

Roma. Teatro dell'Opera

*La Traviata*

Regista, Franco Zeffirelli. Direttore d'orchestra, Gianluigi Gelmetti

Le messinscena “melodrammatiche” di Franco Zeffirelli, nel bene e nel male, costituiscono sempre un evento, in genere positivo all'estero, in particolare negli Stati Uniti e in Gran Bretagna, ma oggetto, non di rado, di critiche più o meno severe in Italia dove, bisogna riconoscerlo, egli non è molto amato soprattutto dalla “sinistra intellettuale”.

Ad eloquente conferma, invece, della sua “popolarità” in Italia, nella stagione 2007, dal 20 aprile al 3 maggio, il Teatro dell'Opera di Roma, con la sua regia e la direzione d'orchestra di Gianluigi Gelmetti, ha programmato dieci rappresentazioni de *La Traviata* - tante per le consuetudini di questo teatro - che hanno fatto registrare sempre il tutto esaurito. Con qualche difficoltà, ho conquistato anch'io un biglietto che mi ha consentito di assistere allo spettacolo del 29 aprile, sul quale mi permetterò di svolgere qualche considerazione.

Non è facile scrivere dell'opera che, ad esclusione del clamoroso insuccesso della prima veneziana (Teatro La Fenice, 6 marzo 1853), non ha conosciuto tramonti sul suo orizzonte, sin dalla ripresa, l'anno seguente, sempre a Venezia, al Teatro S. Benedetto con l'ambientazione arretrata al Settecento per assecondare i gusti del pubblico. Il fallimento iniziale era dovuto, infatti, non solo all'inadeguatezza scenica ed interpretativa di alcuni cantanti ed all'ambientazione moderna della vicenda quanto, soprattutto, alla sconcertante ed inedita storia dei protagonisti ed alla assoluta novità della partitura.

Su *La Traviata* è stato detto forse tutto da autorevoli esegeti di ogni scuola di pensiero, perché gli eventi, realmente accaduti, che l'hanno ispirata e la musica che l'ha interpretata e sublimata hanno sempre fatto vibrare, in ognuno, corde sensibilissime e generato risonanze profonde. E' naturale, quindi, che quella storia e quella musica, entrate a far parte della nostra vita, facciano avvertire, in tutti, la necessità ed il piacere di tornare ad immergersi nei loro abissi, per cercarvi nuovi tesori e imprevedibili fonti di emozioni, di ogni natura.

Quando disquisiscono di arte e di vita vissuta, studiosi ed artisti non mancano, opportunamente, di sottolineare che le due esperienze non vanno assolutamente confuse perché appartengono a sfere diverse; tuttavia, soprattutto in età romantica e decadente, miriadi sono gli esempi che dimostrano esattamente il contrario. In ogni caso, nella dolorosa ed umanissima vicenda di Marguerite Gautier-Violetta Valery e di Armand Duval-Alfredo Germont non possono non riconoscersi i segni di esperienze per molti aspetti simili, vissute dall'autore del romanzo (poi divenuto dramma teatrale) e dal musicista. E' universalmente noto, infatti, il rapporto tra Alexandre Dumas fils e Marie Duplessis (ma il vero nome era Alphonsine Plessis), conclusosi con la tragica morte della giovane che incise profondamente sulla vita dello scrittore. Così come sono state documentate le sofferenze e le ansie della difficile e tormentata relazione tra Verdi e Giuseppina Strepponi, vivacemente osteggiata dal padre del musicista e criticata dagli scandalizzati cittadini di Busseto. Essi, riluttanti ad accettare il passato non proprio limpido, con il retaggio di due figli illegittimi, della “compagna” del loro cittadino più illustre, erano arrivati ad ipotizzare persino che la salute cagionevole della Strepponi (che ritenevano minata dalla tisi) fosse segno dell'incipiente castigo di Dio.

Per tutti questi motivi ella avvertiva un senso di colpevolezza e di inferiorità nei confronti di Verdi, dal quale si sentiva, in un certo senso, come “redenta”, al punto da ritardare il matrimonio da lui più volte propostole. L'amore scaturiva in lei non tanto dall'ammirazione per il genio musicale quanto per le qualità umane, la bontà e la comprensione per gli errori degli altri. Vale la pena, a questo proposito, di riportare un passo, estremamente commovente e significativo, della lettera che Giuseppina scrisse il 5 dicembre 1860 all'amato, finalmente divenuto suo marito, perché dà la misura della grandezza del suo sentimento e della infinita gratitudine per lui:

«[...] Si va a far visita ai ministri, precisamente come io vado dalla Giovanna. Eppure quello che obbliga il mondo a levarsi il cappello, è la qualità a cui io non penso mai, o quasi. Ti giuro, e tu

non avrai difficoltà a crederlo, che io molte volte sono quasi sorpresa che tu sappia la musica! Per quanto quest'arte sia divina e il tuo genio degno dell'arte che professi, pure il talismano che mi affascina e che io adoro in te, è il tuo carattere, il tuo cuore, la tua indulgenza per gli errori degli altri, mentre sei tanto severo a te stesso. La tua carità piena di pudore e di mistero – la tua altera indipendenza e la tua semplicità di fanciullo, qualità proprie di quella tua natura che seppe conservare una selvaggia verginità d'idee e di sentimenti in mezzo alla cloaca umana. O mio Verdi, io non sono donna degna di te e l'amore che mi porti è una carità, un balsamo ad un cuore qualche volta ben triste, sotto le apparenze dell'allegria. Continua ad amarmi, amami anche dopo morta ond'io mi presenti alla Divina Giustizia ricca del tuo amore e delle tue preghiere, o mio Redentore!»

Ma torniamo all'edizione romana de *La Traviata* ed in particolare alla regia di Zeffirelli che, con il capolavoro verdiano, ha avuto sempre un rapporto privilegiato; lo testimoniano eloquentemente le sue numerose messe in scena per i più prestigiosi teatri del mondo ed una fortunata versione cinematografica.

La sua intuizione di fondo, certamente suggestiva e condivisibile, suggerita dalla struttura del romanzo di Dumas figlio e magistralmente acquisita da Verdi, si fonda sulla memoria della protagonista, sul ricordo di quanto le è accaduto. Così è motivata dal regista in alcune illuminanti dichiarazioni riportate nel "Programma di sala":

«Ogni qualvolta sono stato chiamato a mettere in scena *Traviata* l'idea che ho sempre seguito è stata quella di ritornare alla forma narrativa del romanzo originale affidata ai ricordi e alle scoperte "a posteriori". Un'idea indicata prepotentemente da come Verdi ci racconta con la sua musica il dramma di Violetta.

«Il romanzo di Dumas ha inizio quando la storia è già compiuta, dopo la morte di Violetta e questo profumo di morte emana fin dalle prime note che ci offre Verdi per far rivivere la storia di Violetta cominciando con un preludio delicatissimo, straziante, che dispone l'animo dello spettatore verso la fine imminente della protagonista.

«Il preludio dell'Atto I, a saperlo ben ascoltare, ci racconta già tutta la storia presentandoci una donna innamorata consumata dalla tubercolosi che spera e sogna di poter rivedere il suo amato un'ultima volta prima che il suo destino si compia».

Come felice realizzazione di tale idea registica, mentre le struggenti note iniziali del Preludio si insinuano nell'animo degli spettatori a suggerire, nella loro ineffabile essenzialità, lo svolgimento dell'intero dramma, il sipario si leva lentamente e scopre sulla sinistra del palcoscenico un enorme letto nel quale giace, tra spasimi di sofferenza, Violetta assistita soltanto dalla fida Annina. Nel corso del Preludio ella riesce però a levarsi per andare incontro, con le braccia protese, al sogno di un ultimo abbraccio con l'adorato Alfredo.

Fino a questo momento la suggestione scenica e musicale sono irresistibili, grazie anche alla penetrante e sensibile direzione di Gelmetti. L'incanto però subito si dilegua quando, al termine del Preludio, sull'onda della musica festosa, irrompono fragorosamente gli ospiti nel salotto di Violetta costringendo la controfigura della protagonista, in sensuale camicia da notte bianca, a fuggire come inseguita dall'allegria brigata. La scena, nel fulgore delle luci, mostra ora un salone delle feste degno di Versailles ed una gioiosa e seducente Violetta mentre, due ospiti (nuova caduta di gusto), nell'impazzire della festa, si affrettano, goffamente, a coprire il gigantesco letto di dolore per trasformarlo in un altrettanto sproporzionato divano.

Dopo il brindisi (ulteriore "stonatura" registica che sorprende in un uomo di teatro, raffinato e di grande esperienza, come Zeffirelli), alcuni invitati, ubriachi oltre ogni misura, cadono l'uno sull'altro in un groviglio indecente e trasformano immediatamente una elegante festa dell'alta borghesia parigina in un improbabile baccanale. Intanto, in fondo al palcoscenico, altri ospiti danzano mostrando vistosamente di non sapere seguire un elementare ritmo di valzer. Rimane la speranza che i "figuranti" non siano ballerini!

La scena, a Zeffirelli suggerita dall'irrinunciabile *horror vacui*, è estremamente vistosa anche se, nel complesso, un poco statica, ingombra com'è di mobili e arredi che ostacolano i

movimenti delle masse corali, in difficoltà anche a seguire il ritmo incalzante ed inflessibile del direttore d'orchestra. La protagonista, il soprano Irina Lungu, a disagio nel registro acuto, tutta presa dalla preoccupazione di evitare stonature, non trova la necessaria concentrazione per interpretare convenientemente il dramma di Violetta. Non agevoli gli acuti pure per Alfredo Germont, il tenore Alfredo Postilla, generoso di inopportuni "portamenti".

Gelmetti conduce, con rigore ritmico toscaniano, orchestra e coro, dai quali esige però sonorità, a volte fragorose, più adeguate a spazi esterni che ad un salotto mondano per quanto imperiale.

Al termine del primo Atto, l'altoparlante annuncia un malore del tenore Portilla, anche se voci di corridoio riferiranno motivazioni diverse. Lo sostituisce Marius Brenciu che, dalla prima apparizione (Quadro iniziale del secondo Atto), fuga ogni dubbio sulla sua insufficienza vocale. Vero ed indiscusso protagonista, invece, sotto ogni profilo, non solo di questo Atto ma dell'intera rappresentazione, è Renato Bruson che sostituisce Paolo Coni nel ruolo di Giorgio Germont. Il grande baritono, che proprio quella sera, dopo quarantacinque anni, celebra il suo esordio al Teatro dell'Opera di Roma, nonostante l'età non più tenera continua a calcare le scene con risultati eccellenti. Le sue qualità vocali, infatti, a volte appena velate, ma soprattutto quelle scenico-interpretative, gli consentono di sostenere ancora ruoli di prima grandezza. In quello di Germont (primo Quadro del secondo Atto), sia nel duetto con Violetta (che non sfigura al confronto) sia nel successivo con Alfredo (inadeguato), all'"odioso" personaggio ha saputo conferire tale nobiltà di accenti e capacità di umana comprensione da rendere forse meno duro ed inaccettabile per Violetta il "terribil sacrificio".

Efficace, anche in questa impegnativa scena, la direzione di Gelmetti cui va il merito di tenere sempre alta la tensione drammatica, pur nei momenti cantilenanti di Germont al quale restituisce la bellissima (il superlativo è di Gelmetti) "cabaletta" solitamente tagliata. Si direbbe che egli abbia interiorizzato la grande lezione di Toscanini che nulla ha mai concesso al gusto corrivo del pubblico, sempre fedele al ruolo di severo interprete e custode dello spirito e della lettera della partitura.

Spropositato per un salotto alto-borghese il secondo Quadro dell'Atto secondo, anche se la didascalia del librettista Francesco Maria Piave prevede la "Galleria nel palazzo di Flora riccamente addobbata ed illuminata". Gli addobbi, infatti, eccessivi ed ingombranti, sono immersi in una scenografia dominata da colori rosso e viola così accesi e violenti da sembrare più in sintonia con un ambiente infernale. Ad appesantire ancor più l'insieme, la cosiddetta "danza delle zingarelle", di solito interpretata da esili ed agili danzatrici, è affidata, chissà perché, a stagionate e corpose ballerine che fanno correre il pensiero a signore di altre professioni.

Non capisco perché - me lo chiedo sempre - un regista così dotato, sensibile ed intelligente come Zeffirelli si rifiuti ostinatamente, nei suoi spettacoli, di ispirarsi all'aureo e sacro senso del limite e della misura che fanno la differenza tra il grande artista e il mediocre. Ma nessuno è perfetto!

Molto opinabile ancora l'originale idea del regista per la successiva scena-madre, quando la festa è "guastata" da Alfredo. Dopo che egli "*ha gettato* con furente disprezzo una borsa ai piedi di Violetta", infatti, la sventurata donna, invece di "*svenire* tra le braccia di Flora e del Dottore" (riportiamo alla lettera le didascalie) e di accasciarsi sul divano, trova modo, mentre Giorgio Germont "con dignitoso fuoco" riprende il figlio ("Di sprezzo degno se stesso rende/ Chi pur nell'ira la donna offende"), di uscire rapidamente di scena, spogliarsi dei sontuosi abiti, indossare una bianca veste molto simile ad una lussuosa camicia da notte ed apparire in fondo alla scena da dove avanza verso il proscenio cantando il celebre "Alfredo, Alfredo, di questo cor/ Non puoi comprendere tutto l'amore".

Evidentemente Zeffirelli, conferendo a Violetta un aspetto angelicato, ha voluto sottolinearne la purezza e l'autenticità del sentimento capace di riscattare i discutibili trascorsi. Non ha tenuto conto, però, che in questo modo, trasformava bruscamente una regia iperrealista in una di carattere simbolista.

Nel terzo Atto la camera da letto di Violetta ripropone la scena anticipata durante il Preludio all'Atto primo. Dopo la visita del Dottore che ad Annina confessa: "la tisi non le accorda che poche ore", seguita dalla struggente "lettura" della lettera, che però Violetta recita a memoria, e dopo l'inconsolabile "Addio, del passato bei sogni ridenti", l'atmosfera è così satura di incontenibile tristezza da strappare lacrime ad una pietra. Ad alleviarla un poco, ma nello stesso tempo a renderla ancor più straziante, dovrebbe intervenire - nella felice intuizione del librettista e del musicista - un Coro di maschere (*all'esterno*), come avverte la didascalia, che in strada inneggiano al carnevale. Il regista, però, con una ennesima ed incredibile caduta di gusto e di stile che dissipa immediatamente la struggente e disperata poesia del momento, fa irrompere nella camera dell'infelice ogni sorta di maschere, giocolieri e saltimbanchi, anche se allo spettatore vuol forse far credere che la scena sia osservata dalla finestra.

Nel finale dell'opera, bisogna riconoscerlo, il soprano ed il tenore dal punto di vista vocale ed interpretativo convincono, senza però eguagliare Bruson. Anche il Direttore d'orchestra, la cui sensibilità ed intelligenza interpretativa hanno saputo quasi sempre rendere la profondità del pensiero musicale, è all'altezza della situazione; in alcuni momenti dell'ultima scena, però, come in altri prima ricordati, nell'acme drammatica del finale si lascia andare all'enfasi ed impone all'orchestra sonorità eccessive, non in sintonia con il dolore tanto profondo e disperato quanto intimo e raccolto dei protagonisti.

Franco Carlo Ricci