

MUSICA

a cura di Eleonora Negri

La Traviata alla Scala**Up to date 2013**

Che equivoco è nell'affermazione – ricorrente, ogniqualvolta si parli di capolavori – che il capolavoro, appunto, essendo immortale, è di sempre; quindi è di oggi.

In tempo di inaugurazione scaligera (siamo al Sant' Ambrogio 2013), trattandosi della *Traviata*, è ricorsa l'affermazione che quel capolavoro, in quanto eterno, è 'attuale'; che quello di amore e morte, mito perenne fra tutti i miti, è anche dei nostri giorni. Per cui, dunque, era più che legittimo vestire Violetta, Alfredo, papà Germont e gli altri in abiti moderni.

D'altronde non era affatto la prima volta: senza dire degli ammodernamenti che l'opera verdiana subisce in tanti teatri tedeschi, si ricorda un allestimento circolante in area lombardo-emiliana vari anni fa, nel quale uno Svoboda, con tutti i suoi specchi, rappresentando la vicenda famosa, ci aveva condotti nella più fiorita temperie *charleston*.

E invece è un equivoco.

Ed è quello che, a nostro avviso, ha minato, alla Scala, lo spettacolo firmato dal regista russo Dmitri Tcherniakov.

Certo, l'amore è un sentimento di ogni tempo; e a Violetta resteremo tutti affezionati per la vita. Ma la sua storia è – inequivocabilmente, indissolubilmente, irrimediabilmente – di 'quel tempo'. La storia e la sostanza musicale.

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

Di misere che si perdono ne vediamo tutti i giorni; e qualche volta si sa anche di misere che intendano risorgere. Ma è da assai più di un secolo (quanto meno in una società evoluta fino alla frivolezza) che quelle misere non paiono più disposte ad ascoltare il padre del proprio ragazzo che si intromette, gamba tesa, nella loro vita. E che ambiscano a farsi abbracciare da lui «qual figlia» è da escludere.

Questa, come ognuno sa, fu l'attualità bruciante che folgorò Giuseppe Verdi nell'anno 1853; quando già aveva fatto scalpore – quella attualità – in un bellissimo romanzo e in un fortunato dramma francese. Ma che fosse l'opera in musica ad affrontare un tema tanto scandaloso per il proprio pubblico fu il cimento che arroventò il genio del musicista, facendogli precorrere – addirittura – l'apparizione di quel dramma sulle ribalte italiane.

La sostanza musicale – il perpetuo ricorrere del ritmo di walzer, la famosa tinta parigina che pervade la partitura: lieve, brillante – è segnata in modo indelebile anni Cinquanta, sec. XIX. Entro la quale tinta sbalza la tensione appassionata e in tanti punti aggressiva delle inesauste idee melodiche.

La Traviata è l'unico dramma 'sociale' di Verdi, solo preceduto dalla *Luisa Miller*, che però era dramma in costume, e tutti sappiamo quanto il compositore tenesse a che gli abiti della sua nuova opera fossero moderni. Lui non ci riuscì; dovette arrendersi a una retrodatazione: il libretto si attesta su un vago e improbabile «Parigi e sue vicinanze, nel 1700 circa». Ma a un dipresso 'moderne' furono le scene (per quel non molto che la documentazione veneziana può dirci), dato che lo «stile Settecento» – passata la fase «stile Impero» – prese ad essere lo stile dei salotti buoni per tutto l'Ottocento e oltre; e se anche gli uomini, allora, poterono apparire dei D'Artagnan (sventato ad ogni buon conto l'obbrobrio delle parrucche bianche dei cicisbei e poi dei lacchè); assolutamente assimilabili con la moda coetanea furono gli abiti femminili; e impagabilmente anacronistici furono vari arredi; proprio ottocenteschi: la grande specchiera, all'ultimo quadro, per Violetta morente: lei in veste da camera, quindi fuori di ogni tempo quanto a *mise*; e il lume a palla di vetro sul tavolinetto accanto al letto.

Quella sì fu attualità avventurosa.

In confronto alla quale l'attualità 2013 di Dmitri Tcherniakov dobbiamo riconoscerla *cheap*. E, a ogni passo, incongrua.

Si sa dei precedenti successi che Tcherniakov ha ottenuto, alla Scala, inscenando opere russe; e possiamo ben credere che egli sia un ottimo regista di teatro drammatico. Affrontando ora, a Milano, l'opera verdiana, ha detto di aver mirato a Igmarr Bergmann e a Michelangelo Antonioni nell'impegno di guidare i cantanti-attori. Ma di Bergmann e di Antonioni non avremmo visto traccia alcuna, se non che entrambi erano registi assolutamente anti-melodrammatici (a loro onore, essendo registi di cinema); e di fatto puntigliosa è stata la cura con cui Tcherniakov ha cercato di smelodrammatizzare *La Traviata*: di de-romanticizzarla: impresa improba, neanche dirlo.

Non sapremmo dire se i tempi così spaziosi della direzione di Daniele Gatti, comunque nobile e intensa, fossero la ricerca di una compensazione alla regia ovvero un modo di assecondarla.

Abolire i luoghi comuni è un titolo di merito per ogni *metteur-en-scène*; ma quando quei luoghi sono dei *tòpoi*?

La prendiamo alla larga; partiamo dalla cornice: dalle ‘zingarelle’ e dai ‘mattadori’. Cancellarli ha significato solo tergiversare, incappando nell’incongruenza di un Alfredo che è già lì in scena, e quindi nello scoppio più che ritardato della piccante sorpresa dei ‘Tutti’ («Alfredo!... Voi!»).

Visconti, nella sua storica *Traviata* alla Scala (ma anche in quella a Spoleto, di qualche anno successiva: dove il formato ridotto non aveva escluso soluzioni interessanti), quanto meno per le ‘zingarelle’ aveva by-passato la convenzione del ‘balletto’ immaginando una mezza improvvisazione da parte di alcune vispe signore, amiche di Flora, che con scialli e tamburelli si atteggiavano lì per lì, pettegole, a chiromanti gitane.

Inutile dire che, al contrario, il grande viscontide Zeffirelli, quando ha potuto (avendo allestito tante *Traviate* per il mondo; e soprattutto nel suo film-opera) ci ha fatto credere che Flora, per quella sua *soirée* «lieta di maschere» avesse noleggiato non meno che il corpo di ballo dell’Opéra al completo, *étouilles* comprese. Un eccesso opposto, senz’altro, rispetto a Tcherniakov.

Regista di teatro drammatico, dunque, il nostro Dmitri: appassionato dell’opera italiana – quale si è dichiarato – ma probabilmente abbastanza ignaro della nostra lingua; certo non scalfito da quello sviscerato amore per tante frasi di Francesco Maria Piave, che invece nutrono moltissimi spettatori dei nostri teatri; magari non gli studenti della «primina» (così è graziosamente chiamata la prova generale aperta alle scuole milanesi); i quali, in fatti, si sa che, lungi dal «buare» come fecero invece molti la sera di Sant’Ambrogio, furono entusiasti oltre misura: lusingati – è da credere – che il titolo venerando fosse stato così avvicinato ai loro giorni.

Ma sono poi lusinghe di buona lega?

Francesco Maria Piave tracimato: «“Miei cari”, sedete. Ma mancano le sedie; tutti in piedi per il gran brindisi». Un dettaglio? Sarà; ma – sorvolando sulle innumerevoli altre possibili notazioni al proposito, che a una visione ‘superiore’ potrebbero apparire di contorno (ma a torto) – va detto che, se il lavoro sui cantanti-attori si è visto bene, i cori sono apparsi, nel complesso, più arruffati del dovuto.

Passando dalla cornice alle figure centrali del dramma, come non ammirare la bravura, la duttilità di questi interpreti. Intanto, ottimi vocalmente tutti: anche Piotr Beczala (Alfredo), ingiustamente contestato. Diana Damrau, poi – voce di prim’ordine – poteva competere con una Meryl Streep, cui ci è sembrato persino somigliasse un poco. Di fatto era chiamata a una grande prova di attrice. Il regista l’ha fatta muovere instancabilmente: alla festa e da sola. Ma già sola non l’ha lasciata quasi mai.

Si condivide con Alberto Arbasino, che nelle sue brillanti migrazioni melodrammatiche su «La Repubblica» ha toccato anche la recente *Traviata* milanese, l’affermazione secondo cui aver piazzato i servitori come interlocu-

tori muti delle arie dei protagonisti, ‘immiserisce’ quelle arie. Infatti: fa diventare «esternazioni» quelle che – all’opposto – la divina convenzione del melodramma dà come riflessioni intime, come «sospiro segreto del cuore»; sospensione di ogni azione, fuori dallo scorrere del tempo.

Il che ha comportato fare di Annina (un’Annina di lusso, Mara Zampieri), in quanto interlocutrice costante della protagonista già al primo atto, una pittoresca maitresse (neanche smessa, bene in carriera): novità per altro plausibile – questa – nell’imposto generale della regia.

Non plausibile c’è parso, invece, il continuo affaccendarsi di Violetta nella cucina-tinello tirolese, al secondo quadro; quel suo mettersi a preparare il tè all’ospite sgradito, senza quasi ascoltarlo all’inizio del formidabile duetto. Un calvario attraverso stazioni le più dolorose, tale duetto. Il mirabile «pianissimo» con cui Diana Damrau ha attaccato il *Dite alla giovane* non trovava respiro nel tinello zeppo di cose. E poi quel messaggio per Alfredo, scritto sportivamente (con una biro, è da credere), un ginocchio appoggiato alla seggiola, quando Verdi – per la sublime consumazione del sacrificio: «Dammi tu forza, o Cielo» – non aveva esitato a prelevare dalla *Luisa Miller* il lacrimoso assolo dell’oboe, tanto calzante era l’analogia fra le due tragiche situazioni.

Meno grave, al confronto, l’Alfredo che, in quel tinello, felice, aveva tirato la sfoglia col matterello e poi, sconvolto e rabbioso, si mette a tagliar la verdura: trovate magari fuori luogo, ma almeno divertenti; e un ‘immiserimento’ che forse il personaggio può anche meritarsi.

Va detto che per ogni regista, e tanto più per un regista che non voglia assolutamente arrendersi alla convenzione antica che ha imposto aria e cabaletta a Germont padre, resta forte il disagio di che cosa far fare ad Alfredo in questa chiusura di quadro.

Una digressione storicistica: l’attenersi a quella convenzione, in questo punto del dramma, costò qualcosa anche a Verdi: con un baritono non in forma (il Varesi!) fu questo il momento più grave del flop alla «prima» del 1853, alla Fenice.

Un’annotazione attuale: che non sia stato proprio l’«immiserimento» di Alfredo perpetrato da Dmitri Tcherniakov quello che è costato qualche «buu» al tenore? Sommaria – si può capirlo – è la suscettibilità di un pubblico che si senta provocato.

In fine, tutti si sono chiesti: di che cosa muore questa Violetta?

Di consunzione non si direbbe.

Il preludio al terzo atto della *Traviata* è la più tenera veglia funebre che sia mai stata immaginata, in musica.

Intanto: si parla di preludio al terzo atto, perché la divisione in atti davvero giusta è quella originale. Inedita, cronometricamente salomonica è stata la collocazione dell’intervallo (unico) che si è adottata alla Scala: dopo il secondo

quadro. E rispondeva al moderno pragmatismo secondo cui le serate vanno abbreviate. Ma – diremmo – in un romanzo anche la scansione dei capitoli ha una sua necessità e un valore narrativo, che è peccato manomettere.

Violetta, dunque, giace sul suo letto di morte. Così l'ha contemplata Giuseppe Verdi.

Tcherniakov ci fa vedere, invece, una stanza nuda con solo una sedia in mezzo. Idea forte?

È la stessa sala del primo atto; e in questo si deve pure apprezzare, intanto, come sia evidenziato il decadimento, la miseria estrema in cui si è ridotta l'infelice eroina, e poi – e soprattutto – il richiamo all'inizio dell'opera: grande idea e quanto 'moderna', è quella secondo cui l'incipit dell'*ouverture* sostanzia il preludio al terzo atto.

Il significato di un flash back l'ha reso esplicito Zeffirelli, già alla Scala (dirigeva Karajan) e poi in seguito; anche a Firenze (dirigeva Kleiber); e nel film.

La morte della Traviata.

Anche Cristina Comencini, allestendo il capolavoro ad un Maggio Fiorentino di dieci anni fa, credette che – al terzo atto – una Violetta immobile, la testa poggiata su un candido guanciale, fosse un luogo comune; e la fece muovere tanto.

Ma (tralasciando varie altre possibili recriminazioni) come spiegarsi – allora – l'avvio statico, sommerso del quadro, quella flebile richiesta di un sorso d'acqua, rivolta ad un'Annina addormentata (poveretta), da parte di una creatura che invece si sbatacchia a destra e a manca e che pertanto al sorso d'acqua può provvedere da sola?

Si è convinti che in certi momenti un libretto d'opera non va preso alla leggera. Sono parole pressoché eterne, quelle che, a questo punto, Francesco Maria Piave ha predisposto per Verdi.

Non c'è nemmeno da appellarsi all'iconografia antica: alla stampa che ritraeva gli ultimi istanti di Maria Duplessis, e che certo Dumas figlio avrà guardato con commozione. Né al memorabile primo piano della Garbo-*Camille*. Potrebbe bastare – ci sembra – un po' di senso comune. Ovvero di umiltà.

E poi: Diana Damrau è bella; nella convenzione melodrammatica lo è in misura notevole; ma, in una impostazione para-cinematografica dello spettacolo quale ci è stata offerta alla Scala, non diremmo che il suo sia propriamente *phisique du rôle*. Ad ogni buon conto perché farla morire così sgraziata, su quell'unica sedia?

C'è chi obietta che la morte non è mai bella. E invece quella di Violetta Valéry è bellissima.

LUCIANO ALBERTI