violenta al tempo stesso, di Germont.

Nel terzo atto, infine, lo scontro è fra l’amore e la morte, uno dei *topoi* classici del teatro di ogni tempo: conflitto definitivo, che come tutti sanno si concluderà con la morte di Violetta.

Come riesce Verdi a dar vita con la sua musica a un dramma tanto complesso? Intanto, grazie a una soluzione semplice ma geniale: il compositore infatti utilizza nell’opera alcuni mate-

riali ricorrenti, che però cambiano tono e significato passando da un atto all’altro. L’emblema dell’intero processo è il famoso tema d’amore cantato da Alfredo nel primo Duetto dell’opera, “Di quell’amor ch’è palpito dell’universo intero”: nel primo atto la forza del tema è tale che esso tornerà, per ben due volte, nell’Aria di Violetta, a raffigurare l’amore che si insinua, irresistibile, nell’animo della protagonista. Nel terzo atto, invece, il tema è solo una flebile, lontana reminiscenza, affidato non a caso a due violini soli, *pianissimo*, sia durante la lettura della lettera che immediatamente prima della morte di Violetta.

Possiamo osservare lo stesso processo, ma su un piano molto più ampio, nell’uso che Verdi fa della musica di festa, ossia nella resa musicale del clima festoso e danzante (vale a dire della “società”, dalla quale la protagonista si allontana sempre di più). Nel primo atto la festa avvolge e comprende tutto, non è un semplice sfondo – al punto che i pezzi chiusi, Brindisi, Duetto e Aria, sono tutti cantati su un prevalente ritmo di Valzer. Nel secondo atto la festa si limita alla scena conclusiva, ed è continuamente interrotta da inserti patetici (“Che fia? Morir mi sento” di Violetta) e drammatici (il gesto eseguito “con furente sprezzo” da Alfredo, l’intervento di Germont), per dissolversi poi nel grande concertato “Alfredo, Alfredo, di questo core”. Nel terzo atto, infine, la festa è solo un fuggevole segnale fuori scena, il Baccanale, che dà ancora più risalto all’isolamento e all’“Addio del passato” di Violetta.

Ma forse è ancora più notevole il modo in cui la peripezia del dramma viene sottolineata nello stile vocale: non a caso tra gli addetti ai lavori circola, da decenni, la paradossale affermazione che per cantare *La traviata* ci vorrebbero tre soprani diversi, uno per ogni atto. Il percorso vocale della protagonista, in effetti, va dalle colorature e le agilità del Duetto e dell’Aria nel primo atto fino alla tessitura scura e drammatica dell’“Addio del passato” o di “Prendi... quest’è l’immagine” nel terzo. Oltre al fatto che la frivola cortigiana a cui la musica dà vita nel primo atto è diventata, alla fine dell’opera, una donna sensibile e appassionata, bisogna naturalmente considerare che nell’ultimo atto Violetta è malata, “la tisi non le accorda che poche ore”; e

quindi non può, evidentemente, cantare con lo stile fiorito e *brillante* (un termine che Verdi utilizza a più riprese per caratterizzare i suoi interventi nel primo atto) con il quale si era presentata in scena all'inizio dell'opera. Il compositore sottolinea la distanza vocale tra primo e terzo atto in modo addirittura lampante: nell'istante in cui Violetta ha ritrovato Alfredo, e vuole recarsi in chiesa con lui ma è costretta ad abbandonarsi sfinita sopra una sedia, cercherà disperatamente di rassicurarlo tentando per un attimo di recuperare lo stile vocale vivace e un po' leggero del primo atto, nei trilli che esegue cantando "Ora son forte... Vedi? Sorrido...". In questo istante la didascalia scenica precisa: "sforzandosi": sforzandosi di alzarsi e di sorridere, certo; ma anche di ritrovare il tono e lo stile del primo atto. Qualche battuta più tardi Violetta farà un nuovo – e commovente – sforzo vocale, quando canterà la stupenda frase lirica "digli che vivere ancor, che vivere ancor vogl'io...": quasi spinta dalla forza della disperazione, la voce si innalza e poi discende; ma proprio sull'ultima sillaba sentiamo in orchestra il "no!" definitivo, suonato *tutta forza* dall'intera sezione degli ottoni (compresi i tromboni, gli strumenti che simbolicamente rappresentano sempre, nell'opera lirica, la morte e l'aldilà). Mai in precedenza una singola opera aveva richiesto tanta duttilità a un'interprete; e tanto più sorprendente ci appare quindi un'affermazione di Verdi, quando in una lettera degli anni '80 scriverà che non si può giudicare una cantante dalla sola *Traviata*, perché "anche una mediocrità può avere qualità per emergere in quell'opera, ed essere pessima in tutte le altre"!

Ancora una volta, lo spazio non ci permette di affrontare altri aspetti di questa vertiginosa partitura. Ma vale la pena almeno, per concludere, di esaminare in dettaglio i contenuti musicali della scena più famosa dell'opera (e una delle più celebri del teatro di ogni tempo), quell'"Amami, Alfredo" che costituisce uno dei più chiari ed efficaci esempi di ciò che Verdi chiamava la "parola scenica": una singola frase in cui si concentra tutto il peso drammatico di una scena, "la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione", come la definì lo stesso musicista.



La sfida compositiva e drammaturgica che Verdi affronta in questa memorabile scena è quella di descrivere attraverso la musica la lacerazione interiore di Violetta, che ama Alfredo ma deve lasciarlo per sempre, senza dirgli nulla e senza fargli intuire la verità. E Verdi risolve la sfida sfruttando in modo straordinario la ritmica verbale apprestata dal suo librettista: l'agitazione interiore di Violetta si traduce in una serie di frasi spezzate, esitanti e soprattutto ritmicamente deboli (ossia cantate "in levare"). Ma il punto culminante, quando Violetta non riesce più a mentire e lascia prorompere – "con passione e

forza”, dice la didascalia scenica in partitura – il suo amore per Alfredo, è sottolineato da un improvviso e spettacolare cambiamento della scrittura ritmica: l’accento, per la prima volta dopo molte battute, è “forte”, il canto di Violetta comincia “in battere” su una nota lunga, tenuta, decisa, e l’effetto è quindi la risoluzione di una tensione che il compositore ha volutamente accumulato fin lì, in modo quasi insostenibile. È possibile esaminare la tecnica verdiana anche solo riportando dal libretto la parte di Violetta in questa scena, ed evidenziando graficamente gli accenti musicali:

Ch’ei qui non mi sorprenda...
Lascia che m’allontani...
Tu lo calma...
Ai piedi suoi
Mi getterò,
divisi ei più
non ne vorrà!
sarem felici,
perché tu m’ami,
Alfredo,
Non è vero?

E poi, più avanti:

Lo vedi?
Or son tranquilla...
Ti sorrìdo...
Sarò là,
tra quei fior,
presso a te sempre,
sempre presso a te...

Ed ecco finalmente lo spostamento di accento sulla prima sillaba della frase, proprio nel momento culminante. Violetta comincia in battere, su una nota lunga nella quale scarica tutta la tensione ritmica e drammatica della scena, le esitazioni delle precedenti frasi spezzettate e quasi balbettate:

Amami, Alfredo,
amami quant’io t’amo...

In questo istante cruciale l’orchestra interrompe di colpo la nervosa pulsazione uniforme che fino a questo momento aveva sottolineato l’angoscia di Violetta, permettendo così all’ascoltatore di concentrarsi solo sulle parole – le “parole sceniche!” – e sulla linea vocale. Una strategia orchestrale e drammaturgica formidabile, che non a caso Verdi riutilizzerà in opere successive, per rendere altrettanto indimenticabili momenti come “Ebben... sì... t’amo” di Amelia nel *Ballo in maschera*, o “Numi, pietà del mio martir” nell’*Aida*.

La traviata al Teatro dell'Opera

A CURA DI ALESSANDRA MALUSARDI

TEATRO COSTANZI



Gemma Bellincioni,
1885

21 DICEMBRE 1881

(3 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Giuseppe Mililotti

INTERPRETI*

Giuseppina Gargano
Antonio Rossetti
Augusto Souvestre

2 MAGGIO 1885

(8 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Alessandro Guagni Benvenuti

INTERPRETI

Gemma Bellincioni
Pasquale Lazzarini
(poi **Giuseppe Motta**)
Albino Verdini

17 OTTOBRE 1885

(unica recita)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Alessandro Guagni Benvenuti

INTERPRETI

Gemma Bellincioni
Napoleone Gnone
Mario Aristidi

10 MAGGIO 1892

(6 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Edoardo Mascheroni

INTERPRETI

Gemma Bellincioni
Roberto Stagno
Arturo Marescalchi

30 MARZO 1894

(unica recita)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Antonio Guagni Benvenuti

INTERPRETI

Gemma Bellincioni
Roberto Stagno
Giovanni Celani

15 MAGGIO 1894

(unica recita)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Domenico Acerbi

INTERPRETI

Gemma Bellincioni
Roberto Stagno
Giovanni Celani

16 SETTEMBRE 1895

(10 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Giovanni Zuccani
(poi **Giuseppe Faini**)

INTERPRETI

Gina Spagna Cesarini
Nazzareno Breccia
(poi **Luigi Ceccarelli**)
Adamo Gregoretti

16 APRILE 1896

(9 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Giulio Setti

INTERPRETI

Gemma Bellincioni
Ignazio Varela
(poi **Giuseppe Agostini**
e **Serafino Di Falco**)
Ottorino Beltrami

17 MAGGIO 1898

(6 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vittorio Mingardi

INTERPRETI

Gemma Bellincioni
Oreste Mieli
Mario Roussel

14 APRILE 1900

(6 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Leopoldo Mugnone

DIRETTORE DI SCENA

Nino Vignuzzi

COREOGRAFO

Carlo Cordova

INTERPRETI

Gemma Bellincioni
Luigi Innocenti
Vincenzo Ardito

4 APRILE 1900

(6 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Leopoldo Mugnone

DIRETTORE DI SCENA

Nino Vignuzzi

COREOGRAFO

Carlo Cordova

INTERPRETI

Gemma Bellincioni
Luigi Innocenti
Vincenzo Ardito

* Gli interpreti principali sono elencati secondo il seguente ordine dei personaggi: Violetta Valéry, Alfredo Germont, Giorgio Germont.

10 FEBBRAIO 1903

(9 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Edoardo Vitale

DIRETTORE DI SCENA
Egisto Scarlatti

COREOGRAFO
Carlo Cordova

SCENOGRACO
Costantino Magni

INTERPRETI
Gemma Bellincioni
(poi Hariclea Darclée)
Angelo Marcolin
(poi Angelo Pintucci
e Francesco Marconi)

Giuseppe Pacini
(poi Mario Sammarco)

24 FEBBRAIO 1907

(8 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Rodolfo Ferrari
(poi Teofilo De Angelis)

DIRETTORE DI SCENA
E COREOGRAFO
Ludovico Saracco

SCENOGRACO
Pietro Stroppa

INTERPRETI
Angelica Pandolfini
(poi Gemma Bellincioni)
Giuseppe Krismer
Antonio Magini Coletti



9 MARZO 1912

(6 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Edoardo Vitale
(poi Teofilo De Angelis)

DIRETTORE DI SCENA
E COREOGRAFO
Romeo Francioli

SCENOGRACO
Cesare Ferri

INTERPRETI
Rosina Storchio
(poi Lydia Lipkowska)
Romano Scharoff
(poi Luigi Marini)

Carlo Galeffi
(poi Oreste Benedetti
e Renzo Minolfi)

15 FEBBRAIO 1913

(5 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Edoardo Vitale

DIRETTORE DI SCENA
E COREOGRAFO
Romeo Francioli

SCENOGRACO
Cesare Ferri

INTERPRETI
Rosina Storchio
Giuseppe Tacani
Riccardo Stracciari
(poi Mariano Stabile)

30 GIUGNO 1915

(11 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Giulio Falconi
(poi Aldo Canepa)

SCENOGRACO
Cesare Ferri

INTERPRETI
Tilde Milanese
Umberto Scafati
Giacomo Rimini
(poi Alfredo Auchner
e Romano Rasponi)



16 MARZO 1916

(5 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Edoardo Vitale
(poi Teofilo De Angelis)DIRETTORE DI SCENA
E COREOGRAFO
Giuseppe CecchettiSCENOGRACO
Cesare FerriINTERPRETI
Rosina Storchio
(poi Giuseppina Finzi Magrini)**Tito Schipa****Giacomo Rimini**
(poi Armando Crabbé)**11 LUGLIO 1916**

(10 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Giovanni ZuccaniDIRETTORE DI SCENA
Antonio PalestraCOREOGRAFO
Carlo CordovaINTERPRETI
Lydia Masini
(poi Bianca Almazza)**Umberto Scafati**
(poi Balduino Bernabei)**Corrado Tavanti****10 FEBBRAIO 1917**

(4 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Edoardo VitaleDIRETTORE DI SCENA
E COREOGRAFO
Vincenzo Dell'AgostinoSCENOGRACO
Cesare FerriINTERPRETI
Julienne Marchal**Charles Hackett****Mattia Battistini**
(poi Leone Paci)**7 MARZO 1918**

(6 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Ettore Panizza
(poi Teofilo De Angelis)DIRETTORE DI SCENA
E COREOGRAFO
Romeo FrancioliSCENOGRACO
Cesare FerriINTERPRETI
Rosina Storchio
(poi Alice Zeppilli)**Charles Hackett**
(poi Fulgenzio Abela
e Lamberto Bergamini)**Giuseppe Danise****29 APRILE 1922**

(7 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Giulio Falconi
(poi Riccardo Santarelli)DIRETTORE DI SCENA
E COREOGRAFO
Romeo FrancioliSCENOGRACO
Cesare FerriINTERPRETI
Ayres Borghi Zerni
(poi Marcella Villarco)**Gennaro Barra****José Segura Tallien**
(poi Ernesto Besanzoni)Gilda Dalla Rizza,
1925**16 MAGGIO 1925**

(6 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Edoardo VitaleDIRETTORE DI SCENA
Vincenzo Dell'AgostinoCOREOGRAFO
Julie SedowaSCENOGRACO
Augusto CelliINTERPRETI
Gilda Dalla Rizza
Giuseppe Tacani
(poi Filippo Santagostino)
Giovanni Inghilleri**3 OTTOBRE 1925**

(5 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Romeo ArduiniDIRETTORE DI SCENA
Settimio LeonardiSCENOGRACO
Amleto ToccafondiINTERPRETI
Maria Caselotti**Giovanni Rufini****Luigi Bernardi**

19 APRILE 1928

(3 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Gino Marinuzzi

DIRETTORE DI SCENA
Ezio Cellini

COREOGRAFO
Ileana Leonidov

SCENOGRFAO
Alessandro Magnoni

INTERPRETI
Claudia Muzio

Tito Schipa
Riccardo Stracciari

Claudia Muzio,
1928



1 GENNAIO 1929

(8 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Gino Marinuzzi

DIRETTORE DI SCENA
Vincenzo Sorelli

COREOGRAFO
Ileana Leonidov

SCENOGRFAO
Alessandro Magnoni

INTERPRETI
Claudia Muzio

Dino Borgioli
(poi Angelo Minghetti,
Alessandro Wesselowski
e Manfredi Polverosi)
Riccardo Stracciari
(poi Benvenuto Franci
e Carlo Morelli)



20 MARZO 1930

(8 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Gino Marinuzzi
(poi Domenico Messina)

DIRETTORE DI SCENA
Marcello Govoni

COREOGRAFO
Ileana Leonidov

SCENOGRFAO
Alessandro Magnoni

INTERPRETI
Claudia Muzio
(poi Rina De Ferrar)
Aureliano Pertile
(poi Attilio Baggione)
Mariano Stabile
(poi Emilio Ghirardini)



Claudia Muzio,
1930

11 FEBBRAIO 1932

(11 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Gino Marinuzzi
(poi Teofilo De Angelis)DIRETTORE DI SCENA
Giovacchino ForzanoCOREOGRAFO
Nicola GuerraSCENOGRAFO
Camillo ParraviciniINTERPRETI
Gilda Dalla Rizza
(poi Gina Cigna,
Tina Paggi
e Mercedes Capsir)
Dino Borgioli
(poi Galliano Masini)
Gino Vanelli
(poi Giovanni Inghilleri)**10 GENNAIO 1935**

(9 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Tullio Serafin
(poi Oliviero De Fabritiis)REGISTA
Marcello GovoniCOREOGRAFO
Boris RomanovSCENOGRAFO
Alessandro MagnoniINTERPRETI
Claudia Muzio
(poi Adelaide Saraceni)
Beniamino Gigli
(poi Renato Gigli,
Dino Borgioli
e Bruno Landi)
Carlo Galeffi
(poi Mario Basiola
e Saturno Meletti)Claudia Muzio,
1935**9 MARZO 1939**

(7 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vincenzo BellezzaREGISTA
Marcello GovoniCOREOGRAFO
Aurel M. MillossSCENOGRAFO
Mario PompeiINTERPRETI
Maria Caniglia
(poi Jolanda Cirillo)
Giovanni Malipiero
(poi Renzo Pigni)
Armando Borgioli
(poi Vittorio Petrocchi
e Tito Gobbi)**30 GENNAIO 1941**

(8 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Tullio SerafinREGISTA
Bruno Nofri
e **Oscar Saxida Sassi**COREOGRAFO
Aurel M. MillossSCENOGRAFO
Camillo ParraviciniINTERPRETI
Maria Caniglia
(poi Mafalda Favero,
Adriana Perris
e Augusta Oltrebella)
Beniamino Gigli
(poi Giovanni Malipiero,
Gino Fratesi
e Aldo Sinnone)
Gino Bechi
(poi Enzo Mascherini,
Tito Gobbi
e Giuseppe Taddei)**18 OTTOBRE 1941**

(5 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Oliviero De Fabritiis
(poi Teofilo De Angelis)REGISTA
Bruno NofriCOREOGRAFO
Teresa BattaggiSCENOGRAFO
Mario PompeiINTERPRETI
Maria Caniglia
(poi Attilia Archi
e Mercedes Capsir)
Mario Filippeschi
(poi Giovanni Malipiero
e Silvio Costa Lo Giudice)
Mario Basiola
(poi Giuseppe Taddei,
Enzo Mascherini
e Tito Gobbi)**4 MARZO 1943**

(9 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vincenzo Bellezza
(poi Oliviero De Fabritiis)REGISTA
Riccardo PicozziCOREOGRAFO
Aurel M. MillossSCENOGRAFO
Mario PompeiINTERPRETI
Maria Caniglia
(poi Margherita Carosio
e Anna Monica Mazzarelli)
Beniamino Gigli
(poi Giacinto Prandelli)
Gino Bechi
(poi Tito Gobbi
e Afro Poli)**21 DICEMBRE 1943**

(9 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Oliviero De Fabritiis
(poi Nicola Rucci)REGISTA
Ricardo PicozziCOREOGRAFO
Aurel M. MillossSCENOGRAFO
Mario PompeiINTERPRETI
Rina Gigli
(poi Attilia Archi
e Maria Caniglia)
Beniamino Gigli
(poi Tito Schipa,
Muzio Giovagnoli,
Giovanni Manurita
e Aldo Ferracuti)
Raffaele De Falchi
(poi Paolo Silveri)**12 NOVEMBRE 1944**

(7 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Giuseppe Morelli
(poi Giuseppe Bertelli
e Oliviero De Fabritiis)REGISTA
Riccardo PicozziCOREOGRAFO
Teresa BattaggiSCENOGRAFO
Mario PompeiINTERPRETI
Attilia Archi
(poi Rina Mariosa,
Lucia Mero
e Maria Caniglia)
Gustavo Gallo
Armando Dadò
(poi Alessandro Trotta
e Mario Boriello)**5 GENNAIO 1945**

(16 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Giuseppe Morelli
(poi Giuseppe Bertelli
e Luigi Ricci)REGISTA
Riccardo PicozziCOREOGRAFO
Aurel M. MillossSCENOGRAFO
Mario PompeiINTERPRETI
Maria Caniglia
(poi Lucia Mero
e Onelia Fineschi)**Francesco Albanese**
(poi Gustavo Gallo,
Giovanni Manurita,
Galliano Masini
e Gino Sinimberghi)**Armando Dadò**
(poi Tito Gobbi,
Paolo Silveri,
Enzo Titta
ed Enzo Mascherini)

TEATRO DELL'OPERA

21 FEBBRAIO 1946

(8 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vincenzo Bellezza

REGISTA
Bruno Nofri

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRAFO
Mario Pompei

INTERPRETI
Maria Caniglia
(poi Lucia Mero
e Onelia Fineschi)
Renzo Pigni
(poi Aldo Ferracuti
e Francesco Albanese)

Enzo Mascherini
(poi Armando Dadò,
Virgilio Stocco,
Ugo Savarese
e Saturno Meletti)

Renata Tebaldi,
1948



6 GENNAIO 1947

(10 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vincenzo Bellezza
(poi Riccardo Santarelli)

REGISTA
Enrico Frigerio

COREOGRAFO
Julie Sedowa

SCENOGRAFO
Mario Pompei

INTERPRETI
Onelia Fineschi
Francesco Albanese
(poi Gino Mattera)

Tito Gobbi
(poi Afro Poli,
Mario Basiola,
Guerrino Masini
e Paolo Silveri)

14 APRILE 1948

(5 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vincenzo Bellezza

REGISTA
Enrico Frigerio

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRAFO
Mario Pompei

INTERPRETI
Renata Tebaldi
(poi Lucia Mero)
Giacinto Prandelli
(poi Arrigo Pola)

Carlo Tagliabue
(poi Mario Basiola)

Onelia Fineschi
e Giacinto Prandelli,
1949



10 MAGGIO 1949

(3 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Angelo Questa

REGISTA
Oscar Saxida Sassi

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRAFO
Camillo Parravicini

INTERPRETI
Onelia Fineschi
(poi Fiorella Carmen
Forti)

Giacinto Prandelli
Paolo Silveri
(poi Afro Poli)

30 MARZO 1950

(10 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Angelo Questa
(poi Ugo Catania
e Vincenzo Bellezza)

REGISTA
Giovacchino Forzano

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRAFO
Camillo Parravicini

INTERPRETI
Elena Rizzieri
(poi Rina Gigli
e Lucia Mero)
Giacinto Prandelli
(poi Agostino Lazzari,
Riccardo Tenaglia
e Beniamino Gigli)

Paolo Silveri
(poi Armando Dadò
e Carlo Tagliabue)

Elena Rizzieri,
1950



23 OTTOBRE 1951

(unica recita)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Oliviero De Fabritiis

REGISTA
Eugenio Antoni

COREOGRAFO
Boris Romanov

SCENOGRACO
Mario Pompei

INTERPRETI
Fiorella Carmen Forti
Francesco Albanese
Giuseppe Taddei

6 DICEMBRE 1951

(unica recita)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vincenzo Bellezza

REGISTA
Eugenio Antoni

COREOGRAFO
Boris Romanov

SCENOGRACO
Mario Pompei

INTERPRETI
Margherita Carosio
Gino Sinimberghi
Paolo Silveri

14 APRILE 1951

(3 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Angelo Questa

REGISTA
Giovacchino Forzano

COREOGRAFO
Boris Romanov

SCENOGRACO
Camillo Parravicini

INTERPRETI
Margherita Carosio
Giuseppe Campora
Enzo Mascherini



Margherita Carosio,
1951



Maria Callas,
1953

15 GENNAIO 1953

(3 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Gabriele Santini
(poi **Ottavio Ziino**
e **Giuseppe Bertelli**)

REGISTA
Bruno Nofri

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRACO
Gianni Vagnetti

INTERPRETI
Maria Callas
(poi **Fiorella Carmen Forti**
e **Marinella Meli**)

Francesco Albanese
(poi **Gino Sinimberghi**
e **Giovanni Malipiero**)

Ugo Savarese
(poi **Enzo Mascherini**
e **Armando Dadò**)



30 OTTOBRE 1954

(unica recita)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Ottavio Ziino

REGISTA
Eugenio Antoni

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRACO
Mario Pompei

INTERPRETI
Virginia Zeani
Alvinio Misciano
Afro Poli

23 NOVEMBRE 1954

(unica recita)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vincenzo Bellezza

REGISTA
Eugenio Antoni

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRACO
Mario Pompei

INTERPRETI
Virginia Zeani
Francesco Albanese
Paolo Silveri

9 APRILE 1955

(7 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vincenzo Bellezza

REGISTA
Giovacchino Forzano

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRACO
Camillo Parravicini

INTERPRETI
Elena Rizzieri
(poi Virginia Zeani)
Francesco Albanese
(poi Giacinto Prandelli)
Gino Bechi
(poi Scipio Colombo)

Virginia Zeani

**10 GIUGNO 1955**

(2 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Vincenzo Bellezza

REGISTA
Giovacchino Forzano

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRACO
Camillo Parravicini

INTERPRETI
Virginia Zeani
Giacinto Prandelli
Ettore Bastianini

3 OTTOBRE 1958

(unica recita)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Gabriele Santini

REGISTA
Acli Carlo Azzolini

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRACO
Camillo Parravicini

INTERPRETI
Gabriella Tucci
Angelo Marchiandi
Giuseppe Taddei

18 MARZO 1959

(7 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Oliviero De Fabritiis
(poi Alberto Paoletti)

REGISTA
Bruno Nofri

COREOGRAFO
Guglielmo Morresi

SCENOGRACO
Camillo Parravicini

INTERPRETI
Virginia Zeani
(poi Anna Moffo,
Antonietta Stella
e Gabriella Tucci)
Nicola Filacuridi
(poi Angelo Marchiandi)
Giuseppe Taddei
(poi Walter Monachesi)

15 APRILE 1961

(7 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Fernando Previtali
(poi Ugo Catania)

REGISTA
Giovacchino Forzano

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRACO
Camillo Parravicini

INTERPRETI
Virginia Zeani
(poi Rina Gigli
e Mafalda Micheluzzi)
Alfredo Kraus
(poi Antonio Galié)
Giulio Fiorevanti
(poi Walter Monachesi)

13 GENNAIO 1966

(12 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Carlo Franci
(poi Alberto Paoletti
e Danilo Belardinelli)

REGISTA
Sandro Sequi

COREOGRAFO
Attilia Radice

SCENOGRACO
Thierry Bosquet

INTERPRETI
Virginia Zeani
(poi Maria Chiara)
Franco Tagliavini
Mario Zanasi
(poi Ferdinando Lidonni
e Antonio Boyer)

28 MAGGIO 1977

(9 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Francesco Molinari Pradelli

REGISTA
Alberto Fassini

SCENOGRACO
Pierluigi Samaritani

COREOGRAFO
Guido Lauri

INTERPRETI
Adriana Maliponte
(poi Maria Luisa Cioni)
Beniamino Prior
(poi Carlo Tuand)
Sesto Bruscantini
(poi Attilio D'Orazi
e Alberto Rinaldi)

Maria Chiara,
1979



29 MAGGIO 1979

(11 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Francesco Molinari Pradelli

REGISTA
Alberto Fassini

SCENOGRACO E COSTUMISTA
Pier Luigi Samaritani

INTERPRETI
Maria Chiara
(poi Mariana Nicolesco
ed Elena Mauti Nunziata)

Beniamino Prior
(poi Ruggero Bondino
e Carlo Tuand)

Renato Bruson
(poi Franco Bordoni
e Alberto Rinaldi)

18 DICEMBRE 1984

(10 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Peter Maag
(poi Sandro Sanna)

REGISTA
Alberto Fassini

COREOGRAFO
Flavio Bennati

SCENOGRACO E COSTUMISTA
Pier Luigi Samaritani

INTERPRETI
June Anderson
(poi Barbara Daniels)
Alberto Cupido
(poi Paolo Barbacini)
Giuseppe Taddei

June Anderson,
1984



Lucia Aliberti,
1993



Foto C.M. Fassini

25 MAGGIO 1993

(9 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Paolo Carignani

REGISTA
Henning Brockhaus

COREOGRAFO
Lucia Colognato

SCENOGRACO
Josef Svoboda

COSTUMISTA
Ulisse Santicchi

INTERPRETI
Lucia Aliberti
(poi Kathleen Cassello)

Jean-Luc Viala
(poi Ernesto Grisales)

Renato Bruson
(poi Roberto Servile
e Leo Nucci)

6 MAGGIO 1994

(4 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Paolo Carignani

REGISTA
Henning Brockhaus

COREOGRAFO
Patrizia Lollobrigida

SCENOGRACO
Josef Svoboda

COSTUMISTA
Anna Biagiotti

INTERPRETI
Giusy Devinu
(poi Nancy Gustafson)

Giuseppe Sabbatini
(poi Luca Canonici)

Giorgio Zanzacaro
(poi Giancarlo Pasquetto)

Giusy Devinu,
1994



Foto C.M. Fassini



24 APRILE 1998

(8 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA

John Fiore

REGISTA

Alberto Fassini

COREOGRAFO

Flavio Bennati

SCENOGRAFO E COSTUMISTA

Pier Luigi Samaritani

INTERPRETI

Mariella Devia

(poi Darina Takova)

Roberto Aronica

(poi Carlos Ventre
e Luca Giordano)

Roberto Servile

(poi Alberto Mastromarino)

29 APRILE 2000

(6 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Evelino Pidò

REGISTA

Alberto Fassini

COREOGRAFO

Marta Ferri

SCENOGRAFO E COSTUMISTA

Pier Luigi Samaritani

INTERPRETI

Dimitra Theodossiou

(poi Darina Takova)

Roberto Aronica

(poi Luca Canonici)

Lucio Gallo

(poi Roberto Servile)



20 APRILE 2007

(10 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Gianluigi Gelmetti

REGISTA E SCENOGRACO
Franco Zeffirelli

COREOGRAFO
El Camborio

RIPRESA DA
Lucia Real

COSTUMISTA
Raimonda Gaetani

INTERPRETI

Angela Gheorghiu
(poi Irina Lungu,
Myrtò Papatanasu
e **Anna Rita Taliento**)

Vittorio Grigolo
(poi **Marius Brenciu**
e **Alfredo Portilla**)

Renato Bruson
(poi **Dario Solari**
e **Paolo Coni**)

Angela Gheorghiu,
2007



Foto C.M. Falisini

Angela Gheorghiu e Vittorio Grigolo,
2007



Foto C.M. Falisini

Myrtò Papatanasu,
2009



Foto C.M. Falisini

18 DICEMBRE 2009

(9 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA
Gianluigi Gelmetti

REGISTA E SCENOGRACO
Franco Zeffirelli

COREOGRAFO
Vladimir Vasil'ev

COSTUMISTA
Raimonda Gaetani

INTERPRETI

Myrtò Papatanasu
(poi **Cinzia Forte**
e **Mina Tasca Yamazaki**)

Antonio Gandia
(poi **Roberto De Biasio**
e **Stefan Pop**)

Carlo Guelfi
(poi **Dario Solari**)

Francesca Dotto
e Antonio Poli, 2016



24 MAGGIO 2016

(15 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Jader Bignamini

REGISTA

Sofia Coppola

SCENOGRACO

Nathan Crowley

COSTUMISTA

Valentino Garavani

Maria Grazia Chiuri

e Pierpaolo Piccioli

COREOGRAFO

Stéphane Phavorin

INTERPRETI

Francesca Dotto

(poi **Maria Grazia Schiavo**)

Antonio Poli

(poi **Arturo Chacón-Cruz**
e Matteo Desole)

Roberto Frontali

(poi **Giovanni Meoni**)

29 OTTOBRE 2017

(5 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Stefano Ranzani

(poi **Carlo Donadio**)

REGISTA

Sofia Coppola

SCENOGRACO

Nathan Crowley

COSTUMISTA

Valentino Garavani

Maria Grazia Chiuri

e Pierpaolo Piccioli

COREOGRAFO

Stéphane Phavorin

INTERPRETI

Francesca Dotto

(poi **Valentina Varriale**)

Arturo Chacón-Cruz

(poi **Matteo Desole**)

Sebastian Catana

24 FEBBRAIO 2018

(5 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Pietro Rizzo

REGISTA

Sofia Coppola

SCENOGRACO

Nathan Crowley

COSTUMISTA

Valentino Garavani

Maria Grazia Chiuri

e Pierpaolo Piccioli

COREOGRAFO

Stéphane Phavorin

INTERPRETI

Maria Grazia Schiavo

(poi **Claudia Pavone**)

Antonio Poli

(poi **Matteo Desole**)

Stefano Antonucci

12 GENNAIO 2019

(13 recite)

DIRETTORE D'ORCHESTRA

Pietro Rizzo

REGISTA

Sofia Coppola

SCENOGRACO

Nathan Crowley

COSTUMISTA

Valentino Garavani

Maria Grazia Chiuri

e Pierpaolo Piccioli

COREOGRAFO

Stéphane Phavorin

INTERPRETI

Claudia Pavone

(poi **Francesca Dotto**,
Valentina Varriale)

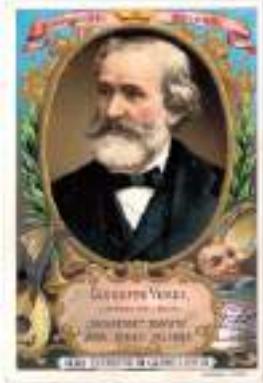
Antonio Poli

(poi **Alessandro**
Scotto di Luzio,
Giulio Pelligra)

Sebastian Catana

(poi **Marco Caria**, **Serban**
Vasile)

Cronologia della vita e delle opere di Giuseppe Verdi



- 1813.** Giuseppe Fortunino Francesco Verdi nasce il 10 ottobre alle Roncole, una frazione di Busseto nell'allora Ducato di Parma. Il padre Carlo gestisce una piccola osteria con annessa rivendita di vini e generi alimentari insieme alla moglie Luigia Uttini, filatrice. L'atto di nascita di Verdi, redatto il 12 ottobre, è in francese: Roncole faceva parte del Dipartimento del Taro, posto sotto il controllo del governo francese in seguito alle vittorie napoleoniche della campagna d'Italia.
- 1816.** Riceve i primi rudimenti musicali da don Pietro Baistrocchi, organista del paese e maestro elementare. Qualche anno dopo, Verdi convince il padre a farsi regalare una piccola spinetta sulla quale si esercita con tale accanimento da romperne alcuni tasti; l'artigiano chiamato a ripararla, Stefano Cavalletti, rimane favorevolmente impressionato dalla disposizione del fanciullo per lo strumento e non vuole essere pagato per il proprio lavoro. Verdi sostituisce sempre più spesso Baistrocchi durante le funzioni religiose.
- 1823.** Alla morte di Baistrocchi, Antonio Barezzi, ricco mercante e presidente della locale Società Filarmonica, convince il riluttante Carlo Verdi a mandare il figlio al ginnasio di Busseto per proseguire gli studi musicali con Ferdinando Provesi, direttore della scuola di musica, organista e maestro di cappella della cattedrale di Busseto.
- 1828.** Verdi inizia a comporre musica per la Società Filarmonica e per i privati di Busseto: brani sinfonici, arie, duetti, concerti, variazioni per strumenti. Il sostegno di Barezzi non viene mai meno e nel 1831 Verdi si stabilisce in casa sua, dove conosce la maggiore delle quattro figlie del mercante, Margherita, alla quale impartisce lezioni di canto e pianoforte.
- 1832.** Barezzi preme affinché Verdi vada a Milano a perfezionare i suoi studi. All'esame di ammissione al Conservatorio Verdi è respinto dalla commissione per superati limiti d'età e per una scorretta impostazione pianistica. Sostenuto anche finanziariamente da Barezzi, rimane a Milano per studiare con Vincenzo Lavigna, compositore e direttore d'orchestra alla Scala. Frequenta regolarmente gli spettacoli del Teatro.

- 1834.** Alla morte di Provesi, Verdi è richiamato a Busseto da Barezzi per concorrere al posto di organista e maestro di musica comunale rimasto vacante. L'incarico viene assegnato a Giovanni Ferrari, appoggiato dagli ambienti ecclesiastici. Dopo due anni di scontri, la fazione laica guidata da Barezzi riesce comunque a far ottenere a Verdi quel posto.
- 1836.** Lascia Milano per stabilirsi a Busseto dove il 4 maggio sposa Margherita Barezzi. Dirige e compone per la Società Filarmonica e insegna canto, cembalo, organo e composizione alla scuola di musica. Nel marzo 1837 nasce la figlia Virginia, seguita l'anno dopo da Icilio. È un periodo felice per Verdi sebbene egli aspiri a tornare a Milano per poter seguire la propria vocazione per il teatro. Lavora alla sua prima opera, *Rochester*, su libretto di Antonio Piazza.
- 1838.** In luglio muore la piccola Virginia; qualche mese dopo Verdi si stabilisce con la moglie ed il figlio a Milano dove prende contatti con l'impresario della Scala Bartolomeo Morelli che gli promette di far rappresentare la sua opera, divenuta nel frattempo *Oberto, Conte di San Bonifacio*.
- 1839.** In ottobre iniziano le prove. Pochi giorni dopo muore anche il piccolo Icilio. Il 17 novembre l'opera debutta con un discreto successo. Tra gli interpreti vi è il soprano Giuseppina Strepponi.
- 1840.** Morelli commissiona a Verdi un'opera buffa su un vecchio libretto del 1818 di Felice Romani, *Il finto Stanislao*. Ribattezzata *Un giorno di regno*, l'opera è prevista per l'autunno. Verdi si pone a musicarla di mala voglia, per nulla convinto né dell'intreccio né della qualità del libretto ma si ammala di angina ed è costretto a interrompere il lavoro dopo pochi mesi. Appena guarito, Margherita si ammala di encefalite e muore nel giro di pochi giorni, il 18 giugno. Distrutto, il compositore torna a Busseto ma è costretto a portare a termine la composi-



zione della sua opera. Il 5 settembre *Un giorno di regno* cade miseramente all'unica rappresentazione alla Scala.

1842. Dopo l'insuccesso di *Un giorno di regno* e la morte della moglie, Verdi cade preda di una profonda crisi. Con tenacia e pazienza, Morelli lo convince infine a musicare un libretto di Temistocle Solera, *Nabucodonosor*. Nel giro di tre mesi, Verdi compone il *Nabucco* che debutta trionfalmente alla Scala il 9 marzo. Interprete dell'opera è ancora una volta la Strepioni. Grazie al successo della sua opera, Verdi inizia a frequentare i salotti dell'aristocrazia milanese liberale come quello di Giuseppina Appiani e quello della contessa Clarina Maffei.

1843. È l'inizio di un periodo di attività quasi frenetico per Verdi. L'11 febbraio trionfa alla Scala *I Lombardi alla prima crociata*, ancora su libretto di Solera tratto dal poema storico-patriottico di Tommaso Grossi, frequentatore anche lui del salotto della contessa Maffei.

1844. Verdi è chiamato a Venezia dal conte Nani Mocenigo, direttore della Fenice, per una ripresa de *I Lombardi*. Il conte gli commissiona inoltre una nuova opera. Il 9 marzo va in scena con grande successo *Ernani*, dall'omonimo dramma di Victor Hugo, sul libretto del veneziano Francesco Maria Piave. Il 3 novembre debutta al Teatro Argentina di Roma *I due Foscari*, tratto da un poema di Byron, ancora su libretto di Piave.

1845. Il 15 febbraio 1848 si esegue alla Scala la prima di *Giovanna d'Arco*, su libretto di Solera. Verdi entra in contrasto con Morelli e rompe col teatro; non vi farà ritorno che nel 1869. Il compositore destina la sua opera successiva, *Alzira*, al San Carlo di Napoli, dove debutta discretamente il 12 agosto.

1846. Torna a Venezia con *l'Attila*, che va in scena trionfalmente alla



Giuseppe Verdi, fotografia con dedica autografa, 1853-1855

Fenice il 17 marzo. Il ritorno dell'angina costringe Verdi a un periodo di riposo forzato, durante il quale valuta diverse proposte per l'opera successiva. La scelta cade su *Macbeth*, su libretto di Piave.

1847. *Macbeth* va in scena al Teatro La Pergola di Firenze il 14 marzo. Grande successo riscuote il 22 luglio a Londra *I Masnadieri*, libretto di Andrea Maffei dal dramma di Schiller. Si trasferisce a Parigi per seguire *Jérusalem*, rifacimento de *I Lombardi*, che debutta con scarso successo il 26 novembre. Nella capitale francese Verdi ritrova Giuseppina Strepioni, stabilitasi lì dopo il ritiro dalle scene.

1848. Rientra in Italia per rappresentare a Trieste *Il Corsaro*; il 25 ottobre l'opera viene accolta freddamente dal pubblico che aspettava da Verdi una nuova opera patriottica stante il rovente clima politico del momento. Acquista la tenuta di Sant'Agata, a pochi chilometri da Busseto.

1849. Dopo una breve ricerca, Verdi accetta di mettere in musica il libretto di Salvatore Cammarano *La battaglia di Legnano* che va in scena all'Argentina di Roma il 27 gennaio. L'8 dicembre debutta a Napoli *Luisa Miller*. L'anno dopo Verdi porta a Trieste *Stiffelio*, su libretto di Piave. Si stabilisce a Busseto insieme alla Strepioni.

1851. Tratto dal dramma *Le roi s'amuse* di Hugo, il *Rigoletto* va in scena con grandissimo successo alla Fenice di Venezia l'11 marzo, nonostante i severi interventi della censura austriaca. Verdi si trasferisce stabilmente con la Strepioni a Sant'Agata.

1853. Il 19 gennaio debutta trionfalmente al Teatro Apollo di Roma *Il trovatore* mentre pochi mesi dopo, il 6 maggio, *La traviata* cade alla Fenice di Venezia; l'anno successivo l'opera verrà accolta con favore al Teatro San Benedetto.

1855. *Les vêpres siciliennes* va in scena nel tempio del grand-opéra parigino, accolto entusiasticamente da pubblico e critica.

1857. Viene rappresentato con scarso successo il 12 marzo alla Fenice *Simon Boccanegra* e stessa sorte viene riservata il 16 agosto ad *Aroldo*, rifacimento di *Stiffelio*, a Rimini.

1859. Dopo estenuanti problemi di censura, *Un ballo in maschera*

- debutta all'Apollo a Roma il 17 febbraio. Verdi e la Strepponi si sposano il 19 agosto, dopo undici anni di convivenza.
- 1861.** Alla proclamazione del Regno d'Italia, su invito di Cavour, Verdi viene eletto deputato e il 19 febbraio presenza a Torino alla seduta d'apertura del neonato Parlamento italiano.
- 1862.** A Londra partecipa all'Esposizione Universale con *l'Inno delle Nazioni* su versi di Arrigo Boito. Parte per Mosca e San Pietroburgo, dove il teatro imperiale gli ha commissionato un'opera: il 10 novembre debutta *La forza del destino*.
- 1867.** L'11 marzo va in scena la prima di *Don Carlos* all'Opéra di Parigi, accolto però senza entusiasmo. Insieme alla Strepponi, Verdi adotta una bambina, figlia di un cugino paterno, che diventerà sua erede universale.
- 1869.** Verdi pensa a una messa da requiem scritta da lui e altri compositori italiani per celebrare l'anniversario della morte di Rossini, scomparso l'anno prima. Il progetto fallirà ma il *Libera me* composto da Verdi confluirà nel 1874 nella *Messa da Requiem* in memoria di Manzoni.
- 1871.** Il kedivè d'Egitto commissiona a Verdi un'opera per celebrare l'apertura del canale di Suez. Nasce *Aida*, che trionfa l'8 febbraio, protagonista il soprano ceco Teresa Stolz. Quello stesso anno l'opera debutta trionfalmente anche alla Scala. In Francia Verdi viene insignito della Legion d'Onore.
- 1873.** Dopo *Aida*, il compositore inizia a rallentare l'attività, preferendo dedicarsi alla tenuta di Sant'Agata. Compone un *Quartetto d'archi* in mi minore.
- 1874.** Il 22 maggio, un anno dopo la morte di Manzoni, Verdi dirige la *Messa da Requiem* nella chiesa di San Marco a Milano, protagonista ancora la Stolz. Tre giorni dopo, la dirige ancora alla Scala e poi la porta in tournée a Parigi, Londra e Vienna.
- 1879.** Verdi divide il suo tempo tra la tenuta di Sant'Agata, Palazzo Doria a Genova e viaggi in Europa con la moglie. Sono in molti a premere affinché riprenda a comporre. L'editore Giulio Ricordi cerca di riaccendere il suo interesse proponendogli una collaborazione con Arrigo Boito per *Otello*.
- 1880.** Continua ad occuparsi delle sue campagne, non disdegnan-

Studio fotografico Disderi a Parigi, Giuseppe Verdi al tempo del primo *Simon Boccanegra*

do però di scrivere un *Pater Noster* a cinque voci e un *Ave Maria* per soprano e archi. Affianca Boito nella revisione del *Simon Boccanegra* che debutta con successo il 24 marzo 1881 alla Scala.

- 1884.** Verdi inizia a lavorare all'*Otello*. La composizione si protrae fino alla fine di ottobre del 1887. Il 1° novembre annuncia per lettera a Boito di aver completato anche l'orchestrazione.
- 1887.** *Otello* va in scena alla Scala il 5 febbraio. È un successo senza precedenti. Alla fine della rappresentazione una folla si raduna sotto le finestre dell'albergo dove alloggia Verdi per acclamarlo. L'indomani il sindaco lo nomina cittadino onorario.
- 1889.** Ricorre quell'anno il cinquantesimo anniversario dell'*Oberto*. Nonostante le insistenze di Ricordi ed altri amici, Verdi continua a non voler più comporre per il teatro. Ancora una volta però sarà Boito a vincere le resistenze del maestro, convincendolo a mettere in musica il personaggio di *Falstaff*.
- 1893.** Il 9 febbraio la Scala accoglie *Falstaff*, l'ultima opera di Verdi, tributandogli un vero trionfo.
- 1897.** Gli anni trascorrono sereni. Il 14 novembre muore la Strepponi. Verdi continua a comporre musica strumentale, vocale e sacra. Segue da vicino la costruzione della Casa di riposo per musicisti su progetto dell'architetto Camillo Boito, fratello di Arrigo.
- 1901.** La mattina del 21 gennaio, mentre si trova all'Hotel de Milan, Verdi è colpito da ictus; resiste fino al pomeriggio del 27. Il 30 gennaio la salma viene tumulata al cimitero monumentale di Milano. Il 27 febbraio le spoglie di Verdi e della Strepponi sono trasportate solennemente nella cappella della Casa di riposo per musicisti mentre Arturo Toscanini dirige *Va pensiero* con l'Orchestra della Scala e novecento coristi.



Daniele Gatti



Foto Marco Berggren

Diplomato in composizione e direzione d'orchestra al Conservatorio Verdi di Milano, è Direttore Musicale dell'Opera di Roma e dell'Orchestra Mozart, consulente artistico della Mahler Chamber Orchestra. È stato Direttore principale della Royal Concertgebouw Orchestra e ha ricoperto ruoli di prestigio per Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Royal Philharmonic Orchestra, Orchestre national de France, Royal Opera House di Londra, Comunale di Bologna, Opernhaus Zürich, Berliner e Wiener Philharmoniker, Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks e Filarmonica della Scala sono alcune delle istituzioni con cui collabora. Dirige le nuove produzioni di *Falstaff* con la regia di Carsen (Londra, Milano, Amsterdam), *Parsifal* con la regia di Herheim (apertura Bayreuth Festival 2008) e di Girard (Metropolitan Opera), *Elektra*, *La bohème*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Il trovatore* (Salisburgo); alla Scala le inaugurazioni con *La traviata* (2013) e *Don Carlo* (2008), *Lohengrin*, *Lulu*, *Die Meistersinger von Nürnberg*, *Falstaff* e *Wozzeck*; *Pelléas et Mélisande* al Maggio Fiorentino, *Tristan und Isolde* al Théâtre des Champs-Élysées e a Roma (apertura 2016/17). Nel 2016 iniziano i concerti "RCO meets Europe" con "Side by Side", progetto per musicisti di orchestre giovanili. Nel 2017/18 dirige la RCO in *Salome* ad Amsterdam e in concerto in Europa, Corea del Sud, Giappone, Carnegie Hall, i Berliner Philharmoniker alla Philharmonie di Berlino, Orchestra e Coro della Scala, *La damnation de Faust* a Roma, l'MCO in tournée, l'Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la BRSO, Filarmonica della Scala e Philharmonia Orchestra di Londra. Apre la stagione dell'Opera di Roma con *Rigoletto* (2018/19) e *Les vêpres siciliennes* (2019/20). Nel 2019 dirige Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Filarmonica della Scala, Maggio Fiorentino, Staatskapelle Dresden, BRSO, Gewandhaus di Lipsia. Nel 2020 Orchestra Rai, San Carlo di Napoli, Orchestre National de France, Orchestra Mozart al Ravello Festival; per l'Opera di Roma *I Capuleti e i Montecchi* e *Zaide* al Costanzi, il concerto al Quirinale in diretta su Rai1, *Rigoletto* al Circo Massimo, ancora al Costanzi due concerti in streaming e *Il barbiere di Siviglia* firmato da Martone in onda su Rai3. Nel 2021 il ritorno alla Philharmonie con i Berliner. Riceve l'Abbiati (miglior direttore 2015) e l'onorificenza di Chevalier de la Légion d'honneur della Repubblica Francese (2016).

Mario Martone



Foto di Marco Ghidella

Comincia a lavorare giovanissimo a Napoli nel 1977, fondando il gruppo Falso Movimento dove, fondendo teatro, cinema, musica e arti visive, realizza spettacoli come *Tango Glaciale*, *Il desiderio preso per la coda* da Picasso, *Ritorno ad Alphaville* da Godard, tutti destinati a lunghe tournée internazionali. Ha messo in scena sia tragici greci che autori contemporanei, e curato la regia di opere liriche nei maggiori teatri del mondo. Il suo primo lungometraggio *Morte di un matematico napoletano* vince il Gran Premio Speciale della Giuria a Venezia nel 1992. Seguono *L'amore molesto* (dal romanzo di esordio di Elena Ferrante), *Teatro di guerra*, *L'odore del sangue*, tutti presentati al Festival di Cannes. Si è dedicato alla realizzazione di due film ambientati nell'Italia dell'Ottocento, *Noi credevamo* e *Il giovane favoloso*, che hanno coinvolto milioni di spettatori. *Capri-Revolution* completa questa ideale trilogia ambientata nel passato. Ha fondato Teatri Uniti, diretto il Teatro di Roma e il Teatro Stabile di Torino, con i quali ha realizzato spettacoli come *Rasoi* da Enzo Moscato (coregista Toni Servillo), *Edipo re* e *Edipo a Colono* di Sofocle, *I dieci comandamenti* di Raffaele Viviani, *Operette morali* da Giacomo Leopardi (premio Ubu per la regia), *La serata a Colono* di Elsa Morante, *Morte di Danton* di Georg Büchner, *Il sindaco del rione Sanità* di Eduardo De Filippo (premio Le Maschere come migliore spettacolo). Da quest'ultimo ha tratto il suo film più recente, presentato in concorso alla Mostra del Cinema di Venezia nel 2019. Nel campo del teatro musicale ha lavorato al fianco di alcuni tra i più grandi direttori d'orchestra, a cominciare da Claudio Abbado. Tra le sue numerose produzioni liriche spiccano la trilogia Mozart/Da Ponte, *Lulu* di Berg, le tre opere verdiane tratte da Shakespeare, Rossini al Festival di Pesaro (premio Abbiati per la regia di *Matilde di Shabran*), *Cavalleria rusticana* realizzata alla Scala in dittico con *Pagliacci* e ripresa all'Opéra Bastille con *Sancta Susanna* di Hindemith. Le sue produzioni di *Antigone* di Ivan Fedele al Maggio, *The Bassarids* di Hans Werner Henze all'Opera di Roma e *Chovanščina* di Musorgskij alla Scala hanno ricevuto tutte e tre il Premio Abbiati. Nel 2018 il Museo Madre di Napoli gli ha dedicato un'ampia mostra retrospettiva. A dicembre 2020 firma *Il barbiere di Siviglia* diretto da Daniele Gatti, girato al Teatro dell'Opera di Roma e trasmesso su Rai3 e Rai5.

Roberto Gabbiani



Nato a Prato, dopo gli studi umanistici si è diplomato in pianoforte e composizione presso il Conservatorio di Firenze. Giovanissimo viene chiamato al Teatro Comunale di Firenze, allora sotto la guida artistica di Riccardo Muti, che nel 1974 lo nomina maestro del Coro del Maggio Musicale Fiorentino. Collabora con i maggiori direttori d'orchestra internazionali e contribuisce alla realizzazione delle stagioni sinfoniche e dei festival. Ha diretto l'Orchestra e il Coro del Maggio Musicale Fiorentino firmando prime esecuzioni mondiali di Aldo Clementi, Luciano Berio, Luigi Nono, Goffredo Petrassi. Dal 1990 al 2002 è stato chiamato da Riccardo Muti alla direzione del Coro del Teatro alla Scala di Milano, dove ha diretto le prime mondiali di composizioni di Azio Corghi, Fabio Vacchi, Adriano Guarneri. Al contempo, ha riscoperto diverse opere dimenticate o "minori" del Cinque e Seicento italiano. Ha effettuato tournée al fianco del Maestro Muti e partecipato alle trasferte del Teatro alla Scala in tutto il mondo. Ha collaborato con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia e Myung-Whun Chung e con il Coro di Radio France. Nel 2002 Luciano Berio lo ha nominato direttore del Coro dell'Accademia di Santa Cecilia, iniziando così una collaborazione durata fino al 2006 con progetti rivolti alla valorizzazione e alla scoperta di musiche polifoniche. Dal 2008 è direttore del Coro del Teatro Regio di Torino, chiamato dal suo Direttore Musicale Gianandrea Noseda. Dopo la acclamata tournée del Regio in Giappone e in Cina, dalla stagione 2010-11 è nominato Direttore del Coro del Teatro dell'Opera di Roma.

Michela Lucenti



Una forte tensione etica anima il suo lavoro. Ex esponente del gruppo l'Impasto, dal 2003 è capofila di una formazione di danzatori-attori significativamente denominata Balletto Civile. Il senso artistico della sua attività si accompagna a un profondo senso etico. La necessità di danzare ogni giorno, non prescinde dal creare situazioni che ambiscono alla crescita come uomini e donne. Da questo alto intendimento del proprio operare artistico nascono spettacoli singolarissimi, dove danza e teatro si integrano con il canto – canti popolari, cori sacri, canzoni della tradizione italiana – inventando un nuovo stile di movimento narrativo che ha fatto di questa compagnia una delle più originali oggi presenti in Italia. Anche l'elemento materico primordiale – quei quintali di sabbia, litri di acqua, distese di mais, il fuoco, cascate di petali di fiori che costituiscono l'ambientazione degli spettacoli di Balletto Civile – fornisce un tratto concreto e popolare alla danza.

Anna Biagiotti



Studia scenografia all'Accademia di Brera. Alla Scala è assistente ai costumi per produzioni di Strehler, Damiani, Ronconi, Zeffirelli; al Grand Théâtre de Genève collabora con Jerome Savary e Jean Marie Simon. Lavora poi al Piccolo di Milano, Regio di Parma, La Monnaie, Oper Köln, English National Ballet, MET New York, New National Theatre Tokyo, Japan Opera Foundation, Gran Teatro di Shanghai. All'Opera di Roma dal 1989, dal '94 vi dirige i laboratori di sartoria e firma i costumi di *Gilgamesh* (Battiato), *Tosca* (Zeffirelli), *Il barbiere di Siviglia*, *Così fan tutte* e *Sakuntala* (Gelmetti), *Il pipistrello* (Crivelli), *Tannhäuser*, *Mefistofele* e *Manon* (Grinda), *La bohème* (Gandini), *Tosca* del '900 (Talevi), *Attila*, *Nabucco*, *Aida*, *Lo scoiattolo in gamba*, *Serata Piacasso/Massine* (anche a Pompei), *Pérséphone*, *Michelangelo*, *Cleopatra*, *Petruška*, *Il carnevale degli animali*, *Carmen* (Bubeniček), *Le quattro stagioni* (Peparini), *Il barbiere di Siviglia* diretto da Gatti per la regia di Martone, in onda su Rai3 e Rai5, i balletti in streaming *Vivaldi Suite* (Meroia) da La Nuvola e *Pandora* (Valastro) dal Costanzi. Riceve La Chioma di Berenice 2009 per *Tosca* di Zeffirelli, il Premio Bucchi migliore costumista di Balletto 2010. All'Arena di Verona firma *Il sogno veneto di Shakespeare*, *Trittico '900*, *La Cenerentola*, *Nel cuore del '900*, *Il corsaro*, *Boutique Fantasque* e *Blue Moon*. Al Verdi di Trieste *Il pipistrello*, *La bohème* e *Tosca*; al Lirico Sperimentale *Il barbiere di Siviglia* e *La Cenerentola*. In Giappone *La traviata*, *Aida*, *La bohème*, *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Otello*, a Seul *Aida*, a Macao *Dido and Aeneas*. Del 2011 i costumi per un episodio di *To Rome with love* di Woody Allen.

Pasquale Mari



Lighting designer e direttore della fotografia, socio fondatore del gruppo di lavoro teatrale e cinematografico Teatri Uniti, lavora stabilmente per le regie teatrali e operistiche di Martone e, nel tempo, anche di Servillo, Cecchi, Binasco, Cirillo, Dini, Zingaretti. Lavora nei maggiori festival d'opera europei (Aix-en-Provence, Pesaro, Salisburgo), collaborando con direttori come Abbado, Chung, Gatti, Gergiev, Mehta, Muti, e registi quali De Rosa, Amelio, Bellocchio. Tra le occasioni più prestigiose: *Matilde di Shabran* al Rossini Opera Festival e Covent Garden, *Falstaff* e *Macbeth* al Théâtre des Champs-Élysées, *Cavalleria rusticana*, *Andrea Chénier* e la recente *Chovanščina* alla Scala, *Don Pasquale* al Teatro Real di Madrid, *Elektra* al Petruzzelli di Bari, *Simon Boccanegra* a La Fenice di Venezia, *Mariinskij* di San Pietroburgo e Carlo Felice di Genova, *Cavalleria rusticana/Sancta Susanna* all'Opéra Bastille (2016), all'Opera di Roma *The Bassarids* (2015), *Maria Stuarda* (2017) e, per la direzione di Gatti e la regia di Martone, *Il barbiere di Siviglia* (2020) in onda su Rai3. È lighting designer de *Il flauto magico* dell'Orchestra di Piazza Vittorio e di molte creazioni del Balletto Civile di Michela Lucenti. Tra i lavori per il cinema: *Teatro di guerra* (Martone), *L'uomo in più* (Sorrentino), *Il bagno turco* e *Le fate ignoranti* (Özpetek), *Renzo e Lucia* e *Lezioni di volo* (Archibugi), *L'ora di religione*, *Buongiorno, notte* e *Il regista di matrimoni* (Bellocchio), *La città ideale* (Lo Cascio), *Gorbaciof* (Incerti), *Vita agli arresi* (Martinelli). Riceve due volte il Globo d'Oro, un Ciak e un Esposimetro d'Oro, un premio Sachet, e, per il teatro, il premio Le Maschere 2016 e 2018.

Lisette Oropesa



Foto: Jason Hema

Nata a New Orleans da genitori cubani, suona il flauto per dieci anni e poi inizia a studiare canto alla Louisiana State University. A ventidue anni debutta come Susanna ne *Le nozze di Figaro* al Metropolitan dove canta poi, tra gli altri ruoli, come Gilda in *Rigoletto*, Manon nell'omonima opera di Massenet e Violetta. In Europa è stata Amalia ne *I masnadieri* (debutto alla Scala nel 2019), Margherita di Valois ne *Les Huguenots*, Rosina ne *Il barbiere di Siviglia* e Adina ne *L'elisir d'amore* (Opéra di Parigi), Gilda nel *Rigoletto* (Opera di Roma, Grand Théâtre di Ginevra, De Nationale Opera Amsterdam), Konstanze in *Die Entführung aus dem Serail* (Monaco, Parigi), Isabelle in *Robert le diable* (La Monnaie di Bruxelles), Ophélie in *Hamlet* (Opéra di Lausanne), e ha cantato in *Lucia di Lammermoor* (Royal Opera House di Londra, Teatro Real di Madrid), *La traviata* (Arena di Verona, Real di Madrid), *Rodelinda* (Liceu di Barcellona). Canta da protagonista nei festival di Pesaro, Santa Fe, Glyndebourne e Tanglewood. In concerto ha cantato al Concertgebouw di Amsterdam, Accademia di Santa Cecilia a Roma, con le orchestre sinfoniche di Chicago, Cleveland, Philadelphia, e con l'Orchestre de Paris. Ha lavorato con direttori come Riccardo Muti, Antonio Pappano, Daniele Gatti, Fabio Luisi, James Levine, Yannick Nézet-Séguin e molti altri. Ha preso parte a spettacoli curati da registi come Katie Mitchell, Damiano Michieletto, David McVicar, David Alden, Hans Neuenfels e Phelim McDermott. La stagione 2020/2021 è iniziata con il debutto alla Wiener Staatsoper come protagonista di una nuova produzione di *Die Entführung aus dem Serail* e l'apertura di stagione della Scala con "... a riveder le stelle".

Anastasia Boldyreva



Nata a Mosca si esibisce sui maggiori palcoscenici italiani con direttori quali Mehta, Jurrowski, Mariotti, Oren, Domingo, Nosedà, Gelmetti, De Billy, Renzetti e Battistoni. Inizia a studiare canto lirico con Igor Chernov, poi al Conservatorio Tchaikovsky di Mosca. Si specializza con Bernadette Manca di Nissa al Maggio Musicale Fiorentino e frequenta inoltre l'Académie del Festival d'Aix-en-Provence che le procura una tournée internazionale "HSBC giovani artisti". Vince numerosi concorsi internazionali quali il "Giulio Neri" presieduto da Claudio Desderi e il "Piccolomini", e il terzo premio al "Ferruccio Tagliavini" in Austria. Nel 2016 debutta nel ruolo di Carmen all'Arena di Verona diretta da Xu Zhong e Kovatchev, regia di Zeffirelli, in quello di Amneris nell'*Aida* diretta da Oren e Battistoni. Nella stagione 2016/17 è Mrs. Quickly nel *Falstaff* al Carlo Felice di Genova, Amneris all'Arena di Verona diretta da Battistoni, e canta in *Cavalleria rusticana* al Comunale di Bologna diretta da Mariotti. Nel 2017/18 *Evgenij Onegin* (Olga) al Verdi di Trieste diretta da Carminati, *Rigoletto* (Maddalena) con Leo Nucci a Genova diretta da Ciampa, al Lirico di Cagliari *Suor Angelica* (Zia Principessa) con Donato Renzetti, Klementina in *Sancta Susanna* di Hindemith e *Cavalleria rusticana*, al Festival di Lubiana *Rigoletto* (Maddalena), all'Aspendos Opera and Ballet Festival in Turchia *Aida* (Amneris). Nelle precedenti stagioni *Andrea Chénier* a Genova, *Alexander Nevskij* a Napoli (trasmesso da Rai3) e Cagliari, *Ivan il Terribile* con LaVerdi di Milano, *Madama Butterfly* all'Opera di Roma e alle Terme di Caracalla, *Don Giovanni* (Donna Elvira) al Lucca Opera Festival, *La traviata* a Firenze.

Angela Schisano



Foto: Isabella Magguma

Originaria della Penisola Sorrentina, si laurea con lode in canto lirico al "San Pietro a Majella" (2017), si perfeziona con Raina Kabaivanska all'Accademia Chigiana (2016) e alla New Bulgarian University di Sofia (2017). Nel 2018/19 segue le masterclass di Renata Scottò, da cui riceve una borsa di studio. Nel 2018 debutta ne *La Cenerentola* (Angelina) diretta da Alibrando, regia di Aliverta, al Teatro spazio 89 e Castello Sforzesco (compagnia Vocealopera), in *Gianni Schicchi* (Ciesca) al Coccia di Novara diretta da Suppa, regia di Garattini Raimondi. Nel 2019 al Regio di Torino è Angelina diretta da Fenoglio, regia di Bruzzese (progetto "Ora di Opera"), al Cile di Reggio Calabria è Mrs. Noye in *The Noye's Fludde* (versione italiana) diretta da Ranno, regia di Anastassov. È finalista al 69° concorso AsLiCo 2018 e del XII Premio Nazionale delle Arti 2017; riceve la menzione d'onore al "Beppe de Tommasi" 2018, il premio della critica al IX "Trofeo la Fenice" 2017 e il II premio al XV "Leopoldo Mugnone" 2016. Per l'Opera di Roma, dove fa parte di "Fabbrica" Young Artist Program, nel 2020 canta al Costanzi all'apertura delle celebrazioni del 150° anniversario di Roma Capitale con Bocelli, alla presenza del Presidente della Repubblica; al Circo Massimo in *Die lustige Witwe* (Olga) in forma di concerto diretta da Montanari; all'auditorium La Nuvola di Fuksas nei concerti 'Gluck e Mozart' diretto da Capuano, 'Gioachino Rossini' e 'Bellini e Donizetti' da Biondi. Nel 2021, in streaming dal Costanzi, canta diretta da Gabbiani in *Schubertiade*; è voce solista in *Grand Pianola Music* di John Adams per *Pandora*, nuova creazione coreografica di Simone Valastro.

Saimir Pirgu



Nato in Albania, studia canto al conservatorio Monteverdi di Bolzano con Vito Maria Brunetti. Scoperto da Claudio Abbado, è tra i tenori più richiesti nel panorama internazionale. Tra i maggiori successi delle ultime stagioni ricordiamo *Carmen* alla Deutsche Oper Berlin, *La bohème* a Los Angeles, alla Wiener Staatsoper e al Gran Teatre del Liceu di Barcellona, *Un ballo in maschera* con la Israel Philharmonic Orchestra e al Teatro Regio di Parma, *La damnation de Faust* al Bol'soj di Mosca, *Faust* all'Opera Australia, *Simon Boccanegra* al San Carlo di Napoli, *Rigoletto* alla Royal Opera House di Londra, Bayerische Staatsoper di Monaco e Arena di Verona, *La traviata* al Metropolitan Opera di New York, a Vienna e Parigi, *Werther* a Tokyo, *Roméo et Juliette* a Barcellona, *Lucia di Lammermoor* a Londra, *Madama Butterfly* all'Opernhaus Zürich, *L'elisir d'amore* alla Wiener Staatsoper e alla Deutsche Oper Berlin, *Die Zauberflöte* al Teatro alla Scala di Milano, *La clemenza di Tito* all'Opéra di Parigi, *Requiem* di Verdi al Festival di Salisburgo, Musikverein di Vienna, Symphonieorchester des Bayerische Rundfunks di Monaco, Torino e Concertgebouw di Amsterdam. Si esibisce sotto le bacchette più prestigiose quali quelle di Claudio Abbado, Riccardo Muti, Lorin Maazel, Nikolaus Harnoncourt, Mariss Jansons, Zubin Mehta, Seiji Ozawa, James Conlon, Daniele Gatti, Antonio Pappano e, tra i registi, Franco Zeffirelli, Woody Allen, Peter Stein, Graham Vick, Willy Decker, Deborah Warner, Luca Ronconi, Kasper Holten, David McVicar, Ferzan Özpetek.

Roberto Frontali



Uno tra i più importanti baritoni della sua generazione, dopo aver esplorato i ruoli belcantistici, si dedica al repertorio verdiano e, solo in tempi più recenti, al repertorio drammatico. Il suo debutto al Metropolitan di New York avviene con *L'elisir d'amore* mentre alla Scala di Milano esordisce con *Beatrice di Tenda*. Tra le molte collaborazioni della sua carriera ricordiamo quelle con Claudio Abbado, Riccardo Muti, Zubin Mehta, Myung-Whun Chung e Semyon Bychkov. Tra i suoi impegni si segnalano alla Wiener Staatsoper *Adriana Lecouvreur* e *Simon Boccanegra*, in scena anche a Buenos Aires e a Berlino, *Rigoletto* al Metropolitan e al Teatro Real di Madrid, *Falstaff* a Los Angeles e Losanna, *La fanciulla del West* alla San Francisco Opera e al Teatro Massimo di Palermo, *Cavalleria rusticana* al Teatro dell'Opera di Roma, *Tosca* a San Francisco, Venezia e San Paolo, *Il Trittico* di Puccini al Theater an der Wien di Vienna e a Copenaghen, *Otello* al Teatro di San Carlo di Napoli e al Teatro Regio di Torino, al Metropolitan *Cyrano de Bergerac* di Alfano, *Macbeth* e *Pelléas et Mélisande* al Maggio Musicale Fiorentino. Tra i più recenti *Tosca* a Roma, Londra e Napoli, *Adriana Lecouvreur* a Bruxelles e Vienna, *Il Trittico*, *La traviata*, *Andrea Chénier*, *Rigoletto* e *Les vêpres siciliennes* a Roma, *Luisa Miller* ad Amburgo, *Otello* a Macerata, *Macbeth*, *Rigoletto*, *Andrea Chénier* e *Un ballo in maschera* a Vienna, *Il trovatore* a Cagliari, *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci* a Londra, *Guillaume Tell* a Palermo, *Aida* a New York e La Fenice, *Simon Boccanegra* a Losanna, *Belisario* al Festival Donizetti di Bergamo e *Rigoletto* a New York e al Circo Massimo per la stagione estiva dell'Opera di Roma.

Rodrigo Ortiz



Foto Yasuko Kagayama

Tenore argentino, studia canto con Roberto Britos e composizione all'Instituto Universitario Pagónico de las Artes e successivamente con Corián Aharonián in Uruguay. Segue il programma di canto dell'Università di Congresso a Mendoza. Nel 2012 canta in *Aurora* di Panizza al Teatro Independencia di Mendoza diretta da Ligia Amadio per la regia di Marizu Ibañez. Approfondisce lo studio della musica da camera con Guillermo Opitz alla Fundación Música de Cámara ed entra all'Instituto Superior de Arte del Teatro Colón di Buenos Aires. Nel 2016 al Teatro Colón di Buenos Aires partecipa al *Macbeth* di Verdi diretto da Stefano Ranzani per la regia di Marcelo Lombardero e in *Volo di notte* di D'Alapiccola diretto da Christian Baldini per la regia di Michał Znaniecki. Vince il X Concorso Dr. Alejandro Cordero al Teatro Colón di Buenos Aires (2016). Nel 2019 canta nel *Macbeth* e nella *Carmen del desiderio* al Macerata Opera Festival. Partecipa al film *I migliori anni* di Gabrielle Muccino, interpretando "E lucevan le stelle" dalla *Tosca* di Puccini. Per l'Opera di Roma, dove fa parte del progetto "Fabbrica" Young Artist Program, canta nel 2020 a Palazzo Farnese in occasione della festa Nazionale francese, al Teatro Costanzi con Andrea Bocelli all'apertura delle celebrazioni del 150° anniversario di Roma Capitale alla presenza del Presidente della Repubblica, nella *Petite messe solennelle* di Rossini diretta da Jader Bignamini, in *Zaide* di Mozart (IV schiavo) diretto da Gatti per la regia di Vick; nel 2021 in streaming dal Costanzi ne *Puritani* di Bellini (Bruno Roberton) diretta in forma di concerto da Roberto Abbado.

Roberto Accurso



Nato a Catania, inizia gli studi musicali a Milano con Carla Castellani. Nel 1993 vince il concorso "Adriano Belli" del Lirico Sperimentale di Spoleto, dove debutta ne *La tragédie de Carmen* (Escamillo), riduzione dell'opera di Bizet firmata da Peter Brook e Marius Constant. Sempre a Spoleto debutta nel ruolo di Belcore ne *L'elisir d'amore*. Da allora è presente nelle stagioni liriche dei principali teatri italiani fra cui Scala di Milano, Opera di Roma, La Fenice di Venezia, Maggio Musicale Fiorentino, Arena di Verona, nonché su importanti palcoscenici internazionali quali quelli del Liceu di Barcellona, Opéra di Parigi, Bayerische Staatsoper München, New National Theatre Tokyo. Nel corso della carriera collabora con direttori quali Bruno Bartoletti, Riccardo Chailly, Daniele Gatti, Zubin Mehta, e con registi quali Henning Brockhaus, Robert Carsen, Hugo De Ana, Luca Ronconi e Franco Zeffirelli. Tra le produzioni cui prende parte si ricordano *La traviata* al Teatro alla Scala per l'inaugurazione della stagione 2013/14; *La fanciulla del West* all'Opéra di Parigi; per l'Opera di Roma *Don Giovanni* (Masetto), *La Cenerentola* (Dandini) e *La traviata* (Barone Douphol) al Teatro Costanzi, *La traviata* alle Terme di Caracalla, *La vedova allegra* (Bogdanowitsch) in forma di concerto al Circo Massimo; *La traviata* (Giorgio Germont) al Wexford Opera Festival; *Cyrano de Bergerac* (Raguenaud) al Palau de les Arts di Valencia con Plácido Domingo. Fra gli impegni recenti *La bohème* al Teatro Real di Madrid e al Teatro Filarmonico di Verona; *Rigoletto* per De Nationale Opera Amsterdam; *Le nozze di Figaro* al Liceu di Barcellona; *Don Giovanni* (Leporello) al Teatro Verdi di Sassari.

Arturo Espinosa



Nato in Cile, si laurea in pedagogia musicale. Inizia a studiare canto con Rodrigo Navarrete, poi al *ISING!* Festival for Young Artist di Suzhou, Centre de Perfectionnement Plácido Domingo di Valencia (2017-19), Berlin Opera Academy e seguendo masterclass di Domingo, Aragall, Devia, Mei, Raimondi, Livermore, Tamura, Sylvester, Custer, Moll, Vignoles, Senn, Lamanda. Canta in *Die Zauberflöte* (secondo uomo armato) e *Le nozze di Figaro* (Figaro) di Mozart, *Viva la Mamma* di Donizetti (Prospero Salsapariglia), *La traviata* (Barone Douphol) e *Otello* (Lodovico) di Verdi, *Lulu* (Professore/Banchiere/Primario) di Berg. Al Palau des les Arts Reina Sofia in *Madama Butterfly* (Yakusidé), *Don Carlo* (Deputato fiammingo), *Bastien und Bastienne* (Cola) e, diretto da Abbado, *Rigoletto* (Conte di Ceprano). In concerto canta Bach (*Messe brevi, Passione secondo Giovanni, Cantate 121, 155 e 64*), Rossini (*Stabat Mater, Petite messe solennelle*), Beethoven (*Sinfonia n. 9*); con l'ensemble Europa Galante diretta da Fabio Biondi nella *Petite messe solennelle* al Musikfest Bremen 2018. Nel 2019 è solista al concerto per il 10° Anniversario del Centre de Perfectionnement diretto da Domingo stesso, e finalista del XIII Concorso Magda Oliviero a Milano. Nel 2020 all'Opera di Roma, dove fa parte di "Fabbrica" Young Artist Program, canta con Andrea Bocelli all'apertura delle celebrazioni del 150° anniversario di Roma Capitale alla presenza del Presidente della Repubblica, in *Evgenij Onegin* (Un capitano) diretto da Conlon per la regia di Carsen e a La Nuvola di Fuksas nei concerti "Gioachino Rossini" e "Bellini e Donizetti" diretti da Fabio Biondi; al Teatro Regional del Maule in Cile nel *Don Giovanni* (Leporello).

Andrii Ganchuk



Nato in Ucraina, frequenta il conservatorio Čajkovskij di Kiev e poi il Royal Welsh College of Music & Drama di Cardiff. Vince il III premio all'International Singing Competition Ukrainian belcanto 2002 e lo Springboard Festival 2012 a Brighton. Nel 2016 è Ford nel *Falstaff* diretto da Carlo Rizzi per la regia di Martin Constantine al Royal Welsh College of Music & Drama di Cardiff, Escamillo in *Carmen* alla Berlin Opera Academy diretto da Peter Leonard per la regia di Gidon Saks; nel 2017 sempre a Cardiff Smirnov in *The Bear* diretto da Conal Bembridge-Sayers per la regia di Donald Maxwell, Maurant in *Street Scene* diretto da Wyn Davies per la regia di Martin Constantine. Durante "Fabbrica" Young Artist Program dell'Opera di Roma canta al Costanzi diretto da Rizzo ne *La traviata* (Barone Douphol), regia di Sofia Coppola, da Conlon in *Billy Budd* (Second Mate), regia di Deborah Warner, da Nánási in *Die Zauberflöte* (l'oratore), regia di Barrie Kosky, da Frizza in *Anna Bolena* (Lord Rochefort), regia di Andrea De Rosa, da Trinks ne *La vedova allegra* (Pritschitsch), regia di Damiano Michieletto, da Pérez ne *L'angelo di fuoco* (Johann Faust/un garzone), regia di Emma Dante, da Rhoer nel *Don Giovanni* (Masetto), regia di Graham Vick, da Mariotti in *Idomeneo, re di Creta* (una voce), regia di Robert Carsen; canta a Caracalla nell'*Aida* (Amonasro) diretta da Bernàcer, regia di Krief; è il protagonista del *Rigoletto* OperaCamion. Nel 2018 riceve la prestigiosa borsa di studio dell'Opera Awards Foundation. Torna al Costanzi nella stagione 2019/20 come ne *Les vêpres siciliennes* inaugurale (Comte de Vaudemont) diretta da Gatti e come in *Evgenij Onegin* (Zareckij) diretta da Conlon.

Assistente alla regia
Paola Rota

Direttore del Corpo di Ballo
Eleonora Abbagnato

Primo maître de ballet
associato alla Direzione del Ballo
Benjamin Pech

Direttore degli Allestimenti Scenici
Michele Della Cioppa

Direttore tecnico degli Allestimenti Scenici
Andrea Miglio

Direttore Musicale di palcoscenico
Carlo Donadio

Capo Servizio Sartoria
Anna Biagiotti

Capo Servizio Illuminotecnico
Fabrizio Marinelli

Direttore di Produzione
Silvia Cassini

Direttore di Scena
Giordano Punturo

Regista assistente
Arianna Salzano

Maestro collaboratore di sala
Enrica Ruggiero

Capo reparto attrezzeria
Massimo Rosito

Maestri collaboratori di palcoscenico
Antonio Maria Pergolizzi, Vito De Bari,
Carmine Rughetti, Alessandro Poleggi

Capo reparto audio-video
Paolo De Carolis

Maestro collaboratore alle luci
Germano Neri

Scena
Teatro dell'Opera di Roma

Maestro collaboratore al Coro
Marco Forgione

Attrezzeria
Teatro dell'Opera di Roma; Cine 800; Rancati;
Le Carrozze d'Epoca

Maestro responsabile servizi musicali
Maria Sole Baldoni

Effetti speciali
Battistelli

Maestro responsabile archivio musicale
Stefano Lazzari

Costumi
Teatro dell'Opera di Roma

Capi reparto macchinisti
Marco Rastelli, Agostino Granati

Elaborazione costumi
Antonio De Petrillo, Carlo Di Mascolo

Capo reparto elettricisti
Giancarlo Amico

Accessori
Pikkio

Capo cabina luci
Mario De Amicis

Trucco e parrucco
Paglialonga, Roma

Capi reparto sartoria
Rosanna Mallozzi, Paolo Perret

Calzature
C.T.C. Pedrazzoli

Capo scenografo realizzatore
Danilo Mancini

Capo reparto costruzioni e falegnameria
Luigi Marani

Tel. 06 481 601
operaroma.it

Biglietteria
Leonardo Magno
Tel. 06 48160255 - 06 4817003
Fax 06 4881755
ufficio.biglietteria@operaroma.it

Ufficio Stampa,
Comunicazione, Editoria
Cosimo Manicone
Tel. 06 48160291
ufficio.stampa@operaroma.it
edizioni@operaroma.it

Dipartimento Didattica e Formazione
Promozione Pubblico
Nunzia Nigro
Tel. 06 481 60243
dipartimento.didattica@operaroma.it
promozione.pubblico@operaroma.it

Fundraising e Membership
Roberta Sulli
Tel. 06 48160515 / 06 48160502
fundraising@operaroma.it
insiemeperlopera@operaroma.it

Direzione di sala
Massimo Di Franco
Tel. 06 48160501 - 338 5784497
massimo.difranco@operaroma.it

Direttore degli Allestimenti Scenici
Michele Della Cioppa

Direttore di Produzione
Silvia Cassini

Direttore Risorse Umane
Alessandra Bazoli

EDIZIONI
DEL TEATRO DELL'OPERA DI ROMA

A cura di Cosimo Manicone

Redazione Maria Stefanelli, Annalisa De Carlo

Progetto grafico Ettore Festa, HaunagDesign
Impaginazione Valentina Porretta, HaunagDesign

Illustrazione di copertina Gianluigi Toccafondo

Stampa Tipografica Renzo Palozzi, Marino (Roma)



Roma
Opera
aperta

TEATRO DIGITALE

I grandi Maestri, l'Orchestra, il Coro
e il Corpo di Ballo del Teatro dell'Opera di Roma
nelle più recenti produzioni.

Comodamente a casa tua dal sito web operaroma.it
e dal canale Youtube del Teatro.

operaroma.it



INVESTI SUL FUTURO DEL TUO TEATRO



DONA CON UN LASCITO TESTAMENTARIO AL TEATRO

Puoi disporre un legato in denaro o in beni in favore della Fondazione

Teatro dell'Opera di Roma ovvero nominare la Fondazione erede di tuoi beni con un testamento.

Se desideri lasciare una somma di denaro o un bene immobile o un'opera d'arte alla Fondazione Teatro dell'Opera di Roma, scrivici.

Saremo felici di darti ogni informazione in merito.

Per informazioni:
fundraising@operaroma.it



Se hai un legame antico e profondo con il Teatro dell'Opera di Roma, se fin da quando eri un bambino o una bambina hai applaudito, insieme alla tua famiglia, musicisti, cantanti e ballerini da un palco o da una poltrona del Teatro Costanzi, se segui con passione ogni stagione di opera e balletto, se vuoi che l'Opera di Roma possa continuare a regalare sogni, emozioni e bellezza ai giovani di oggi e di domani, allora certamente desideri lasciare qualcosa di te al Teatro dell'Opera di Roma.

Ricordarsi del Teatro dell'Opera di Roma nel proprio testamento con un lascito è un gesto bellissimo. Ed è per sempre.

#operaroma



Scannerizza questo nametag su Instagram per seguire [opera_roma](#).

Il Teatro dell'Opera di Roma vi aspetta sui social network per condividere ancora nuove emozioni con il meglio della sua programmazione e i suoi protagonisti.

Visitate i nostri canali social per scoprirlo insieme.

Stay tuned.



The image shows the interior of the dome of the Teatro dell'Opera di Roma. The dome is a masterpiece of Baroque architecture, featuring a complex network of ribs and arches. At the top, there is a large fresco depicting a scene with figures and a landscape. A central chandelier hangs from the top of the dome, casting a warm glow. The lower part of the image shows the ornate balconies of the theater, with their curved arches and decorative elements. The overall atmosphere is one of grandeur and historical significance.

aceo

La nostra nuova Opera

Acea, da sempre impegnata per promuovere e valorizzare la cultura, è il nuovo partner del **Teatro dell'Opera di Roma**.

Con Acea le stelle della lirica e del ballo brilleranno ancora di più!