

LA TRAVIATA – Parte II - Spiegazione del progetto di allestimento.

A cura di Sara Gamarro.

1. Luce e colori.

a) *My candle burns at both ends*: fosforo bianco e tisi.

Phos-phoros significa *portatore di luce*; omologo del latino *lucifero*. Il fosforo bianco fu scoperto nel XVII sec. dall'alchimista tedesco Hennig Brand che, isolatolo tramite lungo un processamento delle proprie urine, per primo ne ammirò la polvere bianca rilucere nel buio. Usato per secoli nella fabbricazione dei fiammiferi, il fosforo, se combusto, si consuma molto rapidamente e con un grande sfavillio (in realtà la sua luminescenza allo stato naturale è già testimonianza di una combustione con l'aria in atto). Circa duecento anni dopo la scoperta di Brand, il medico tedesco Samuel Hahnemann scoprì che il fosforo bianco, somministrato oralmente ad un soggetto sano, provoca una sintomatologia fisica consuntiva ed uno stato psicologico di febbrile agitazione molto affini (ovvero, in latino, *simillimi*) a quelli spontaneamente presentati dai malati di tubercolosi. Hahnemann procedette allora a somministrare del fosforo - estremamente diluito, in dosi cosiddette omeopatiche - a dei tisici, ottenendone la guarigione e confermandosi così che l'elemento in questione costituiva il *simillimum* del *mal sottile*, di questa lenta consunzione che sembrava allo stesso tempo essere accompagnata da una febbrilità gioiosa, luminosa, da una fame di vita, da uno stato mentale sempre più eccitabile con l'avanzare della malattia. "E goder voi potrete?" - domandano preoccupati gli ospiti di Violetta appena messo piede in casa sua, consapevoli del precario stato di salute. "Lo voglio! **Al piacere m'affido e io soglio con tal farmaco i mali sopir!**" - sarà l'assertiva risposta. Per meglio capire la portata simbolica ed archetipica del fosforo senza allontanarci dall'ambito operistico, basti menzionare una strettissima parente tistica di Violetta, sua direttissima discendente: *Mimi* della *Bohème*, rondinella che attende soletta sui tetti il bacio dell'aprile e a cui pertanto tutti si rivolgono con questa onomatopea di un cinguettio, ma il cui vero nome è *Lucia*, come da lei stessa sappiamo, e la cui vicenda inizia proprio per un lume spentosi nella notte di Natale, poi riaccese dal poeta Rodolfo e dalla di lui poesia. Oppure, si pensi anche alla *Piccola Fiammiferiaia* di Andersen e alle sue allucinazioni fiammiferine di felicità partorite nel gelo dell'inverno, stagione spesso fatale ai tisici. Nel più piccolo spiraglio di luce una persona in difficoltà può vedere tutto un mondo (peraltro, l'intossicazione da fosforo dà allucinazioni). Questi vagheggiamenti irrealistici di un focolare e di un'infanzia meno crudele ci ricordano il *candido* e *trepido desire* mai appagato di Violetta; si pensi al passo di Dumas in cui Marguerite dice ad Armand: « *In un attimo, come una pazza, ho costruito un avvenire sul tuo amore, ho sognato campagna, purezza; mi sono ricordata della mia infanzia [...].*». Per rappresentare in scena questo affascinante elemento "tistico" che è il fosforo, noi useremo un suo falso parente: la **fosforescenza**, fenomeno che ruba il nome all'elemento in questione per via della sua luminescenza, senza però averci realmente a che fare. La cosiddetta fosforescenza è difatti un processo di decadimento energetico, ottenibile da varie sostanze, dovuto al rilascio di elettroni da parte di una materia precedentemente "eccitata" da una sorgente luminosa, specie se di natura ultravioletta (come le lampade di Wood). La fosforescenza incarna in scena il personaggio di Ultra-Violetta e tutto ciò che è di pertinenza del suo eterno regno di *gioia* immortale, a cui si accede solo oltrepassando il violetto della

morte.
«*My candle burns at both ends; / It will not last the night; / But ah, my foes, and oh, my friends— / It gives a lovely light!*, scrive la poetessa Edna St. Vincent Millay. Quasi parlasse del fosforo. O della tisi.

b) Attraverso lo spettro. "La Lucerna Maravigliosa".

La Lucerna Maravigliosa: questo, fatalmente, il titolo che troneggia sotto quello de *La Traviata* nel cartellone della sua prima veneziana del 6 marzo 1853, quasi fosse un sottotitolo; e per noi lo sarà: *La Traviata*, o *la Lucerna Maravigliosa*. Trattavasi di un balletto ispirato alla fiaba della lampada di Aladino - e si noti come la modalità di sfregamento-apparizione faccia il paio con la *Piccola Fiammiferiaia* di cui sopra. Al principio del III Atto della *Traviata*, a poche ore dalla propria morte, Violetta chiede ad Annina due cose: *d'acqua un sorso* - indispensabile alla vita di un fiore consunto dall'arsura di una combustione incessante, come visto - e poi prega: "*Da' accesso a un po' di luce.*" Un giorno anche il fisico Isaac Newton diede accesso a un po' di luce in una stanza buia. Mise un pannello scuro dinanzi a una finestra e vi praticò un forellino; da quel forellino trapelò *un unico raggio*, e lui ne pose sulla traiettoria un prisma di cristallo; accadde così che lo scienziato vide quell'unico raggio scomporsi attraverso il prisma in sette colori consequenziali e distinguibili: rosso, arancio, giallo, verde, blu, indaco e violetto. La lassità e la voluttà del rosso al principio dello spettro, la frenesia del violetto alla fine. Ebbene, la vicenda di Violetta nella sua evoluzione è in qualche modo sovrapponibile alla sequenza cromatica dello spettro luminoso. Al principio, il sipario si alza in un presente a *luci rosse*: quelle della prostituzione, della carne e dei suoi istinti, del

sangue tossito per la malattia, che defluendo nei polmoni scolora le *rose del volto*. Questo presente rosso affonda poi a sua volta le radici nel passato *infrarosso* dell'infanzia violenta e povera della protagonista. Il sipario cala e si rialza, ed ecco che ci ritroviamo con un vuoto temporale di oltre *tre lune*, ossia il tempo trascorso dal trasferimento in campagna della coppia, come dichiarato da Alfredo (sempre preciso come un cucù nell'esplicitare i tempi di questa relazione amorosa, vista la sua funzione di alter-ego di Dumas e pertanto, in qualche misura, di poeta narratore). Dalla fine di agosto ci si ritrova dunque a gennaio - *dans bleu*: letteralmente, ossia nella luce fredda dell'inverno. Dalla rossa, languida luce morente della fine dell'estate, simbolo del tramonto della giovinezza e della buona salute - passando per il rosa dell'amore e dell'aurora solitaria post-sbornia in cui Violetta ne sentirà lo *strano* effetto - si passerà quindi ai placidi colori freddi della campagna parigina, al verde e al blu del *suol* e del *mar* della Provenza evocata da Germont. Infine, questa *lucerna*, che nonostante il gelo a febbraio va rinvigorendosi verso la primavera ormai prossima, passa all'indaco e si elettrizza fino al violetto, che a sua volta è preludio alla fosforescenza ultravioletta della vita ultraterrena che tornerà ad illuminare il finale.

2: Impianto scenico e sue declinazioni.

a) Preludio all'Atto I e Atto I: giostra e gabbia dorata.

Una bambina, in candido abito domenicale, gira felice in groppa al cavalluccio di un carosello e ad ogni giro saluta il suo papà, che la guarda sorridente da terra. Un'immagine efficace di un'infanzia felice; quella che a Violetta fu preclusa. Le piccole Plessis erano di quelle che davanti alla giostra magari ci chiedevano l'elemosina, o ne spazzavano i gradini, talora portando dei propri padri - ben diversi - i segni dolorosi sul corpo. Il saluto ciclico dei bambini rotanti ai genitori sorridenti è l'immagine perfetta del *merry-go-round*, della felicità insita nel ripetere, del tornare del tempo su se stesso. "Sì, *la vita s'addoppia al gioir!*" (Coro, Atto I) - che significa? È una tautologia: tutto ciò che si ripete circolarmente (*gioir* sappiamo ora cosa significa), di fatto, ripetendosi, si moltiplica. La giostra, con le sue postazioni ed il loro moto di rotazione su se stesse e di rivoluzione attorno al perno centrale, è un perfetto sistema solare in miniatura, un *universo intero* mosso dal palpito d'*a-more*, e costituisce pertanto un impianto scenico d'elezione per il presente progetto di regia. Poiché il ruolo dei cavalli della giostra sarà assolto dagli uomini del coro, come vedremo a breve, unico elemento scenico sulla pedana rotante sarà il **cocchio** della carrozza; uno solo. Seduta tipica delle giostre infantili, il cocchio - vettura per sua natura soggetta a trasformazioni magiche - per noi sarà il mezzo con cui gli ospiti gaudenti vanno e vengono dalle feste, ma anche il nido d'amore che i due protagonisti si ricavano in campagna (poiché è a forza di *alienar cavalli, cocchi e quanto ancor possiede*, che Violetta finanzia l'idilliaco soggiorno) e, infine, diverrà un carro funebre. La struttura della giostra, inoltre, poiché dorata, contribuirà all'idea della gabbia dorata in cui questo uccello-fenice vive in libertà sorvegliata, visto il suo status di mantenuta.

b) Atto II, campagna presso Parigi: *jardin d'hiver*.

Lo scheletro della giostra qui diventa quello di una serra. Un nido d'amore addobbato delle piume di pavone del I atto è ricavato nel cocchio, ormai *alienato* da Violetta per garantire -tramite il passato- il futuro della coppia. Rompe l'idillio l'apparizione spettrale di Germont, che si erge come un busto marmoreo dietro la colonna - giudice, padre, istituzione, convitato di pietra.

c) Atto II, galleria nel palazzo di Flora: arena del *carnage du Carnaval*.

La serra diventa arena. Abbiamo accennato nell'abstract alla storia della *giostra* ed al suo significato originario, ben più truce rispetto al *gioioso* macchinario di sogni infantili a cui la parola oggi corrisponde. Nell'antica *giostra* è da rintracciarsi l'origine del seme delle picche delle carte da gioco con cui si sfidano i gaudenti convitati di Flora durante la festa mascherata del II Atto, poiché esso non è altro che il simbolo stilizzato della lancia dei cavalieri medievali, nonché dell'arma usata dai piccadori spagnoli per *matar el toro* nelle corride. Verdi enfatizza l'elemento della picca facendone addirittura uno strumento a percussione, nonché un'occasione di ricerca sulla grafia musicale: «*I piccadori batteranno contro terra le loro picche a tempo. Il colpo delle picche sarà segnato così: \diamond* »; un piccolo rombo sul *tactus* della battuta. Sembrava toccare alle zingare il compito di predire *l'avvenire* alla festa di Flora (ma esse più non ci svelano che qualche sciocco pettegolezza passato e presente, giusto per alleggerire la tensione) ed è invece nella storia del *picador Piquillo* (nel suo nome, ancora una volta, la picca) che il futuro imprevedibilmente si preannuncia.

Quando si parla di gitane e mattadori il pensiero non può non correre a Carmen, la zingara bizettiana innamorata del *toreador* Escamillo, che vide la propria morte annunciata dalle carte proprio nel segno delle picche ("Piques! La mort!"). Ebbene, anche in Traviata, dopo il *divertissement* spagnoleggiante delle maschere, che ne introducono il tema, è per mezzo

delle carte che fa capolino la morte - il lato sanguinolento del gioco e della giostra: Alfredo, invitato al gioco, inizia col provocare il barone attribuendo sardonicamente la propria fortuna alla recente perdita amorosa e di lì trascende, fino a guadagnarsi l'aperta ostilità del protettore della sua amata, il quale scende in campo - prima al tavolo verde, poi ben oltre. Si cela quindi un antico volto cruento nel tempo giocondo delle feste parigine, che può emergere se sono i duri a giocare, o i vecchi con i loro valori e principi da invitati di pietra, che i giovani sfidano col loro eroismo. Sebbene Gastone e i Mattadori tentino di smorzare i toni con "qui son più miti i cori, a noi basta folleggiar", la disfida tra i due giostranti avrà infine luogo e si combatterà con ben altre armi che le picche del mazzo da gioco. Alfredo eroe come Piquillo ed Escamillo, allora: a dispetto delle accuse di viltà che la critica universale muove al nostro tenore protagonista ormai quasi per tradizione da un secolo e mezzo circa, anche lui, il *fiels*, atterrando il barone come Piquillo fa coi tori e sfidando la morte, in qualche modo si rende degno della sua bella, che vorrebbe affrancare dalla schiavitù della prostituzione ed eternare con l'arte poetica. Si svela qui anche una sorprendente parentela tra i due tenori protagonisti di Traviata e Trovatore, poiché Alfredo, proprio come Manrico, conquista dunque l'amata ne' tornei, giostrando, come da galateo dell'amor cortese. E si ricordi che, prima ancora del duello fisico, c'era stato tra Alfredo e il barone l'agone letterario relativo al brindisi, dal quale però il barone si era sottratto ("O barone, né un verso né un viva ne darette in quest'ora giuliva?" - Il barone fa cenno che no. Ad Alfredo: - "Dunque a te!" - "Sì sì: un brindisi!"). Anche la poesia accomuna dunque il Germont *fiels* alla figura del *trobador* - oltre che a Dumas *fiels*, come già visto: Alfredo è un eroe che giostra e combatte con la penna - arma potentissima e nel tempo divenuta peraltro di foggia molto simile a quella della picca. Nel II Atto Alfredo è sia *matador* che *matado*, quando è aggredito dagli amici per il suo comportamento offensivo verso Violetta, e v'è in questo una sorta di preludio alla mattanza del Bue Grasso che si compirà poi in Violetta nel III Atto, col rogo del Carnevale.

d) Atto III, camera di Violetta: patibolo, camera ardente e corteo funebre.

La struttura originaria della giostra - poi serra, poi arena di toreri, trovatori e cavalieri - qui si presta a diventare il patibolo di una condannata a morte. Il cocchio diviene prima letto di morte ed infine carro funebre. Come nella tradizione carnascialesca italiana, il capezzale della tistica sarà il giaciglio su cui il Carnevale, qui femminilizzato ed incarnato in donna di carne e carnale, sarà sacrificato; arso, come una Fenice; come una strega che voleva rovinare un giovane di buona famiglia. Il bacchanale *impazza* e danza attorno a Violetta come una tribù attorno a un sacrificio, e infine la accompagna nel corteo funebre. Quando la pira sacrificale sarà estinta, nel buio la struttura da patibolo si farà lanterna, ospitando l'invisibile ultravioletto: al centro della struttura, nel buio, Violetta resterà accesa come una fiammella; roteante nell'estasi eterna del suo gool.

3. Simbologia dei costumi.

a) Ultra-Violetta.

Una pudica vergine degli anni suoi nel fiore; pura siccome un angelo; la giovine sì bella e pura. Una Dama Bianca; la *Dame aux Camelias* che la storia ha consacrato. Vestita di una tunica candida, avvolta in un manto di piume di pavone bianco, con una camelia tra i capelli che lascerà in scena per la Violetta terrena come promessa di un prossimo ritorno, e che allo stesso modo Violetta passerà poco dopo ad Alfredo, per il medesimo motivo: garantirsi e garantirgli un *domani* eterno. Ultra-Violetta è una figura spettrale e misteriosa, senza volto: al posto del sembiante ha solo uno specchio, per cui chi la guarda può vedere in lei chi vuole: Violetta vi identifica se stessa, il passato ed il futuro a lei negati. Si incontrano spesso, le due, nelle solitudini, nei notturni, ebbri deliri della protagonista, *abbandonata* nel deserto parigino. Di specchi ne sono richiesti tanti dalle note di regia originali della partitura verdiana, e così di orologi: entrambi testimoniano il tempo che passa irrimediabilmente, ma circolarmente ritorna, perché nello specchio Violetta si vede *mutata*. Nel volto riflettente di questa dama spettrale, Violetta rivedrà, volta dopo volta, assieme all'approssimarsi della morte, il futuro e la speranza.

N.B.: Il ruolo di Ultra-Violetta sarà interpretato dalla Violetta dell'eventuale secondo cast o da un'attrice/danzatrice.

b) L'Araba Fenice: Violetta Valéry.

Per comprendere la scelta del tema della Fenice non si può prescindere da quanto premesso nella Parte I. Non ci dilunghiamo qui sul significato dell'uccello mitologico nelle varie culture, ma assicuriamo al lettore che esso ingloba tutti i temi a noi qui necessari: rinascita, simbolo luciferino, simbolo del *grande anno* (cioè, per gli antichi Greci, il tempo necessario per completare un ciclo equinoziale). Questa simbologia della Fenice si declinerà in Violetta nello scorrere degli atti come necessario alla vicenda, dalla vanitosa cortigiana avvolta in variopinte penne di pavone nel primo atto, fino al derviscio

luminoso che rinasce dalle proprie ceneri nel terzo. Si rimanda ai bozzetti.

c) Père et fils: i Germont.

Ancora una volta, la lettura propedeutica della Parte I è imprescindibile. Quando il Dumas *fiils* azzardò l'uscita della *Dame*, il *père* era già quel che si direbbe un'istituzione: uno divenuto famoso abbastanza da avere busti marmorei che lo ritraessero, insomma. Viene scolpito nel marmo chi è destinato a restare nel tempo e ad illuminare la via ai suoi successori. Germont è per Alfredo un po' quel che il Convitato di Pietra fu per Don Giovanni e, verosimilmente, ciò che Alexandre Dumas *père* fu per suo figlio: un dio-padre e un padre-dio, un giudice che guarda e soppesa, assolve e condanna, con la funzione drammaturgica di *deus ex machina* apparentemente negativo, dacché interviene a mutare in peggio - così sembrerebbe - una situazione. Di fatto, però, l'invadenza di Germont costringe i protagonisti ad un percorso esistenziale che li eternizzerà e riscatterà *entrambi*: Violetta come musa, Alfredo come poeta che si batte per la propria autonomia e dignità; per non essere lui stesso solo un mantenuto, di suo padre o della sua amante. Come un novello Sarastro, Germont separa la coppia amorosa per sottoporla a prove durissime: Violetta arriva alla rinuncia definitiva della carne e del mondo in cambio della redenzione e della accettazione come figlia; Alfredo rischia la vita duellando col vetusto predecessore - figura, questa, che vede sdoppiata drammaturgicamente tra Germont, suo padre, e il Barone, padre-padrone di Violetta. Nell'imponenza minacciosa della figura paterna di Germont, quindi, l'occasione di riscatto e di riconoscimento della coppia filiale: l'occasione d'eternità che devono conquistarsi, questo *fiils* - a cui il padre non concesse nemmeno un nome autonomo dal proprio - e questa traviata figlia di nessuno.

d) Bacchanalia: il coro.

Il coro è doppiamente, ma in due varianti diverse, un coro di baccanti. Nel I Atto, ambientato nella rossa luce di agosto, si festeggia propriamente il dio Bacco, *l'amico licor*: è il tempo della vendemmia, del vino, dell'ebbrezza. In un'atmosfera classicheggiante, nella gabbia dorata di questa Fenice mitologica, centauri e ninfette vorticano e si libano festosamente nel gaudio della *fuggevol ora*. Per il III Atto, poi, il tema medievale della *giostra* e dei *trovatori*, unito a quello del Carnevale, ha portato l'immaginazione verso i bestiari medievali, allegorici e moralizzati, dove ogni animale è simbolico (a partire dalla Fenice protagonista, come abbiamo visto). I centauri diverranno qui delle specie di minotauri - tori e toreri insieme - per animare la storia di *Piquillo*; le ninfette si trasformeranno in creature esoteriche: gufi, gatti, conigli - gli animali simbolo delle streghe e delle zingare, quelli che talora popolano i quadri surreali di Hieronymus Bosch. L'unica che alla festa da Flora indosserà una vera e propria maschera di Carnevale, di quelle veneziane classiche, sarà proprio Violetta, la sola che stia dissimulando, fingendo: di amare qualcuno che non sia Alfredo e di essere ridiventata una prostituta. Nel III atto, dopo il breve baccanale udito da Violetta fuori dalle finestre, gli uomini del coro rientreranno ancora, muti, come *perdoni* costituenti il corteo funebre di Violetta (il *perdone* è una figura tradizionale delle celebrazioni del venerdì santo in Puglia; si tratta di penitenti scalzi, il cui compito è abitualmente di portare a spalla le statue raffiguranti la Via Crucis; indossano un cappuccio a punta che copre interamente il viso, con dei fori per gli occhi - molto simile a quello del Ku-Klux-Klan, per intenderci).

d) All'Ombra dei Dervisci in Fiore.

Wikipedia dice: «I Dervisci, in persiano e arabo "darwīsh" (lett. "povero", "monaco mendicante") sono una tribù monacale musulmana che pratica la povertà e la carità verso i poveri ed ha come pratica il Sema, una danza piroettante che ha come scopo il raggiungimento dell'estasi.» Si rimanda il lettore al primo paragrafo della Parte I anche per la scelta di questa piroettante figura: v'è ben poco da aggiungere a quanto ivi e fin qui già esposto. Le tradizionali gonne a campana dei monaci Dervisci ben simboleggeranno il tema dell'ebbrezza, delle *Follie!*, della circolarità e della rinascita; inoltre, se azionate coralmemente, le gonne renderanno l'idea di un prato di fiori, o di un sistema di pianeti (**fig. 12**). Si noti anche come, oltre che dalla peculiare pratica ascetica del *gool* - il Sema, l'estasi vorticoso - questi monaci siano accomunati a Violetta dal voto di povertà e dall'elemosina ai poveri. Dal III Atto: «Oh, nel comun tripudio, sallo Iddio quanti infelici gemon! Quale somma v'ha in quello stipo?» - (Annina apre e conta) «Venti luigi.» - «Dieci ne reca ai poveri tu stessa.» - «Poco rimarvi allora...» - «Oh mi sarà bastante!».Lo spogliarsi delle ricchezze materiali di Violetta sarà progressivo: prima i monili e le piume, poi le proprie spoglie mortali stesse; il corpo, sacrificato.