

# L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE E LETTERATURE STRANIERE  
UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XVIII 2010

L'ANALISI  
LINGUISTICA E LETTERARIA

---

FACOLTÀ DI SCIENZE LINGUISTICHE  
E LETTERATURE STRANIERE

UNIVERSITÀ CATTOLICA DEL SACRO CUORE

2

ANNO XVIII 2010

PUBBLICAZIONE SEMESTRALE

L'ANALISI LINGUISTICA E LETTERARIA  
Facoltà di Scienze Linguistiche e Letterature straniere  
Università Cattolica del Sacro Cuore  
Anno XVIII - 2/2010  
ISSN 1122-1917

---

**Direzione**

GIUSEPPE BERNARDELLI  
LUISA CAMAIORA  
GIOVANNI GOBBER  
MARISA VERNA

**Comitato scientifico**

GIUSEPPE BERNARDELLI – LUISA CAMAIORA – BONA CAMBIAGHI  
ARTURO CATTANEO – MARIA FRANCA FROLA – ENRICA GALAZZI  
GIOVANNI GOBBER – DANTE LIANO – MARGHERITA ULRYCH  
MARISA VERNA – SERENA VITALE – MARIA TERESA ZANOLA

**Segreteria di redazione**

LAURA BALBIANI – SARAH BIGI – MARIACRISTINA PEDRAZZINI  
VITTORIA PRENCIPE

I contributi di questa pubblicazione sono stati sottoposti alla valutazione  
di due *Peer Reviewers* in forma rigorosamente anonima

© 2011 EDUCatt - Ente per il Diritto allo Studio Universitario dell'Università Cattolica  
Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.72342235 - fax 02.80.53.215  
*e-mail*: editoriale.dsu@educatt.it (*produzione*); librario.dsu@educatt.it (*distribuzione*);  
*web*: [www.educatt.it/libri](http://www.educatt.it/libri)

*Redazione della Rivista*: [redazione.all@unicatt.it](mailto:redazione.all@unicatt.it) - *web*: [www.educatt.it/libri/all](http://www.educatt.it/libri/all)

Questo volume è stato stampato nel mese di luglio 2011  
presso la Litografia Solari - Peschiera Borromeo (Milano)

## LA DAME AUX CAMÉLIAS: TRASPOSIZIONI DI UN MITO

FRANCESCA VITALE

*L'immagine è una cosa che,  
fatta a somiglianza di una  
cosa vera, è distinta da questa  
e tale e quale la vera.*

Platone, *Sofista*

## 1. Codici linguistici ed equivalenze

Concepito nell'ambito di quella che Jakobson definisce "traduction intersémiotique"<sup>1</sup>, il nostro studio propone una sorta di *méta-lecture* de *La Dame aux camélias* attraverso le immagini teatrali, cinematografiche e musicali che il romanzo più celebre di Alexandre Dumas fils ha suscitato dal 1852 ai giorni nostri. L'analisi dei linguaggi, sia testuale che visuale, è alla base di una critica comparativa che ricerca le relazioni tra diverse semiotiche. Il processo traduttivo viene dunque approfondito come ricodificazione selettiva e ricreativa di un testo, che si tratti di libera interpretazione, ispirazione, riscrittura o adattamento.

I problemi relativi al concetto di traduzione sono senza dubbio articolati e complessi, in quanto il processo traduttivo non si configura mai come *restitutio ad integrum* di un discorso. In ognuno dei casi da noi analizzati, la traduzione si presenta – secondo la definizione di Sergio Cigada – come una "duplicazione in un altro codice"<sup>2</sup>, dal momento che tradurre significa sostanzialmente interpretare un testo e renderlo fruibile in codici e linguaggi differenti.

D'altra parte, come afferma Bettetini, "ogni testo si presenta con una struttura semantica e con un complesso di istanze pragmatiche"<sup>3</sup>, ovvero di strategie comunicative, che determinano in maniera intenzionale la ricezione da parte del destinatario e che, pertanto, richiedono un'attenzione particolare:

Il problema della "traduzione" di un testo non può allora ridursi alla traslazione del suo universo semantico da una lingua naturale ad un'altra o da un sistema semiotico ad un altro: non può ridursi ad una equivalenza

<sup>1</sup> Intesa come interpretazione di segni verbali, mediante sistemi di segni non verbali. Cfr. R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Minuit, Paris 1970, p. 70.

<sup>2</sup> Sergio Cigada, *La traduzione come strumento di analisi critica del testo letterario*, in Aa.Vv., *Processi traduttivi: teorie ed applicazioni*, Atti del Seminario "La traduzione", ed. La Scuola, Brescia 1982, p. 188.

<sup>3</sup> G. Bettetini, *Pragmatica della traduzione: dalla lettera all'immagine*, in *Ibid.*, pp. 163-164.

di enunciati, ad una ripetizione di senso organizzata dietro la superficie di significanti diversi [...] Poiché un testo è la manifestazione di una strategia comunicativa, la sua traduzione dovrebbe implicare anche il rispetto e la restituzione delle sue istanze di enunciazione<sup>4</sup>.

La traduzione di un testo implica quindi l'elaborazione di nuove strategie comunicative, subordinate ad istanze culturali, sociali e antropologiche diverse, che determinano sia la trasformazione degli enunciati, che l'introduzione di innovazioni espressive.

Ne consegue che, e citiamo ancora Cigada:

l'oggetto estetico letterario è moltiplicabile, attraverso la traduzione, in una serie di duplicati – al limite uno per ogni codice linguistico esistente – ognuno dei quali mantiene da una parte alcune strutture essenziali della versione originale [...], ma ne modifica altre<sup>5</sup>.

Questa operazione determina in maniera condizionante una sorta di intervento creativo da parte del traduttore, poiché la scelta di un sistema di segni diverso dall'originale richiede un ulteriore passaggio di *inventio*, rispetto al messaggio dell'autore. In questo senso Ladmiraal considera il traduttore come un "récrivain" o un "co-auteur"<sup>6</sup>.

Il problema centrale da affrontare, dunque, è sintetizzato da Jakobson nel principio dell' "équivalence dans la différence"<sup>7</sup>, che sottintende la possibilità di 'mediare' qualsiasi messaggio, a condizione di accettare i compromessi necessari che derivano dalla traduzione e che si stratificano su piani diversi. La traducibilità tra semiotiche autonome implica così l'inevitabilità di conservare, modificare, omettere o aggiungere qualcosa rispetto all'originale.

Risultato di una precisa strategia interpretativa, l'equivalenza è pertanto subordinata ad una selezione adeguata delle caratteristiche del testo di partenza, considerate appropriate allo scopo comunicativo. L'"adeguatezza allo scopo" è dunque il presupposto per la ricerca dell'equivalenza espressiva tra semiotiche diverse, intesa come atto di comunicazione interculturale e interartistica, che determina un continuo accrescimento di senso. Jakobson aveva già affermato che "ogni segno è traducibile in un altro segno nel quale esso ci appare più preciso e approfondito"<sup>8</sup>.

La molteplicità dei codici espressivi e di conseguenza delle traduzioni deriva in effetti dall'implicazione di organi diversi della sensibilità umana<sup>9</sup>. Se per 'immagine' intendiamo, secondo la definizione di Platone citata in epigrafe, tutto ciò che mette in atto il pro-

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>5</sup> S. Cigada, *La traduzione come strumento*, p.187.

<sup>6</sup> J.-R. Ladmiraal, *Traduire: théorèmes pour la traduction*, Gallimard, Paris 1979, "Préface", VIII.

<sup>7</sup> R. Jakobson, *Essais*, p. 80.

<sup>8</sup> R. Jakobson, *On Linguistic Aspects of Translation*, in *Saggi di linguistica generale*, Feltrinelli, Milano 1966, p. 262.

<sup>9</sup> Cfr. G. Bettetini, *Pragmatica della traduzione*.

cesso di rappresentazione e rimodulazione da un originale, quindi anche la traduzione, il nostro lavoro di ricerca segue allora un percorso che mira a riconoscere ed analizzare le corrispondenze tra immagini delle parole, immagini visive e immagini sonore. Il romanzo *La Dame aux camélias* ci ha fornito lo spunto per un approfondimento delle trasposizioni e interpretazioni di un mito moderno – quello della prostituta redenta dall'amore – che nell'arco di un secolo ha saputo adattarsi e rimodularsi, assecondando le trasformazioni della società. Abbiamo quindi analizzato il testo letterario per estrapolarne le istanze pragmatiche e, successivamente, abbiamo ricercato le corrispondenti equivalenze nel racconto filmico, nel teatro lirico e nella *comédie musicale* che, essendo un prodotto cinematografico basato sulla musica, rappresenta in un certo qual modo l'evoluzione dell'Opera sul grande schermo.

La traduzione di un testo da un codice linguistico ad uno non-linguistico implica di fatto l'integrazione, e in certi casi la sostituzione, dell'immagine espressiva – il segno – nelle sue componenti, denotativa e connotativa. Secondo Berman, il *mode de transmission*, che veicola i contenuti del testo di partenza in maniera implicita o esplicita<sup>10</sup>, è frutto di un paziente lavoro di "sélection d'exemples stylistiques"<sup>11</sup>:

Sont sélectionnés, découpés aussi, et cette fois à partir d'une *interprétation de l'œuvre* (qui va varier selon les analystes), *ces passages* de l'original qui, pour ainsi dire, sont les lieux où elle se condense, se représente, se signifie ou se symbolise<sup>12</sup>.

Il cinema, così come il teatro, non conosce né descrizioni né definizioni; deve pertanto lasciare che tutto traspaia da un gesto, da un'espressione, da un colore o da un movimento, insomma, da un'immagine messa in scena. La corrispondenza non va quindi ricercata nella forma, quanto piuttosto nel contenuto, sulla base di una comparabilità tra testi diversi. Come spiega François Truffaut a proposito del cinema francese, negli anni Cinquanta, l'equivalenza si concretizza nella sostanza dell'espressione:

Ce procédé suppose qu'il existe dans le roman adapté des scènes tournables et intournables et qu'au lieu de supprimer ces dernières (comme on le faisait naguère), il faut inventer des scènes équivalentes, c'est-à-dire telles que l'auteur du roman les eût écrites pour le cinéma...<sup>13</sup>

Se il prodotto filmico non è la traduzione di un racconto in immagini e suoni, bensì la combinazione di immagini e suoni per creare un racconto, occorre analizzare in che modo il linguaggio e l'espressione filmica siano capaci di produrre una narrazione, ab-

<sup>10</sup> R. Odin, *Cinéma et production de sens*, Armand Colin, Paris 1990, p. 126.

<sup>11</sup> A. Berman, *Pour une critique des traductions: John Donne*, Gallimard, Paris 1995, p. 70.

<sup>12</sup> *Ibidem*. Il corsivo è nel testo.

<sup>13</sup> F. Truffaut, *Une certaine tendance du cinéma français*, "Cahiers du cinéma", s.l., s.e., janvier 1954, p. 31.

bandonando l'idea che il film sia "un ensemble de réponses audiovisuelles à des questions narratives"<sup>14</sup>.

Realizzare la trasposizione di un testo letterario rende quindi inevitabile un'operazione razionale di selezione e rielaborazione dell'originale, per decidere a quali immagini della rappresentazione affidare la 'traduzione' di immagini stilistiche o narratologiche.

Nonostante Truffaut sostenga che "l'équivalence va toujours dans le sens de la trahison"<sup>15</sup>, il nostro lavoro di ricerca su *La Dame aux camélias* e sulle immagini teatrali, filmiche e musicali che ne sono derivate sviluppa ed approfondisce il dibattito sul rapporto tra semiotiche, offrendo in questo senso la possibilità di affrontare le problematiche relative alle arti sceniche e cinematografiche, nonché l'occasione per un'analisi di tipo comparativo.

## 2. Presentazione e rappresentazioni

Ispirandosi alla sua esperienza personale, Alexandre Dumas fils scrive nel 1848 la storia dell'amore infelice tra Marguerite Gautier e Armand Duval, una *fille galante* abituata al lusso ed un giovane di buona famiglia. L'importanza di questo romanzo nel panorama letterario francese risiede, a nostro avviso, nell'interesse innovativo verso quelle tematiche sociali e morali che scandalizzavano e preoccupavano la borghesia della Francia del tempo, e che furono spunto di riflessione e tratto fondante di tutta la produzione dumasiana. Intriso di realismo e attualità, il romanzo di Dumas fils ottiene un enorme successo di pubblico. Il riferimento ad una verità recente e soprattutto autobiografica spinge inoltre molti critici a studiare nei dettagli l'affinità tra opera letteraria ed esperienza personale, cercando di leggere l'una alla luce dell'altra.

Sull'onda di questo successo, lo stesso Dumas ne trae una versione teatrale. Nel passaggio dalla forma narrativa alla suddivisione in scene, l'autore sacrifica alcuni dettagli peculiari della diegesi ed introduce nuovi elementi che, pur non modificando la struttura di fondo del romanzo, ne smorzano comunque la dimensione aspra e tragica. Nella stesura del dialogo, Dumas fils riprende infatti quasi integralmente il testo del romanzo, privilegiando tutte le espressioni funzionali a definire un profilo psicologico, una relazione o un'attitudine, con un linguaggio caratterizzato da toni patetici ed enfasi declamatoria, e adattando alla struttura del testo drammatico le componenti mimetiche della narrazione.

La *pièce*, messa in scena a Parigi nel 1852, ispira Giuseppe Verdi che, in collaborazione con Francesco Maria Piave, compone la *Traviata*. Il capolavoro verdiano viene rappresentato per la prima volta al teatro La Fenice di Venezia appena un anno dopo, il 6 marzo 1853. Marguerite diventa Violetta Valery ed Armand, Alfredo Germont.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>15</sup> F. Truffaut, *Une certaine tendance*.

Il libretto, supporto scritto alla rappresentazione – come il suo equivalente drammatico in prosa – è subordinato alla partitura musicale e funge da tessuto connettivo tra le immagini e la musica<sup>16</sup>.

Dal punto di vista strettamente temporale della narrazione, l'Opera lirica si allontana dalla sfera del dramma teatrale, per avvicinarsi a quella del romanzo o del racconto. L'andatura di un dramma cantato è difatti più lenta di quella di un dramma recitato<sup>17</sup> e annulla l'effetto di verosimiglianza – la *mimesis* aristotelica – che è caratteristica peculiare del genere drammatico. “Un uomo che sta per morire è reale – scrive Brecht – se in quel momento egli canta, eccoci nella sfera dell'assurdo”<sup>18</sup>. L'alternanza tra azione scorrevole e azione lenta provoca, nell'Opera in musica, una dissociazione temporale: si crea un tempo legato alla forma musicale, che si manifesta nella durata effettiva dell'esecuzione, ed un tempo legato al contenuto drammatico, che rappresenta l'azione in sé. L'espressione musicale diventa quindi la voce diretta del compositore/narratore, al di là del personaggio che la interpreta.

La presenza estetica dell'autore è il fattore che accomuna il teatro in musica al romanzo, permettendoci di considerare e studiare l'Opera lirica nella sua duplice potenzialità comunicativa, verbale e musicale. Nel melodramma, come nel romanzo, l'autore può così creare un filo diretto con lo spettatore servendosi dell'orchestra, dal momento che la valenza comunicativa della musica permette al compositore di raccontare, di commentare, di evocare e di amplificare. Come sottolinea il musicologo Carl Dahlhaus:

La musica può essere sia illustrazione del linguaggio verbale, sia linguaggio in proprio. Né il suo carattere discorsivo, autonomo del tutto o in parte, è costante in epoche, generi, forme diversi. La musica è di volta in volta linguaggio scenicamente attivo o liricamente contemplativo, e lo è in un grado mutevole quanto mutevoli sono le funzioni drammatiche che è chiamata ad adempiere<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> “L'articolazione drammatico-musicale è già presente nella struttura del libretto. [...] Tutti gli elementi del linguaggio musicale, dal più semplice al più complesso, possono essere impiegati come “segni” in una struttura operistica. Essi possono avere una individuazione complessa, diventare veri e propri “temi”, definiti cioè sotto il profilo del ritmo, della tonalità, dell'organizzazione melodica, armonica e timbrica. [...] l'efficacia e la funzionalità del “segno” drammatico-musicale non può in alcun modo essere valutata in astratto, prendendo e considerando cioè il “segno” isolatamente, per se stesso; esse dipendono invece dalla posizione del “segno”, e dalla sua articolazione in durate discrete, nell'economia non solo dell'episodio in cui si manifesta, ma anche e soprattutto della struttura drammatica più ampia, dal suo agire nell'ambito della scena, dell'atto, dell'opera intera” (L. Petrobelli, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, EDT, Torino 1988, pp. 134-135).

<sup>17</sup> Cfr. C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'Opera italiana*, in Aa.Vv., *Storia dell'Opera italiana*, vol. 6 *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, EDT, Torino 1988, p. 116.

<sup>18</sup> B. Brecht, *Scritti teatrali*, Einaudi, Torino 1962, p. 12. I personaggi dell'Opera non parlano, ma cantano, anche in circostanze dove ci sarebbe poco da cantare. Come osserva Mario Lavagetto: “[...] è credibile che Posa, dopo essersi denunziato e, quindi, condannato a morte, vada a cantare in prigione con Don Carlo? È credibile che in prigione Azucena continui a dormire e a cantare mentre Manrico, ingannato dalle apparenze, lancia le proprie maledizioni contro Leonora? È credibile che Riccardo, Leonora, Gilda Gusmano feriti mortalmente, abbiano ancora fiato e voglia per cantare una romanza?” (M. Lavagetto, *Quei più modesti romanzi. Il libretto nel melodramma di Verdi*, EDT, Torino 2003, pp. 121-122).

<sup>19</sup> C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'Opera italiana*, p. 82.

La musica è quindi trasversale al testo poetico e ne costituisce un arricchimento fondamentale, caratterizzando, definendo ed articolando l'azione. Il linguaggio musicale determina inoltre lo sviluppo temporale degli elementi drammatici, assegnando alla funzione 'tempo' un'estrema elasticità, come accade nella narrativa, ma come non può accadere nel teatro di parola, dove il tempo della rappresentazione e il tempo della finzione coincidono.

Passando dai "folli"<sup>20</sup> gorgheggi della cortigiana alle sonorità sincopate del dolore e della disperazione, Violetta esprime la solitudine, l'illusione della felicità, la ribellione, il senso della morte e l'accettazione del proprio destino. La ricerca della semplicità e dell'immediatezza dell'espressione che caratterizza in quest'opera il metodo narrativo di Verdi, realizza in forma musicale le tecniche cinematografiche del *flashback*, dei primi piani e delle dissolvenze. Dall'analisi comparativa dell'*opus* lirico, costituito da libretto e partitura, è possibile inoltre rilevare la forte corrispondenza tra il testo musicale di Verdi e le atmosfere di Dumas fils, in una prospettiva interpretativa che mira al riconoscimento ed alla comprensione dello 'spirito' dell'epoca.

Sin dal 1907 la storia di Marguerite Gautier ha inoltre ispirato numerosi adattamenti per il cinema, più o meno liberamente tratti dal romanzo e dal dramma di Dumas fils, o dalla *Traviata*. Per il cinema muto le versioni più importanti sono quelle europee di Viggo Larsen con Oda Alstrup (1907), di Ugo Falena con Vittoria Lepanto (1909), di Henri Pouctal con Sarah Bernhardt (1911), di Baldassarre Negroni con Hesperia (1915), di Gustavo Serena con Francesca Bertini (1915), e la versione americana con Alla Nazimova e Rodolfo Valentino, sotto la regia di Smallwood (1927). Dopo l'avvento del sonoro, ricordiamo Greta Garbo diretta da George Cukor (1936) e le più recenti esperienze italiane, dalla *Traviata 53* di Vittorio Cottafavi (1953) a *La vera storia della Signora dalle Camelie* di Mauro Bolognini, con Isabelle Huppert (1981), sino alla *Traviata* verdiana di Franco Zeffirelli (1982). Nel 2005 è stato infine realizzato uno sceneggiato per la televisione, ambientato a Cremona, con Francesca Neri, per la regia di Lodovico Gasparini.

*Camille*<sup>21</sup>, diretto da Cukor e prodotto da Irving Thalberg per la Metro Goldwin Mayer nel 1936, è certamente la versione cinematografica più significativa. Indiscutibile, infatti, il successo della pellicola, resa immortale dalla splendida interpretazione della Garbo, la 'divina' dello Star System hollywoodiano fra le due guerre.

Dotato di un istintivo senso del dettaglio e della precisione, George Cukor seppe ricreare in *Camille* la società parigina di metà Ottocento, dando prova di straordinarie qualità di visionario. Appassionato di storie ed a sua volta spettatore esigente, Cukor pre-

<sup>20</sup> L'aria di Violetta, che conclude il primo atto della *Traviata* si caratterizza per una ripresa continua del gruppo dentale //l/ (follie, folleggiar) che, ulteriormente accentuate dalla musica, traducono il nervosismo isterico della donna. Il termine è ripetuto per tutta l'aria ora in riferimento alla vita da *demi-mondaine*, ora in riferimento all'amore di Alfredo.

<sup>21</sup> La prima versione americana della *pièce* di Dumas fils, successiva al 1855, fu curata dall'attrice statunitense Matilda Heron, che la intitolò *Camille or the Fate of a Coquette*. Il motivo per cui nel passaggio oltreoceano l'opera del giovane Alexandre sia stata ribattezzata "Camille" risale quindi a questo titolo, che alcuni considerano effetto di un errore per assonanza (in inglese sarebbe *The lady of the camelias*). Con questo pseudonimo, comunque, il dramma di Marguerite Gautier fece il giro degli Stati Uniti, dove tutt'oggi le rappresentazioni e i film basati sul romanzo e sulla *pièce* di Dumas fils hanno per titolo *Camille*.

stava moltissima attenzione alla stesura della sceneggiatura, ai dettagli della messa in scena e alla scelta degli attori. I suoi collaboratori, Frances Marion e Zoé Akins, coadiuvati dal drammaturgo James Hilton, lavorarono per due mesi sui testi di Dumas fils, per dare più ritmo e azione alla sceneggiatura. Nel suo saggio sul regista, Domarchi scrive:

Camille, le roman de Marguerite Gautier, c'est non seulement la reconstitution d'une société, mais aussi une peinture de "l'amour-passion", au sens de Stendhal. Pour décrire cette passion dévastatrice, Cukor a un langage d'une pudeur exemplaire [...] ce film est un hymne à la délicatesse – laquelle ressort d'autant mieux qu'elle se détache sur des décors d'un goût exemplaire<sup>22</sup>.

In tempi recenti *Moulin Rouge!* rappresenta una nuova e moderna interpretazione del tema della prostituta disposta a sacrificarsi per amore. La *comédie musicale* di Baz Luhrmann, con Nicole Kidman nel ruolo di Satine, 'la stella del Moulin Rouge', è abbastanza fedele all'archetipo dumasiano e si conclude con la morte della protagonista. Contaminando con grande arguzia i generi più disparati, il regista saccheggia i colori delle tavole di Toulouse Lautrec e rivisita tutti i motivi musicali degli ultimi cinquant'anni, alternandoli a grandiose scenografie ed incredibili numeri di ballo. Il film suggerisce allo spettatore l'atmosfera sfrenata e sensuale del Moulin Rouge e del *cancan*, che fanno da sfondo alla storia d'amore tra Satine, *soubrette* che vende il proprio corpo, e Christian, giovane inglese alla ricerca di trasgressioni *bohémienne*<sup>23</sup>. Sceneggiature elaborate, trucchi e costumi studiati nei minimi particolari ma soprattutto una straordinaria colonna sonora, composta per lo più da brani famosissimi<sup>24</sup>, rendono la pellicola unica nel suo genere<sup>25</sup>.

L'apparente semplicità della trama si arricchisce di riferimenti storici, letterari, cinematografici e musicali. Ogni numero musicale, canoro o coreografico ha una precisa funzione ed un preciso impatto sullo spettatore, per cui da un attento esame delle scene è possibile riconoscere quali momenti fondamentali contribuiscano a definire l'andamento generale dello spettacolo e con che ritmo si alternino, all'azione principale, gli eventi comici che hanno il compito di allentare la tensione.

Nel tentativo di analizzare i processi di riduzione e di estrapolare le equivalenze concettuali degli adattamenti presi in considerazione, abbiamo strutturato la nostra riflessione secondo un criterio tematico che approfondisce la simbologia strutturale, la denuncia sociale e l'evoluzione del mito.

La ricerca di equivalenze tra le immagini scenografiche, fotografiche e musicali delle trasposizioni dall'originale letterario fornisce inoltre un interessante spunto di riflessione

<sup>22</sup> J. Domarchi, *George Cukor, cinéma d'aujourd'hui*, éd. Seghers, Paris 1965, p. 40.

<sup>23</sup> La ricerca di avventure di giovani anglosassoni nella libertina capitale francese è un *cliché* stilizzato da Henry Miller in *Tropico del Cancro*.

<sup>24</sup> I pezzi musicali, da *Diamonds are a girl's best friend* cantata da Marilyn Monroe a *Your song* di Elton John, passando per Joe Coker e Sting, fino a Madonna, David Bowie, José Feliciano e gli U2, reinterpretati e riarangiati, sono spesso eseguiti in combinazioni molto accattivanti.

<sup>25</sup> *Moulin Rouge!* ha vinto due Oscar (migliore scenografia e migliori costumi) e tre Golden Globe (miglior film, miglior colonna sonora e miglior attrice).

intersemiotica. Analizzando le trasformazioni nelle tecniche di rappresentazione si possono infatti comprendere sia l'evoluzione nel gusto del pubblico che la reciproca influenza tra le arti. Significativa, a questo proposito, la scelta delle camelie.

Presenti già nel titolo e citate a più riprese nel romanzo e nella *pièce*, le camelie rappresentano l'immagine sociale di Marguerite. Simbolo di spregiudicatezza e di costanza nei sentimenti, i fiori accompagnano e abbelliscono la cortigiana in tutte le sue apparizioni mondane, a giustificarne il soprannome nell'ambiente parigino. Nel film di Cukor, quando Marguerite decide di lasciare Armand ed è costretta a tornare alla vita passata, paradossalmente è proprio lui, dopo il viaggio in città, a portargliene un *bouquet*. Indissolubilmente legate al suo *status* di mantenuta, parte integrante della sua maschera nella società, le camelie scompaiono nelle scene girate in campagna. Ancora una volta, è la forza dell'immagine cinematografica a tradurre in simboli il messaggio del testo:

MARGUERITE J'ai fait dépenser en bouquets plus d'argent qu'il n'en faudrait pour nourrir pendant un an une honnête famille; eh bien, une fleur comme celle-ci qu'Armand m'a donnée ce matin suffit maintenant à parfumer ma journée<sup>26</sup>.

Dietro l'apparenza di un fiore sofisticato si nasconde la semplicità del più comune tra i fiori. Lontana da Parigi, nella campagna che le ricorda l'infanzia, la "Dame aux camélias" è semplicemente Marguerite.

La sera del loro primo incontro, commossa dalle dichiarazioni di Armand, la donna regala al giovane un fiore, affinché lo restituisca il giorno dopo. La promessa di amore infatti può realizzarsi solo dopo che la camelia sarà morta. È interessante come nel film di Cukor, girato in lingua inglese, la SDI Media Group, che si è occupata dei sottotitoli in francese riprendendo e adattando i dialoghi originali dell'opera del giovane Dumas, abbia preferito la parola "mort" all'originale "fané" della *pièce*<sup>27</sup>, a voler sottolineare non il normale processo di appassimento di un fiore, ma la sua distruzione. E in effetti l'azione di Armand, che stringe il fiore tra le mani fino a distruggerlo, è una metafora del rapporto tra i due amanti. Come un fiore delicato, Marguerite viene travolta dalla passione di Armand e l'amore la porterà alla morte.

La stessa ambientazione scenografica rafforza la corrispondenza tra le due scene. Marguerite è appoggiata al *canapé* con lo sguardo rivolto in alto, verso Armand, che la tiene tra le braccia, e gli promette l'amore. Su quello stesso *canapé*, sempre tra le braccia di Armand, la donna morirà annientata dalla malattia.

Ritroviamo la simbologia dei fiori nel libretto di Verdi e Piave, che sottolineano così la corrispondenza tra la sorella di Alfredo, la cui purezza rende legittimo il desiderio del-

<sup>26</sup> Dumas fils, *La Dame aux camélias, le roman, le drame, la Traviata*, H.J. Neuschäfer – G. Sigaux ed., Flammarion, Paris 1981, III, 3, p. 345. Le citazioni del romanzo verranno indicate con DAC, mentre quelle relative al testo teatrale con DAME.

<sup>27</sup> Nel romanzo la camelia era rossa, e dopo un giorno avrebbe dovuto cambiare colore (DAC, p. 122), in relazione alla condizione fisiologica della donna, che nel film, come già nel dramma, è omessa.

l'avvenire, e Marguerite, a cui la società nega un futuro perché ne condanna il passato. Infatti, per poter permettere alla figlia di Germont di vivere “le rose dell’amor”, Violetta rinuncia al suo sogno, e nella malattia si accorge che “le rose del volto già sono pallenti”. Il simbolismo floreale percorre tutta l’opera sia come metafora del “folleggiar / di gioia in gioia”, come l’ape che vola di fiore in fiore (“il gaudio dell’amore / è un fior che nasce e muore”), sia come immagine della fugacità della vita, perché, come spiega Marguerite, “ce qu’il faut à toute fleur pour se faner, [c’est] l’espace d’un soir ou d’un matin”<sup>28</sup>, sia come sogno di vero amore e verginità (“se una pudica vergine / degli anni suoi nel fiore”) e, infine, come immagine della morte (“Non lagrima o fiore avrà la pia fossa”).

Nel *musical*, diversamente, il regista hollywoodiano Baz Luhrmann decide di affidare ai colori il compito di rendere la diversa percezione della realtà che contraddistingue la città assopita nella notte, e quindi scura, con la vitalità del *demi-monde*, che trova nel Moulin Rouge il suo centro propulsore. Non a caso infatti, le inquadrature panoramiche su Parigi mantengono sempre un indefinito bianco-nero, su cui spicca, da qualsiasi angolatura, il rosso fiammante del mulino e della scritta “L’amour fou”, sulla soffitta nella quale vive Christian, in perfetto stile *bohémien*. Il rosso acquista quindi mille valenze cromatiche: è il colore del sipario, che prelude allo spettacolo, ovvero alla storia del Moulin Rouge<sup>29</sup>; è il colore del locale, simbolo di prostituzione, ma anche cuore vitale della rivoluzione *bohémienne*; è il colore dei pizzi delle ballerine, simbolo di seduzione; è il colore del sangue, simbolo della malattia di Satine e quindi della morte, e infine è il colore della passione e dell’amore. Un simbolismo cromatico che il regista non si stanca mai di sottolineare trasformando persino Satine nella sintesi stessa di questi concetti di passione e seduzione<sup>30</sup>. La donna è infatti l’icona dell’amore e della malattia, la sua casa è il Moulin Rouge e all’apice del suo potere di seduzione indossa un abito rosso fiammante.

### 3. La denuncia sociale

#### 3.1. L’ipocrisia della morale

Nella sua *Préface* alla *pièce*<sup>31</sup>, Alexandre Dumas fils accusa la società, colpevole dell’inarrestabile meccanismo che porta le donne alla prostituzione e all’adulterio. L’autore individua le origini del dilagante fenomeno della prostituzione in un sistema sociale forte-

<sup>28</sup> DAME, I, 12, p. 299.

<sup>29</sup> Inaugurato il 6 ottobre 1889 nel quartiere di Montmartre, il Moulin Rouge è uno dei più famosi locali di Parigi. Il suo successo fu immediato grazie soprattutto al celebre ‘French Cancan’, un ballo ai limiti dell’indecenza in cui si esibivano ballerine scatenate. Oggi il Moulin Rouge non è più un luogo di perdizione, ma è diventato un’attrazione turistica dove gli spettacoli sono destinati ad un pubblico vario, che comprende anche famiglie. Nel 1902 *cancan* e quadriglia passarono di moda e il locale si trasformò in ‘théâtre-concert’, lasciando grande spazio all’operetta. Ed è proprio in questo periodo di mutamenti, nel passaggio dal XIX al XX secolo, che il regista colloca la vicenda.

<sup>30</sup> L’attrice Nicole Kidman ha persino un’insolita chioma fulva.

<sup>31</sup> Cfr. A. Dumas fils, *À propos de la dame aux camélias*, in *Théâtre Complet* (7 voll.), Tomo I, Calmann-Lévy, Paris 1868-1892.

mente classista, che emargina e condanna la giovane costretta dal bisogno e dalla povertà a vendersi, ma che approva la ragazza di buona famiglia, che sposa per interesse un uomo anziano che la renderà presto vedova. Nella requisitoria dello scrittore, la prostituzione cosiddetta ‘élégante’, d’alto bordo, rappresenta una vera e propria piaga della società, sintomo dilagante di un malessere che va curato dall’interno.

Sulla base di questo ragionamento sociologico, l’opera di Dumas fils è tesa in ogni sua espressione a manifestare la convinzione assoluta che la degenerazione dell’individuo e la sua conseguente distruzione comincino nel momento stesso in cui viene negata la dignità dell’essere umano. *La Dame aux camélias* soddisfa d’altronde perfettamente le aspettative letterarie della classe borghese, sia per la descrizione dell’ambiente delle cortigiane, la cui depravazione era oggetto di curiosità, che per la scelta del soggetto. Allo stesso modo, il tema della prostituzione rassicura la coscienza sociale, dal momento che la sorte delle “pauvres créatures” in generale, e di Marguerite in particolare, nell’impietosire il lettore, risponde al bisogno di autoaffermazione della morale e dell’ordine borghese.

Rappresentante di questa società ipocrita, il signor Duval, padre di Armand, affronta Marguerite per convincerla a mettere fine alla sua relazione con il figlio, che rischia di infamare l’onorabilità della famiglia. Alternando un approccio altezzoso, impertinente e minaccioso ad un “ton affectueux”<sup>32</sup> rispettoso e perfino paterno, il suo discorso insiste in maniera quasi ossessiva sull’“avenir”<sup>33</sup> dei due figli, sui doveri familiari, sull’onore, sulla dignità e sulla priorità che questi valori devono avere su tutto il resto. Ammettendo in Marguerite solo le colpe del passato e negandole il diritto al futuro, come d’altronde farebbe “le monde”<sup>34</sup>, cioè la società che lui rappresenta, Duval père concede tuttavia alla donna la possibilità di redimersi, attraverso l’estremo sacrificio dell’amore, che implica in sé quello della vita. Pervasa dall’aspirazione ad un riscatto morale, la giovane accetta di immolarsi, compenetrandosi totalmente nel ruolo di martire.

Interpretando dunque come un “martyre joyeux”<sup>35</sup> l’“exécution du sacrifice”<sup>36</sup> della sua felicità, che la morte “sanctifie de son autorité”<sup>37</sup>, Marguerite si carica di “chastes sentiments”, di “nobles pensées” e di “saintes vanités”<sup>38</sup>. La formula religiosa della preghiera del *Credo*<sup>39</sup>, il casto bacio paterno e il battesimo<sup>40</sup> delle lacrime di Duval père consacrano il sacrificio della donna, anticipandone la conversione in punto di morte.

<sup>32</sup> DAC, p. 232.

<sup>33</sup> Nelle tre pagine del racconto la parola “avenir” ricorre sette volte, riferita sia ad Armand che alla figlia, una volta sola a Marguerite, ma come negazione. Cfr. *Ibid.*, pp. 232-235.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 233.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>36</sup> *Ibidem.*

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 230.

<sup>38</sup> *Ibid.*, pp. 234, 235.

<sup>39</sup> – Croyez-vous que j’aime votre fils?

– Oui, me dit M. Duval.

– D’un amour désintéressé?

– Oui.

– Croyez-vous que j’avais fait de cet amour l’espoir, le rêve et le pardon de ma vie?

– Fermement. (*Ibid.*, p. 235)

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 236.

Il dramma di Marguerite risiede soprattutto nella sua solitudine, morale e psicologica, che si amplifica nel caotico mondo in cui vive. Di fronte allo spietato giudizio sociale non c'è possibilità di riscatto. Ammettendo di non avere il diritto di sposare Armand, Marguerite prende infine coscienza del suo destino, e l'accettazione di questa "justice"<sup>41</sup> è il preludio alla sua tragica fine. Nella prospettiva della riabilitazione della sua immagine agli occhi di Armand una volta morta, "les tortures de l'expiation et toutes les douleurs de l'épreuve"<sup>42</sup> sono fonte di "joie, de douceur et de consolation"<sup>43</sup>:

Il me semblait que, plus vous me persécuteriez, plus je grandirais à vos yeux le jour où vous sauriez la vérité<sup>44</sup>.

L'alone di sacralità che traspare dalle ultime pagine del romanzo è ancora una volta confermato dalle parole del sacerdote che le somministra l'estrema unzione, e per il quale "elle a vécu comme une pécheresse, mais elle mourra comme une chrétienne"<sup>45</sup>. Il suo letto di morte, letto testimone di peccaminosi incontri, assurge dunque a "tabernacle saint"<sup>46</sup> e la sua storia documenta "les épreuves de sa vie et la sainteté de sa mort"<sup>47</sup>.

Anche nella versione teatrale il giovane Dumas rende apparentemente giustizia al preconetto sociale, punendo la peccatrice con la morte. In realtà, in piena coerenza con l'ideologia borghese, concede alla donna il perdono della società, che la affranca dai suoi peccati. Come commenta Linge:

Le mot final, prononcé par Nichette, exprime bien les sentiments de tout le monde: "Dors en paix, Marguerite! Il te sera beaucoup pardonné, parce que tu as beaucoup aimé!".  
Le crime initial d'amour ne saurait se commettre qu'à deux. Or, la société ne condamne qu'un des deux complices, et presque toujours le moins coupable. Dumas n'accepte pas une telle justice ou une telle morale<sup>48</sup>.

Il tema romantico della prostituta che si sacrifica per amore, la crisi dei valori della società borghese di metà Ottocento e l'affermazione cristiana della redenzione e del perdono sono così le "formes rhétoriques", secondo la definizione di Barthes<sup>49</sup>, di un mito 'borghese'<sup>50</sup>.

<sup>41</sup> DAME, III, 4, p. 354

<sup>42</sup> DAC, p. 242.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 241.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>46</sup> *Ibidem*

<sup>47</sup> *Ibidem*

<sup>48</sup> T. Linge, *La conception de l'amour dans le drame de Dumas fils et d'Ibsen*, Slatkine Reprints, Genève 1975, p. 35.

<sup>49</sup> Cfr. R. Barthes, *Mythologies*, Seuil, Paris 1957, in *Œuvres complètes*, Éric Marty ed., I, s.l. 1942-1965, p. 713.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

All'apice del dramma di Marguerite appare dunque tutta la differenza tra il moralismo della buona società e un'autentica morale. Le immagini "fixes, réglées, insistantes"<sup>51</sup> nelle quali si concretizza il "signifiant mythique" dell'opera del giovane Dumas propongono quindi una lettura del mito alla luce dei valori cristiani del pentimento, dell'espiazione e del perdono.

### 3.2. L'etica degli affari

In *Moulin Rouge!* la morale borghese di Duval/Germont è sostituita da una ben più pratica etica commerciale che, a dispetto degli ideali *bohémien*s di verità, bellezza, amore e libertà, propugnati a più riprese nel film, è strettamente legata agli affari economici. Qualunque cosa accada, "lo spettacolo deve continuare", come Zidler, direttore del *nightclub* e 'protettore' delle ballerine, non si stanca mai di ripetere. Il sacrificio di Satine ha quindi una connotazione esclusivamente sessuale e non implica la rinuncia a Christian, mentre il sacrificio di Marguerite e Violetta equivale alla rinuncia alla vita, ed acquista così una forte caratterizzazione morale. Per questo motivo, a parlare di sacrificio non è il padre di Christian, caricatura della borghesia benpensante, che in sole due battute rivela una mentalità cinica e gretta<sup>52</sup>, ma piuttosto Zidler che, suo malgrado, deve convincere Satine a ferire il ragazzo per salvargli la vita, ed assicurare un futuro al Moulin Rouge.

Satine non mette in discussione la morale consumistica del mondo dello spettacolo. Sa che il finanziamento del Duca per la costruzione del teatro del Moulin Rouge è vincolato ai suoi favori sessuali e che il teatro potrebbe costituire il suo trampolino di lancio, per diventare una "vera attrice". Ed è proprio sulla sua ambizione che fa leva il direttore del music-hall, per convincerla a non sprecare la sua occasione per una "ridicola" storia d'amore:

ZIDLER	Send Christian away, only you can save him.
SATINE	He'll fight for me.
ZIDLER	Yes, unless he believes you don't love him.
SATINE	What?
ZIDLER	You're a great actress Satine, make him believe you don't love him.
SATINE	No!
ZIDLER	Use your talent to save him. Hurt him. Hurt him to save him. There is no other way <sup>53</sup> .

<sup>51</sup> *Ibidem*

<sup>52</sup> In due scene il padre di Christian definisce Parigi "a village of sin" e l'amore come "a ridiculous obsession".

<sup>53</sup> ZIDLER Manda via Christian, solo tu puoi salvarlo.

SATINE Sì batterà per me.

ZIDLER Sì, a meno che non pensi che tu non lo ami più.

SATINE Cosa?

ZIDLER Sei una grande attrice Satine, fagli credere che tu non lo ami più.

SATINE No!

ZIDLER Usa il tuo talento per salvarlo. Feriscilo. Feriscilo per salvarlo. Non c'è altro modo.

Nonostante Zidler utilizzi la stessa strategia psicologica che ritroviamo in Duval e Germont, il suo dialogo con Satine non è neanche lontanamente paragonabile al duetto lirico o al suo corrispettivo teatrale, che costituiscono il cardine drammatico rispettivamente dell'opera e della *pièce*, in cui emerge l'assoluta superiorità morale di Violetta e Marguerite. La morte della *soubrette* non è più il prezzo di un riscatto morale, ma l'unico modo per diventare una diva.

### 3.3. Trasposizioni musicali

La critica alla morale borghese trova il suo equivalente musicale nel lungo duetto tra Violetta ed il padre di Alfredo, che esalta il concetto di amore come sacrificio. È il momento cruciale della *Traviata*, che corrisponde al dialogo tra Marguerite e Georges Duval – nel dramma di Dumas fils – e che Verdi riprende quasi alla lettera nelle sezioni narrative dell'opera. Per esprimere la fredda ostilità che si intuisce in Germont, il compositore fa ricorso all'espedito del *diabolus in musica*<sup>54</sup>, in forma di stridulo tra la voce e l'orchestra.

Mentre gli scambi di battute tra Violetta e i servitori sono in forma di recitativo, quindi espressamente neutri, l'entrata del padre di Alfredo è accompagnata da un inquietante motivo degli archi. Gli sbrigativi convenevoli iniziali sono nel più freddo stile declamatorio, ma quando egli vede l'atto con cui la donna era decisa a vendere tutto per saldare i debiti e poter vivere con il suo innamorato, la pietà e il dolore portano la musica ad addolcirsi in un verso legato ("Ah, il passato perché, / perché v'accusa?"). Tuttavia, con una melodia regolare e suadente, prende l'avvio l'aggressione psicologica di Germont, che allude solo alla necessità del ritorno di Alfredo "in seno alla famiglia" affinché la sorella si possa sposare.

Come osserva il musicologo Mino Rossi, nella sua analisi della partitura dell'opera, il padre di Alfredo si presenta a Violetta "vestito del tetraedro romantico"<sup>55</sup>: Dio, onore, famiglia e patria (ossia la mentalità provinciale). Con una melodia piuttosto mossa, Germont fonda le sue argomentazioni sulla caducità della bellezza ("Un dì, quando le veneri"), l'unione non consacrata e le nozze compromesse della figlia.

Violetta comprende che non c'è posto, nella società borghese, per una prostituta redenta. Dopo la rivolta, la prostrazione e la disperazione, la lucida rassegnazione della donna è accompagnata da una linea melodica in tonalità maggiore. Non le resta che tornare nel *demi-monde*, ad uno stile di vita che stavolta non è conseguenza di debole arrendevolezza, ma diventa affermazione della sua ormai irremovibile volontà di riscatto. Dopo aver preso la sua decisione, Violetta chiede che, una volta morta, Alfredo conosca la verità ("Morro! [...] la mia memoria").

<sup>54</sup> Nella teoria musicale del Medioevo con *diabolus in musica* si indicava l'intervallo di tre toni tra una nota e l'altra.

<sup>55</sup> M. Rossi, "Amami, Alfredo" *Viaggio dentro "La Traviata"*, Tip. Monotipia Cremonese, Cremona 1996, p. 81.

Nella versione teatrale, Dumas fils fa calare il sipario sulla disperazione di Armand che legge la lettera di addio. Tuttavia le regole dell'Opera impongono almeno un'aria<sup>56</sup> per ciascuno dei tre ruoli principali – soprano, tenore e baritono – quindi Verdi e Piave dovettero arricchire la rielaborazione lirica di nuovi elementi. Alla fine del primo quadro del secondo atto, in corrispondenza della reazione di Armand alla lettera, compositore e librettista introducono pertanto l'aria di Germont, che consola il figlio con il ricordo dei luoghi d'infanzia. Il padre attua qui una strategia di persuasione analoga a quella impiegata nei confronti di Violetta, su una melodia altrettanto suadente e regolare, accompagnata da un movimento cullante degli archi.

Da un punto di vista drammatico, l'aria di Germont distende la tensione dopo il travolgente addio di Violetta, preparando il terreno al nuovo crescendo emotivo della seconda parte dell'atto. Da un punto di vista strutturale il tema musicale, che ricorda intenzionalmente lo stile di vent'anni prima, è l'espressione di una retorica antica, ormai superata, che Germont rappresenta con tutta l'enfasi dell'evocazione nostalgica. Infine da un punto di vista psicologico, la mentalità conservatrice e tradizionalista della provincia, basata sull'onestà e sul lavoro, si contrappone al cinismo ed alla superficialità della società parigina. Come sottolinea de Van:

L'opéra est ainsi au point de rencontre de deux mondes antinomiques, le rêve de l'idylle bourgeois et la réalité de la grande métropole. [...] Le monde de Germont n'a plus le pouvoir de récupérer ses brebis égarées, celui de la société parisienne n'a plus la cohérence morale pour justifier le renoncement de la pécheresse, ce qui rend le sacrifice de Violetta particulièrement ambigu, à la fois nécessaire expiation et mise à mort gratuite<sup>57</sup>.

Rispetto all'equivalente dumasiano, il personaggio di Germont acquista, nell'opera lirica, una posizione più definita ed i suoi interventi sono frequenti, anche laddove Dumas fils non ne aveva ritenuta plausibile la presenza, proprio per sottolineare il ruolo di tutore della morale borghese. Alla fine del secondo atto, durante la festa in casa di Flora, la gelosia scatena la violenta reazione di Alfredo che 'paga' Violetta con il denaro vinto al gioco. Gli ospiti reagiscono costernati con una serie di frasi irregolari all'unisono, sostenute dall'orchestra al completo ("Oh, infamia orribile"). C'è da chiedersi – come giustamente fa notare Della Seta – se lo sdegno degli amici di Violetta sia causato dalla mancanza di

<sup>56</sup> Con il termine 'aria' si definisce l'assolo vocale di un'opera. Già nel '500 l'aria è una melodia caratteristica, condotta in modo vivo e marcato, intensa nella comunicazione espressiva. Nel primo '600 emerge la semplice aria strofica, detta 'canzonetta', che distribuisce lo stesso canto a strofi diverse. Dalla seconda metà del secolo con il 'bel canto' (tecnica di canto virtuosistico caratterizzata dal passaggio omogeneo dalle note gravi alle acute), l'aria si compone di due sezioni contrastanti (di testo e di musica), mentre dalla fine del '700 alla metà dell'800 si fa strada l'aria bipartita, nella quale in genere la prima parte è dolce, melodica, cantabile, abbastanza lenta e spianata, e la seconda – destinata a una replica con variazioni e detta 'cabaletta' – è scattante, ritmata, decisa, piuttosto veloce e virtuosistica. Inserita dapprima come temporanea distrazione dalla continuità dello stile recitativo, l'aria è uno spazio pienamente lirico, protetto rispetto all'evoluzione degli eventi, che dà modo al personaggio di esprimere i suoi sentimenti, diventando il nucleo del melodramma.

<sup>57</sup> G. de Van, *Verdi. Un théâtre en musique*, Fayard, Paris 1992, p. 179.

*politesse* di Alfredo, che non ha imparato le buone maniere borghesi, o da sincera partecipazione al dramma della protagonista<sup>58</sup>. Sullo scarno accompagnamento degli archi si staglia all'improvviso il canto di Germont, con la sua vocalità improntata alla massima severità ("Di sprezzo degno se stesso rende / chi pur nell'ira la donna offende"). Leggiamo nel commento di Landini e Gilardone:

È l'autorità paterna che interviene a censurare un comportamento sociale sbagliato, tale da procurare biasimo a suo figlio che, come si può notare, è ancora confuso ed incapace di gestirsi nella vita di relazione. Il guaio non consiste nel frequentare bordelli (quella di Germont è una morale borghese, più che una morale cattolica). Il guaio sta nel fatto che Alfredo si innamora delle prostitute e, per colmo di sventura, le insulta come un magnaccia<sup>59</sup>.

Il signor Germont, come già Duval père, difende le istituzioni della società borghese, basata sulla presunta onorabilità del nome della famiglia. Nella versione verdiana poco importa che il figlio abbia un'amante, e quindi una relazione non legittimata dalla Chiesa. L'unico reale motivo di preoccupazione è che il buon nome della famiglia venga infangato da un matrimonio con una donna senza dote, piena di debiti e per di più mantenuta.

### 3.4. La mercificazione del corpo

Il rapporto di Satine con i diamanti, i suoi "migliori amici", sottolinea sin dalle prime note che accompagnano l'apparizione della *soubrette* quel concetto di mercificazione del corpo che in Dumas, Verdi e Cukor viene segnato simbolicamente dal denaro. In un intreccio di connotazioni diverse, il corpo della donna è insieme il luogo della malattia mortale e dell'amore, del peccato e della sofferenza, del piacere e del sacrificio.

Se nel romanzo il disprezzo di Armand rimaneva in una dimensione privata, con l'invio di denaro a Marguerite, nella *pièce* esso acquista una dimensione pubblica, che dà maggiore risonanza all'azione. Accecato dalla rabbia e dall'amore, durante una festa il giovane reagisce con collera, accusando la donna di avidità e slealtà fino a che la butta a terra e, dopo aver chiamato a testimoni tutti i presenti, le getta addosso del denaro, dichiarando di aver saldato i conti, e provocandone lo svenimento. Nella *Traviata* è a questo punto che il barone, finora figura marginale, acquista un'importanza funzionale. Intriso di egoismo borghese e per nulla interessato al dramma interiore di Violetta, Duphol si atteggiava a 'proprietario' della donna, e sfida Alfredo, che l'ha offesa pubblicamente, non tanto perché gli stia a cuore la giovane, quanto perché l'insulto è rivolto ad una sua proprietà. Violetta infatti, rientrando nella società parigina, è di nuovo semplicemente una prostituta, di proprietà

<sup>58</sup> Cfr. F. Della Seta, *La Traviata, dal dramma alla musica* in Aa. Vv., *La Fenice prima dell'Opera 2004-2005: La Traviata*, Fondazione Teatro La Fenice di Venezia, Venezia 2004, p. 106.

<sup>59</sup> G. Landini – M. Gilardone, *Dal labbro il canto. Il linguaggio vocale delle opere di Verdi*, Omega edizioni, Torino 2001, p. 139.

di chi la paga<sup>60</sup>. Proprio Alfredo, in cui lei aveva riposto la sua speranza di riscatto, la riduce a squallida merce. Perdonandolo, Violetta completa il suo percorso di purificazione:

Alfredo non sa che il prezzo del “disprezzo” con cui ha pagato Violetta è proprio quello che lei ha pagato per permettere ad una giovine “sì bella e pura” di sposare il suo fidanzato. La superiorità di Violetta traspare dal suo canto, che, purificandosi dalle scorie, sa ergersi oltre le piccole diatribe borghesi, per andare a iscriversi in quella trascendenza, che Alfredo non ha compreso<sup>61</sup>.

È indicativo anche che, nella versione di Luhrmann, sia il duca a definire Satine una “cosa”, quando nel romanzo è la stessa Marguerite a riconoscere che “nous ne nous appartenons plus. Nous ne sommes plus des êtres, mais des choses”<sup>62</sup>.

#### 4. Evoluzione del mito

##### 4.1. Manon Lescaut e il Tango di Roxane

Nel testo di Dumas fils è possibile identificare delle analogie con *L'Histoire du chevalier des Grieux et de Manon Lescaut*, il celebre romanzo dell'Abbé Prévost, che costituisce dunque l'ipotesi de *La Dame aux camélias*. Concretizzato in oggetto-simbolo, il libro viene donato da Armand a Marguerite, bagnato dalle lacrime di lei e comprato poi all'asta dopo la morte, fornendo il pretesto per l'incontro tra il narratore e l'amante della donna scomparsa.

I contenuti del libro, che tutti i personaggi conoscono e citano, sono infatti molto spesso commentati, a partire dalla dedica di Armand<sup>63</sup>, che avvia una corrispondenza tra le due donne, a più riprese sottolineata anche dal padre. Tuttavia la sostanziale differenza, come osserva Henry Lyonnet, risiede nella concezione dell' “amour-passion” di Dumas fils:

Manon se vendait tout en amant Des Grieux, mais Manon n'aimait pas passionnément Des Grieux. Elle lui préférait son bien-être et le luxe; c'est Des Grieux qui aimait Manon. Marguerite, au contraire, aime Armand de toutes les forces de son cœur; elle est devenue insensible aux jouissances du luxe, et tous les membres somptueux qui lui semblaient jadis indispensables lui font horreur. Elle ne veut que la solitude avec Armand<sup>64</sup>.

<sup>60</sup> Così nel dramma Marguerite spiega la natura delle relazioni nel *demi-monde*: “En effet, nous avons des amants qui se ruinent, non pas pour nous, comme ils le disent, mais pour leur vanité; nous sommes les premières dans leur amour propre, les dernières dans leur estime” (DAME, II, 13, p. 333).

<sup>61</sup> M. Rossi, “*Amami, Alfredo*”, p. 110.

<sup>62</sup> DAC, p. 162.

<sup>63</sup> *Manon à Marguerite, Humilité* (DAC, p. 64).

<sup>64</sup> H. Lyonnet, *La Dame aux camélias, d'Alexandre Dumas fils*, Malfère éditeur, Paris 1930, p. 105. Per un maggiore approfondimento cfr. T. Linge, *La conception de l'amour*, pp. 30-35.

Infatti, sebbene nell'opinione del padre di Armand "Toute Manon peut faire un Des Grieux"<sup>65</sup>, è proprio Marguerite a negare l'identificazione con il personaggio di Manon dal momento che, come lei stessa afferma, "lorsqu'une femme aime, elle ne peut pas faire ce que faisait Manon"<sup>66</sup>.

Nel confronto con Manon, Marguerite rivela una qualità morale assente nell'eroina di Prévost. Se la morte di Manon rappresenta l'epilogo di una fuga dalla società che non l'accetta, quella di Marguerite è la realizzazione di un sacrificio spontaneo, che la riabilita interamente. L'autore prende quindi spunto da una storia nota e da un personaggio conosciuto, per comporre un romanzo che apparentemente riprende l'intreccio, ma ne modifica il messaggio di fondo.

In *Moulin Rouge!* l'equivalente dell'ipotesto narrativo non può che essere un'immagine musicale. Rimasti soli nel teatro, dopo la sfuriata del Duca che impone a Satine un incontro sulla torre gotica, ballerini e attori immaginano la situazione rivivendola in uno dei brani più emblematici del lavoro di assemblaggio musicale della colonna sonora: *El tango de Roxane*.

La particolare colonna sonora del *musical* è frutto di rielaborazioni tra più canzoni, il cui testo originale non viene parafrasato. Esse vengono inserite solo quando le loro parole funzionano anche all'interno della scena. Anche in questo caso, dunque, perfettamente funzionale alle esigenze narrative della trama, il numero musicale fonde il testo di *Roxane*, celebre successo di Sting e dei Police del 1978, alle musiche de *La Tanguera*, un classico del tango argentino, entrambe incentrate sulla storia di un uomo perduto innamorado di una prostituta. Il ballerino che canta la storia a Christian, disperato e roso dalla gelosia, esordisce con la frase "Never fall in love with a woman who sells herself"<sup>67</sup>.

Nella torre gotica, intanto, incapace di accorgersi di avere di fronte una donna ormai diversa dalla *soubrette* che cantava *Diamonds are girl's best friends*, il duca offre a Satine una preziosissima collana di diamanti, convinto di poter così vantare dei diritti. L'improvvisa apparizione di Christian, che per la disperazione è uscito in strada, ispira Satine ad intonare il motivo di *Come what may*, e la spinge a negarsi al duca, il quale va su tutte le furie e tenta di farle violenza, fermato solo dall'intervento di Chocolat.

Anche per Satine, come già per Marguerite e Violetta, il facoltoso pretendente rappresenta il legame purtroppo inscindibile con il mondo delle prostitute. Proprio lei, che aveva detto a Christian: "I'm paid to make men believe what they want to believe"<sup>68</sup> adesso è vittima di violenza da parte di un uomo che la rimprovera: "you made me believe that you loved me!"<sup>69</sup>. È emblematico che, una volta scoperto di non essere amato, il suo primo pensiero sia strapparle la collana di diamanti, mentre in sottofondo ritorna il tango di Roxane.

La giustapposizione dei due temi trascende il semplice accompagnamento sonoro e la musica acquisisce un'importante valenza narrativa; la coreografia dei ballerini ripropo-

<sup>65</sup> DAC, p. 194.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 178.

<sup>67</sup> Mai innamorarsi di una donna che vende il proprio corpo.

<sup>68</sup> Mi pagano per far credere agli uomini quello che vogliono credere.

<sup>69</sup> Mi hai fatto credere di amarmi!

ne infatti i movimenti del duca e di Satine e la leggerezza del ballo si alterna alla drammaticità della scena.

#### 4.2. Marguerite, Violetta e Satine

La creazione del mito della 'Dame aux camélias' sublima l'esperienza dell'amore in nobile sacrificio. Se, come afferma Roland Barthes, il mito "transforme la réalité du monde en image du monde, l'Histoire en Nature"<sup>70</sup>, i principi sociali e l'ideale del perdono trovano nella storia di Marguerite l'*exemplum* di una morale che trascende i tempi assurgendo ad una dimensione mitica, che ne rende la rappresentazione sempre attuale:

En passant de l'histoire à la nature, le mythe fait une économie: il abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradictions parce-que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse: les choses ont l'air de signifier toutes seules<sup>71</sup>.

Un mito dunque, che diventa addirittura modello letterario di quello che Tadeus Kowzan definisce "mélodrame à la troisième manière"<sup>72</sup>. Nel suo saggio, *Le mythe de la dame aux camélias*, il critico sintetizza infatti gli elementi costitutivi della storia nel binomio Amore/Morte, applicato al tema della cortigiana e potenziato dalla "culpabilité":

Le sentiment de culpabilité est le mobile de tous les comportements de Marguerite Gautier. Il s'agit d'un complexe qui se manifeste tant sur le plan moral que sur le plan social. Marguerite aime Armand, mais elle ne s'estime pas digne de lui parce que: 1° elle est une pécheresse, 2° elle n'appartient pas à la classe sociale de son amant. [...] D'ailleurs l'esprit de culpabilité n'est pas l'apanage de Marguerite. Armand est en proie à des sentiments pareils, sur deux plans: moral et social, et sur deux fronts: vis-à-vis de sa famille et vis-à-vis de la Dame aux camélias. Le père d'Armand lui-même n'en est pas privé: il cache bien les remords que lui inspire son fils, il finit par extérioriser ceux que lui inspire Marguerite<sup>73</sup>.

<sup>70</sup> R. Barthes, *Mythologies*, p. 707.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 708.

<sup>72</sup> Il melodramma, nato in Italia come genere basato sull'equilibrio tra espressione musicale (*melos*) ed espressione letteraria (*drama*) ha successivamente trovato in Francia uno sviluppo legato alla violenza delle situazioni, al clima di orrore e alla complessità dell'intrigo. Questo "mélodrame 'deuxième manière'" subisce un'ulteriore modifica acquisendo un senso nuovo e diventando sinonimo "d'une sensibilité exagérée, d'un ton pathétique, d'une emphase déclamatoire, tant dans la forme littéraire que dans le jeu des comédiens". Da qui la definizione di "mélodrame 'troisième manière'". Cfr. T. Kowzan, *Le mythe de la Dame aux camélias: du mélodrame au mélodramatisme*, "Revue des sciences humaines", 162, s.e., s.l. 1976.

<sup>73</sup> T. Kowzan, *Le mythe*, p. 229.

Il senso di colpa e il pentimento determinano quindi un desiderio di espiazione e un bisogno di autopunizione che giustificano il carattere melodrammatico dell'opera, e si conformano perfettamente al meccanismo della catarsi aristotelica<sup>74</sup>. Il mito de *La Dame aux camélias*, che seduce ancora oggi drammaturghi e registi, è dunque il frutto di una fusione perfettamente equilibrata tra tragico e patetico, coinvolgente e commovente, che ha contribuito a definire le peculiarità dello spettacolo melodrammatico:

*La dame aux camélias* de Dumas et ses multiples prolongements qui forment ce que nous appelons le mythe de la Dame [...], ont largement contribué à façonner l'image du mélodramatisme et continuent de le faire jusqu'à nos jours, même lorsqu'il s'agit des ouvrages qui s'opposent – esthétiquement ou idéologiquement – à l'interprétation primaire de la légende. Est-ce la structure même de ce mythe, le nombre d'éléments constitutifs dont chacun a une grande puissance "lacrymogène" (prostituée + amour + culpabilité + purgation + mort), qui lui ont valu ce rôle privilégié?<sup>75</sup>

L'insieme delle trasformazioni, operate a partire dal romanzo, sottolinea l'universalità degli elementi, i cosiddetti "mythèmes"<sup>76</sup> – secondo la definizione di Lévi-Strauss – che entrano in gioco nel processo di mitizzazione, eliminando gli aspetti eccessivamente fraseologici del testo, e l'eccessiva tendenza borghese e verista.

Come Marguerite, allo stesso modo Violetta non è una semplice prostituta dedita al vizio, ma piuttosto una creatura fragile e delicata, 'traviata' dalla corruzione della società metropolitana e dunque, come già in Dumas fils, una "pauvre pécheresse". La sua purezza perduta la rende intimamente innocente; non appartiene realmente al frivolo mondo parigino, ma il mondo ideale a cui lei aspira è perduto e può essere ricreato solo idealmente, attraverso il sacrificio estremo<sup>77</sup>. Come sostiene Julian Budden a proposito della decisione di Verdi di adattare la *pièce*:

Quella della *Dame aux camélias* era una scelta ardita ma molto azzecata. Occorrerebbe ricordare che Wagner riteneva che i miti fossero i soggetti migliori per il dramma musicale. La trama del romanzo di Dumas è essenzialmente un mito. La vicenda della bella cortigiana, destinata ad una morte prematura, che si innamora di un giovane di scarsi mezzi e rinuncia ad una vita agiata per vivere con lui e alla fine sacrifica il loro rapporto per amor suo, è uno di quei semplici e classici schemi che consentono un numero

<sup>74</sup> Nella *Poetica* Aristotele descrive la catarsi (dal greco *καθαρσις*, purificazione) come il liberatorio distacco dalle passioni tramite l'identificazione dello spettatore al protagonista delle vicende rappresentate sulla scena.

<sup>75</sup> T. Kowzan, *Le mythe*, p. 228.

<sup>76</sup> Per "mythèmes" Claude Lévi-Strauss intende le grandi unità costitutive di un mito. Cfr. C. Lévi-Strauss, *La structure des mythes* (1958), in *Anthropologie structurale*, IX, Pocket Agora, Paris 2003, articolo originale: *The structural study of Myth*, in *MYTH, a Symposium*, "Journal of American Folklore", vol. 78, n. 270, Oct.-Dec. 1955.

<sup>77</sup> MARGUERITE: Moi morte, tout ce que tu garderas de moi sera pur; moi vivante, il y aura toujours des taches sur mon amour... (DAME, V, 8, p. 408).

di varianti non inferiore a quello delle leggende sulle quali i tragici greci costruivano i loro drammi<sup>78</sup>.

Sebbene il film mantenga la connotazione spirituale che ritroviamo nell'opera di Dumas fils, l'interpretazione di Cukor sottolinea piuttosto il carattere sentimentale della storia, l'ideale romantico di un sentimento che vive al di là dei pregiudizi etici della società e dei limiti della natura umana. La mantenuta interpretata dalla Garbo in *Camille* è più una donna di sentimento e di dolore che una donna di piacere e di peccato, un personaggio sensibile e raffinato, segnato dalla malattia. Nonostante la sensualità del suo corpo e gli abiti da sera scollati, non ha né carnalità né lascivia. Nelle sequenze iniziali del film, in cui appare come una ricca cortigiana, e dopo la separazione da Armand, la recitazione dell'attrice punta sull'eleganza della donna di mondo, sul fascino raffinato piuttosto che sulla provocazione erotica. L'ambiguità, che intreccia l'amore puro con l'impurità dei corpi e il piacere mercenario con la tensione sentimentale, vive in una dimensione giocata sull'inespresso e sul non detto, che attraversa tutto il film.

In punto di morte, tra le braccia di Armand, la donna realizza l'innegabile verità:

MARGUERITE

Perhaps it's better if I live in your heart, where the world can't see me ... If I'm dead, there be no stain in our love<sup>79</sup>.

La fine di Marguerite non è più la santificazione del martirio, ma il riflesso poetico di un amore impossibile, che trova solo nella morte la sua piena realizzazione.

Con il suo film musicale, Baz Luhrmann si inserisce perfettamente nell'albo dei 'traduttori infedeli' riuscendo tuttavia nell'arduo compito di creare "une dialectique entre l'image, la matérialisation visuelle-auditive et le récit, support narratif indissociable de l'illusion"<sup>80</sup>. In *Moulin Rouge!* il debito letterario nei confronti di Dumas fils si inserisce all'interno di una trama che appare comunque autonoma, nonostante attinga dal romanzo e dalle sue re-interpretazioni alcuni personaggi e situazioni.

Esaltazione dell'arte in tutte le sue forme espressive, lo "spectacular spectacular" che è al centro della diegesi del film, rappresenta il *fil rouge* su cui si sviluppano le varie vicende, dall'amore tra Satine e Christian, alla storia personale di Lautrec, al necessario intervento del duca per la trasformazione del locale notturno. Attraverso la continua esplosione di colori e la geniale colonna sonora, il regista ci porta dietro le quinte del Moulin Rouge perché, anche in questo caso, dietro la magnificenza delle apparenze si nasconde una realtà di sofferenza.

<sup>78</sup> J. Budden, *Le opere di Verdi. Dal trovatore alla forza del destino*, vol. 2, EDT, Torino p. 129.

<sup>79</sup> Forse è meglio che io viva nel tuo cuore, dove nessuno potrà vedermi: se io muoio, non ci saranno più ombre sul nostro amore.

<sup>80</sup> A. Helbo, *L'adaptation du théâtre au cinéma*, Armand Colin, Paris 1997, p. 121.

Quando cala il sipario, dopo la splendida esibizione di Satine, Christian e degli artisti *bohémiens*, in quella sorta di 'meta-musical' che è il film in sé, il pubblico è in visibilio. Nell'irreale silenzio del dietro le quinte, sottolineato dal forte contrasto con lo scroscio degli applausi in sala, Satine si sente male, e muore tra le braccia di Christian. L'ultimo desiderio della donna è che il giovane scriva la loro storia, per permetterle di sopravvivere almeno nel ricordo. E chi meglio di Satine/Marguerite/Violetta può sapere come l'arte sia in grado di regalare l'immortalità?

*La Dame aux camélias*, cortigiana che scopre nell'amore l'unico senso dell'esistenza, che parli come Marguerite, canti come Violetta o balli come Satine, è un *tòpos* universale che trascende il tempo e lo spazio per ripresentarsi ogni volta come nuovo, perfettamente adattato ai tempi e all'evoluzione della società. Non a caso già nel 1915, da Cantello, nel suo commento al film italiano con la 'divina' Francesca Bertini, aveva sottolineato, con lungimiranza, le possibili rielaborazioni del mito:

La *Signora dalle camelie* è un dramma eterno, e sarà il dramma di tutti i tempi; quindi il costume può essere moderno, e con esso anche possono essere adoperati nell'uso comune i mezzi moderni<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> P. da Cantello, "La vita cinematografica", XX, s.l., 30 ottobre 1915, p. 28.