

Introduzione

Marie Duplessis fu la giovane cortigiana piú ammirata della Francia di metà Ottocento. Ragazza di campagna giunta a Parigi dalla Normandia, nel giro di pochi mesi si reinventò completamente, cambiando nome e imparando a vestire, parlare e muoversi come una duchessa. Ma la sua fu molto piú di una trasformazione alla *Pigmalione* o alla *Pretty Woman*. La giovane campagnola derelitta che a tredici anni sapeva a malapena leggere e scrivere sette anni piú tardi teneva un salotto tutto suo in cui riceveva nobili, politici, artisti e molti fra i piú celebri scrittori del tempo. Tutti uomini, naturalmente, perché nessuna donna onesta avrebbe mai avuto a che fare con una cortigiana, ma la professione di Marie le valse la prossimità delle menti piú brillanti di Parigi. La sua cerchia piú stretta comprendeva Nestor Roqueplan, caporedattore del «Figaro», il dottor Véron, direttore dell'Opéra, e il *bon vivant* Roger de Beauvoir, che Alexandre Dumas padre definì l'uomo piú spiritoso che avesse mai conosciuto. Lo stesso Dumas si sentì attratto dalla figura fanciullesca di Marie, e suo figlio Alexandre si innamorò di lei. Franz Liszt giunse a Parigi per una settimana ma venne a tal punto stregato dalla giovane che vi si trattene tre mesi, e per tutta la vita rimase sentimentalmente legato al suo ricordo. Tale era il fascino della cortigiana che la sua scomparsa prematura per tisi nel 1847 fu considerata un evento di portata nazionale. «Da diversi giorni i quotidiani hanno lasciato perdere tutte le questioni politiche, artistiche ed economiche, – riferì da Parigi un divertito Charles Dickens. – Ogni cosa impallidisce al cospetto di un incidente assai piú importante: la morte romantica di una gloria del *demi-monde*, la bella e famosa Marie Duplessis».

L'anno successivo, la pubblicazione della *Signora delle came-*

lie – il romanzo che Alexandre Dumas figlio aveva basato sulla vita di Marie – rimise il bel mondo in fermento. Dumas padre era un’istituzione nazionale in Francia, e tutti erano curiosi di vedere se il ventiquattrenne rampollo sarebbe stato capace di seguirne le orme. Di certo aveva ereditato lo stile vivace e il talento per il dialogo naturale, cui aggiungeva una freschezza e una sincerità tutte sue. Ma curiosità ancor più forte suscitava il soggetto del libro. La relazione tra Alexandre e Marie Duplessis era ben nota nei circoli mondani, così come l’identità della protagonista, che lo scrittore aveva ribattezzato Marguerite Gautier. Le descrizioni erano semplice reportage. Che sedesse nel palco a teatro con in mano l’inconfondibile mazzo di camelie o che montasse sul bel calesse blu avvolta in un lungo scialle di cashmere, Marguerite era identificabile all’istante con Marie: la stessa corporatura esile e slanciata, lo stesso ovale pudico, gli stessi occhi neri sormontati da scure sopracciglia arcuate. Il pubblico, affascinato allora come oggi dalla vita privata delle celebrità, lesse la finzione come fosse realtà, e si entusiasmò all’idea di venire introdotto nell’appartamento di una *demi-mondaine*, dove poteva origliare le conversazioni più sconce che si tenevano alla sua tavola e osservare gli arredi in palissandro, le statue di Saxe, le porcellane di Sèvres e persino il *boudoir*, con il suo ricco stuolo di ampolline d’oro e d’argento. Anche gli amici e gli spasimanti di Marguerite avevano controparti nella vita reale; il giovane e appassionato protagonista, Armand Duval, era un incrocio tra due diversi amanti di Marie, con qualche tratto dello stesso Alexandre.

All’ambientazione e ai personaggi contemporanei l’autore aggiunse elementi presi dalla tradizione letteraria francese. Oltre a riproporre il meccanismo narrativo di *Manon Lescaut*, romanzo settecentesco dell’abate Prévost dove il narratore apprende i dettagli sulla triste sorte di una giovane cortigiana dall’amante che ne piange la scomparsa, il giovane Dumas fece di Marguerite una discendente di Marion Delorne, la prostituta redenta di Victor Hugo che rinuncia ai suoi ricchi protettori per un giovane finito in miseria. In un idilliaco interludio di campagna, Marguerite si consacra anima e corpo ad Armand, ma Dumas figlio immaginò per lei una trasformazione ben più commovente. Nell’unico scarto

rispetto alle effettive circostanze di vita di Marie Duplessis, lo scrittore inventò una scena in cui il padre di Armand, personificazione della moralità borghese, implora Marguerite di lasciar andare suo figlio. È un sacrificio che la donna deve compiere per salvare la reputazione dell'uomo che adora, ma anche per il bene dell'innocente sorella minore di Armand, le cui possibilità di matrimonio sarebbero messe a repentaglio dalla scandalosa relazione del fratello. Questo è il punto di svolta della storia, che fa della scostumata eroina una santa e martire, consentendole di essere definitivamente accettata, persino commiserata, dalla rispettabile società del XIX secolo.

In parte documento sociologico, in parte melodramma romantico, opera antesignana e al tempo stesso rigidamente convenzionale, *La signora delle camelie* fu un successo immediato. Dumas figlio aveva venduto solo quattordici copie del suo libro d'esordio *Péché de jeunesse*, una raccolta di lunghe poesie, tra cui una lirica intitolata «M.D.», che forniva particolari intimi su che cosa volesse dire amare Marie Duplessis. Stampato a spese del padre nel 1847, il libro era passato inosservato, mentre ora il romanzo ricevette un anticipo di mille franchi dalla prestigiosa casa editrice Cadot, la cui prima edizione di 1200 copie fu rapidamente seguita da una seconda tiratura di 1500, subito esaurita. Essendo cresciuto all'ombra dell'illustre genitore, Dumas figlio fu travolto dalla gioia per questo primo assaggio di fama letteraria. Come ebbe a confessare, «sarei morto di vergogna e gelosia se non fossi riuscito a conquistare un po' di gloria tutta per me».

Ma l'impatto del romanzo fu nulla in confronto allo scalpore suscitato dalla versione teatrale. Ci vollero tre anni di battaglie per convincere un teatro ad allestire *La signora delle camelie*, adattata dallo stesso Dumas figlio nel 1849. Quando aveva letto il copione il padre era andato in estasi: «È originale! È commovente! È audace! È nuovo!» aveva esclamato abbracciando in lacrime Alexandre, ma allo stesso tempo lo aveva avvisato che si trattava di un'opera troppo autentica perché qualcuno accettasse di metterla in scena. Essere un raccomandato sarebbe servito a poco: «Ero il figlio del più grande autore drammatico dell'epoca, nessuno poteva contare su un protettore più influente, ma tanto valeva che fossi appena giunto

dalla provincia fonda con un nome mai sentito». Il teatro di Dumas padre, l'*Historique*, chiuse nel 1850, e *La signora delle camelie* fu respinto dal Gaîté, dall'Ambigu-Comique e dal Gymnase, che aveva appena presentato *Manon Lescaut*. Alla fine, il nuovo direttore del Vaudeville accettò il copione, solo per vederselo bandire all'istante dai censori. Quando Luigi Napoleone, nel dicembre del 1851, divenne presidente della Seconda repubblica, l'amicizia di Dumas figlio con il fratellastro duca di Morny contribuì a far cancellare il veto, ma Alexandre si sentì dire che la cosa non avrebbe fatto comunque differenza; a bloccare la commedia sarebbe stato il pubblico. L'attrice scelta per interpretare Marguerite, la trentatreenne primadonna del Vaudeville Anaïs Fargueil, si ritirò dopo la prima lettura, e così la parte fu offerta alla piú adatta Eugénie Doche, una giovane bellezza dalla reputazione vagamente equivoca. Armand, il ventitreenne Charles Fechter, era tre anni piú giovane di lei, e aveva tutta la scontrosa arroganza di un giovane divo sicuro di sé. Quando Dumas figlio suggerì che durante il quarto atto Armand, sopraffatto dalla gelosia e dalla rabbia, scagliasse Marguerite sul pavimento, Fechter si rifiutò. «Impossibile, – disse. – Il pubblico non lo consentirà mai». Convinto dell'effetto che voleva ottenere, l'autore insistette fino a che Fechter scrollò le spalle e si arrese: «Visto che non arriveremo mai fino a quel punto, tanto vale che accetti».

Le cortigiane, nell'aura romantica prestata loro dalla leggenda, erano comparse piú volte sulle scene, ma solo in cornici storiche. La *Marion Delorme* di Hugo si svolgeva ai tempi di Luigi XIII, mentre l'*Adrienne Lecouvreur* di Scribe era ambientata nel Settecento, ovvero nell'epoca in cui l'attrice-cortigiana era vissuta. Il teatro francese, con le sue commedie in distici e i drammi in costume che ritraevano re e cavalieri, era a sua volta imbalsamato nel passato e non aveva mai proposto situazioni o personaggi tratti dalla vita vera. Poi, all'improvviso, ecco arrivare Dumas figlio, un «giovane mascalzone» che trasportava il pubblico direttamente nel *demi-monde*, usando dialoghi reali conditi con le espressioni piccanti dei caffè e delle sale da ballo della *rive gauche*. Esponenti dell'establishment come il direttore del Louvre Horace de Viel-Castel si ritrasero orripilati. «Il testo è vergognoso ... Nei cinque atti della

Signora delle camelie vengono squadernati davanti agli occhi della società civile i sordidi dettagli della vita di una prostituta. Non manca nulla ... La polizia e il governo tollerano questi scandali e sembrano ignorare l'effetto depravante che tutto ciò produrrà sul pubblico».

In effetti, il pubblico ne fu incantato. La sera della prima, il 2 febbraio 1852, il dramma ricevette un'ovazione assordante, e quasi da un giorno all'altro andarono a ruba ventimila copie della versione stampata. Durante il primo ciclo di duecento repliche al Vaudeville, Place de la Bourse rimase intasata dalle carrozze delle gran dame che si ritrovavano a piangere per il fato di una donna perduta, spiccando fiori dai propri *corsages* da polso e lanciandoli sul palcoscenico. Persino le giovani innocenti, accompagnate dalle loro tate, tornavano più e più volte per sedere nei palchi superiori in torrenti di lacrime. «Fu la prima volta che sentii parlare della necessità di fornirsi di fazzoletti da tasca per un dramma», scrisse Henry James, che ricordava di aver passeggiato da bambino nel Palais-Royal insieme alle cugine, giovani americane residenti a Parigi, e di averle invidiate mentre si raccontavano quanto avevano singhiozzato guardando Madame Doche interpretare Marguerite. Né lui né loro avevano la minima idea della professione svolta dalla signora che amava quei fiori costosi, «ma il titolo aveva una strana bellezza, e la storia uno strano significato».

La fascinazione fu duratura, e James finì per scrivere due saggi su Dumas figlio, lodandone la naturalezza di drammaturgo e la brillantezza dei dialoghi. I contemporanei francesi non rimasero meno ammirati. «È il nuovo teatro, umano, reale, strano», scrisse Arsène Houssaye in un sonetto dedicato all'autore di *La signora delle camelie*

Questo non è più Dumas I; non è più il dramma antico. [...]

Dumas II, altra vita, altro amore, altra fonte...

E nella sua realtà ancor più tragico.

Facendo arte con ciò che aveva davanti agli occhi, e ritraendo il suo tempo con onestà, Dumas figlio aveva anticipato di oltre un decennio l'impatto dell'*Olympia* di Manet, che scatenò un bailamme quando fu esposta al Salon del 1865. Per quanto ispirato a esempi della tradizione, quello sfacciato ritratto di un'odalisca e della sua serva di colore aggiornava il nudo idea-

lizzato in contesto classico portandolo nella camera da letto di una *grande horizontale* della Parigi del Secondo impero. Con il suo sguardo malizioso, quasi di sfida, Olympia era una donna moderna (presumibilmente la cortigiana Marguerite Bellanger, impersonata per Manet dalla modella Victorine Meurent). E, proprio come Marguerite Gautier, non era solo un'incarnazione veritiera del presente, ma un'ambasciatrice del futuro. Dumas figlio aveva giudicato alla perfezione l'appetito e la maturità del suo pubblico; come osservò James, «riuscì a vedere la fine di un'era e l'inizio di un'altra, e a stringere splendidamente le mani a entrambe». *La signora delle camelie* divenne un fenomeno teatrale, portando al suo giovane autore la ricchezza e il riconoscimento agognati.

Tra il pubblico del Vaudeville, una sera dell'inverno del 1852, si trovava Giuseppe Verdi, in compagnia dell'amante Giuseppina Strepponi, una soprano ritiratasi dalle scene. Se la lettura del romanzo gli aveva già dato ispirazione per iniziare un'opera, il dramma gli fornì un incentivo ancor più irresistibile. La vitalità del *demi-monde* offriva ricche opportunità teatrali, e Verdi era rimasto profondamente toccato dal coraggio disinteressato di Marguerite. Sapeva che la musica era in grado di accentuare il percorso spirituale della protagonista, esprimendo dubbi segreti e sfumature psicologiche non valorizzate dal copione. Nel libretto che Francesco Piave scrisse per *La traviata*, la storia originale, ulteriormente distillata, fu ridotta a tre atti – Amore, Sacrificio, Morte – e l'eroina e il suo amante vennero ribattezzati Violetta e Alfredo. La natura controversa del loro amore trovava consonanze nell'animo di Verdi, che in quel periodo era stato costretto a difendere la propria relazione con Giuseppina. Impressionato anche dall'immediatezza del dramma, Verdi voleva assolutamente fare di Violetta una figura contemporanea. Ma il mondo dell'opera, prigioniero delle proprie convenzioni, si rifiutò di accettare l'ambientazione moderna «desiderata, richiesta e implorata» dal compositore. Costretto ad accettare l'epoca di Luigi XIII, Verdi non riuscì nemmeno a far valere la sua convinzione che la soprano dovesse essere giovane, graziosa e appassionata. La prima Violetta, la trentottenne Fanny Salvini-Donatelli, era una sussiegosa e imponente matrona

dall'enorme seno, e ogni volta che tossiva come una tistica il pubblico scoppiava a ridere.

La prima del 6 marzo 1863 alla Fenice di Venezia, se non fu esattamente il fiasco descritto dal compositore italiano, non fu neanche l'opera che era nelle sue intenzioni. Appena un anno piú tardi il ruolo di Violetta venne raccolto da Maria Spezia, la quale, per quanto giovane, non era una bellezza, e cosí toccò alla frizzante e minuta Marietta Piccolomini, primadonna di soli vent'anni, portare *La traviata* al successo nelle rappresentazioni del 1856 a Londra e a Parigi. La capacità di Verdi di leggere nel cuore dei personaggi aveva amplificato l'atmosfera di perdono dell'opera, e il nucleo emotivo era adesso il tremendo confronto tra Violetta e il padre di Alfredo – un autentico dramma nel dramma. Dapprima spietatamente moralista, Germont rivela una sensibilità interiore che via via si trasforma in reale compassione (resa tangibile nell'accorata *Piangi, piangi o misera*). La breve vita di Marie Duplessis si era trasfigurata in un capolavoro, in un'estatica parabola di redenzione umana ottenuta grazie all'amore. E fu questa metamorfosi a impressionare cosí tanto Proust la prima volta che assistette alla *Traviata*. «È un'opera che va dritta al mio cuore, – commentò. – Verdi ha dato alla *Signora delle camelie* lo stile che le mancava. Non lo dico perché il dramma di Alexandre Dumas figlio sia privo di meriti, ma perché se un'opera drammatica vuole toccare il sentire popolare, l'aggiunta di musica è essenziale».

Oscurando la sua fonte, *La traviata* sarebbe divenuta una delle opere piú popolari di tutti i tempi. Per molti l'interpretazione definitiva resta quella di Maria Callas, che si identificava con Violetta al limite dell'ossessione. L'ingombrante diva dall'enorme gonna della produzione messicana del 1951 si trasformò in soli quattro anni nell'esile bellezza della versione che Visconti mise in scena alla Scala di Milano ambientandola nella *belle époque*. Simile alla corvina Marie non solo per le spalle da ballerina, la vita sottile e il décolleté inesistente, la Callas ne condivideva anche la passione per i bei vestiti, le pellicce e i gioielli, cosí come il debole per gli uomini ricchi e per i marron glacé. La *divina* non mise mai tanto di sé nella creazione di un personaggio, e si spinse cosí in là nell'interesse della verità psicologica da far soffrire la propria

voce. «Come potrebbe Violetta, nelle sue condizioni, cantare con toni forti, alti, rotondi? Sarebbe ridicolo», diceva, e dimostrò la sua tesi nell'ultimo atto, creando il suono flebile e annaspante di una malata di tisi che lotta per respirare. La Callas riuscì a combinare la sua tecnica fenomenale con un *glamour* unico, abbinamento vitale inarrivabile per altre interpreti, che cantano con purezza serafica ma senza possedere il *physique du rôle*. Nel 1994 una romena sconosciuta, l'adorabile Angela Georghiu, interpretò Violetta in una *Traviata* a Covent Garden, e la sua performance ammaliante e passionale la trasformò in una stella dalla sera alla mattina. La grande Violetta dei nostri anni è invece Anna Netrebko, una giocosa civetta che ha rubato alla Callas il celebre gesto di cavarsi i tacchi con un calcetto e ha completamente ridefinito il personaggio, dandole la cruda veracità e l'audacia sessuale richieste dal XXI secolo.

Nonostante non passi quasi sera senza che *La traviata* venga rappresentata da qualche parte nel mondo, col tempo l'impatto del dramma si è drasticamente ridotto. Un declino che era stato previsto dallo stesso Dumas figlio quando, nella prefazione all'edizione del 1867, scrisse che *La signora delle camelie* era «già storia antica», e che doveva la sopravvivenza solo alla propria reputazione. Un punto di vista condiviso dal romanziere e critico Jules Barbey d'Aureville, il quale un anno più tardi fu testimone di «un revival che non ravviva».

A colpire oltre ogni dire ... è l'obsolescenza, la tristezza, la fine di qualcosa che per un momento era sembrato così intensamente vivo ... Paragonata alla cortigiana di oggi e alla sua mostruosa corruzione, al suo squallore, al suo linguaggio, al suo gergo, alla sua insulsaggine, la Marguerite Gautier di Dumas figlio, che per prima attrasse l'attenzione generale sulla categoria, non sembra altro che un'incisione sbiadita dalle forme vaghe, indefinibili.

Si dovette attendere che la grande Sarah Bernhardt interpretasse per la prima volta l'eroina nella sua tournée statunitense del 1880 perché la *Signora delle camelie*, ribattezzata *Camille* per il pubblico americano, tornasse trionfalmente in vita. L'attrice parigina, bella e mondana, avrebbe recitato la parte di Marguerite tremila volte, impadronendosi del personaggio a tal punto da convincere le platee che lei era la

cortigiana malata di tisi. Via via che la gaiezza febbrile delle scene d'apertura lasciava il posto alla profonda passione idealizzata per Armand, l'alata storia d'amore si faceva sempre piú commovente in virtù del sostrato di cinismo. Sfruttando la propria conoscenza dei dettagli patologici della tubercolosi, Sarah Bernhardt rese la sofferenza di Marguerite così straziante nella sua autenticità che nessun'altra attrice riuscì a sfidare la supremazia della sua interpretazione. Almeno fino a quando Eleonora Duse debuttò a Parigi, nel 1897.

A osservare la rivale da un palco centrale c'era Sarah Bernhardt in persona, ingioiellata e squisitamente vestita, quasi fosse una reincarnazione di Marie Duplessis. Sempre tra il pubblico si trovava anche la prima Marguerite, Eugénie Doche, ormai un'anziana signora. Il nervosismo dell'attrice italiana era visibile, e in quella prima serata non fece una grande impressione. Con il suo viso semplice e malinconico, privo di trucco, e la sua personalità ascetica, aveva ben poco della sofisticatezza sociale richiesta dal primo atto, e non riusciva quindi a dare particolare risalto al progressivo cambiamento dell'eroina. Ma mentre la francese, stella e primadonna, imponeva la propria personalità in ogni momento, l'italiana finì presto per scoprire quella che avrebbe definito un'inspiegabile reciprocità di sentimento per donne come Marguerite, e in questo modo riuscì a trasmettere sfumature di sentimento ben piú sottili. In effetti, come riconobbe lo stesso Verdi, la sua tecnica interiore e riflessiva, in grado di riprodurre il rapido succedersi di emozioni conflittuali per mezzo di pause e modulazioni eloquenti, ricordava maggiormente le coloriture vocali di una cantante. «Se solo avessi visto la sua Marguerite prima di comporre *La traviata*! Che splendido finale avrei potuto mettere in piedi se avessi sentito quel crescendo di invocazioni ad Armand che la Duse ha creato semplicemente consentendo alla sua anima di traboccare».

Per il resto del secolo, e anche per tutto l'inizio di quello successivo, Marguerite Gautier fu un cavallo di battaglia delle attrici di tutto il mondo – e non solo di quelle legendarie. Henry James ricordava di aver visto una Marguerite sovrappeso in un'annacquata produzione di Boston dove gli amanti venivano presentati come fidanzati. Ciononostante, la sua

ammirazione per il dramma non venne mai meno, convinto com'era che quel testo fosse in grado di sopportare qualsiasi livello di mediocrità interpretativa. «Non cambia nulla comunque. Dal testo spira un'aria primaverile: un giovane sensibile e una giovane con la tosse non devono far altro che pronunciare le battute per garantire al copione un posto d'onore tra le grandi storie d'amore di tutto il mondo». Per Coco Chanel neppure lo spettacolo pietoso di Marguerite interpretata da una Bernhardt a fine carriera e ridotta a un «vecchio clown» riuscì ad attenuare la passione che da sempre provava per *La signora delle camelie*. In omaggio alla protagonista, la stilista adottò come emblema la camelia bianca, stampandola sui tessuti, incidendola sui bottoni e modellandola in anelli e collane.

Con l'avvento del cinema muto *La signora delle camelie* conobbe una quarta incarnazione. Al primo film danese del 1907 fece seguito nel 1911 una versione in cui appariva la stessa Bernhardt, e un decennio più tardi fu la volta di Alla Nazimova e del suo duetto kitsch con l'Armand dagli occhi a mandorla di Rodolfo Valentino. L'avvento del sonoro portò prima l'adattamento del 1934 di Abel Gance, con la frizzante *chanteuse* parigina Yvonne Printemps, e poi il grande classico: *Camille*, diretto nel 1936 da George Cukor con la divina Greta Garbo. Fra tutte le interpreti da leggenda, la svedese fu forse quella che più si avvicinò a incarnare la Marie reale, portando nel ruolo un'intelligenza ironica priva di sentimentalismi e superando la visione dell'eroina come vittima degli uomini. Greta Garbo era convinta che Marie, di cui studiò la storia, amasse il suo mestiere e lo stile di vita che le consentiva, e per la delizia di Cukor nelle scene con Armand (Robert Taylor) prese l'iniziativa. «Non tocca mai l'amato, ma lo bacia su tutto il volto. Nelle schermaglie amorose è quasi sempre lei a farsi avanti. Molto originale». Dopo la *Camille* della Garbo si sono viste versioni cinematografiche in molte lingue, compresa una in egiziano (*Leila, ghadet el camelia*, del 1942). Nel crudo *La storia vera della signora dalle camelie* di Mauro Bolognini (1981) Isabelle Huppert offre un ritratto biografico della stessa Marie Duplessis. Tre anni più tardi fu la volta di un film inglese in cui Greta Scacchi recita insieme a un Colin Firth dal volto da bambino. Nella lista dei film ispirati al per-

sonaggio figurano *La signora senza camelie* di Antonioni (1953) e *Moulin Rouge* di Baz Luhrmann (2001), in cui Nicole Kidman interpreta una cortigiana malata di tisi innamorata di un giovane scrittore squattrinato (Ewan McGregor).

Della dozzina e piú di balletti basati sulla *Signora delle camelie*, il primo fu creato nel 1857 da Filippo Termanini, che oltre a ribattezzarlo curiosamente *Rita Gauthier* lo concluse con un lieto fine in cui i due amanti si sposano. Nel 1946 John Taras creò una *Camille* per il Balletto russo, mentre nel 1951 Antony Tudor coreografò una *Lady of the Camellias* per il New York City Ballett. Poi ci furono l'intollerabilmente lungo *Die Kameliendame* di Gsovsky, andato in scena a Berlino nel 1957, e nel 1959 *Violetta*, il *pas de deux* di Maurice Béjart danzato da Violette Verdy su musiche della *Traviata*. Ma le uniche due versioni tuttora in repertorio sono *Marguerite and Armand* di Frederick Ashton, creato nel 1963 per mettere in luce il talento di Margot Fonteyn e di Nureyev, e *Lady of the Camellias* di John Neumeier, allestito nel 1978 per la ballerina drammatica di Stoccarda Marcia Haydée. Quando Ashton pensò le coreografie del suo balletto, la fonte originale di Dumas figlio era considerata a tal punto una «vecchia storia ritrita» che rinunciò a una narrazione convenzionale, limitandosi a estrarne dei titoli: *Prologo, L'incontro, In campagna, L'insulto, Morte della signora delle camelie* – una ellissi probabilmente sconcertante per chi non ha familiarità con la trama, ovvero per la maggioranza del pubblico contemporaneo. Di quando in quando il dramma torna a galla (nel 2002 è stato messo in scena come musical nel West End, con il titolo *Marguerite*, ambientazione nella Parigi occupata dai tedeschi e una stella delle soap per protagonista), ma il nome di Marguerite Gautier è sopravvissuto a stento al xx secolo. Quanto a Marie Duplessis, furono il suo amore per le camelie e la sua romantica morte prematura a fornire lo spunto per tante riletture, eppure oggi è sconosciuta a chiunque, addetti ai lavori a parte (perlopiú francesi).

Io mi ci sono imbattuta per la prima volta mentre conducevo ricerche sulla vita di Frederick Ashton, e ne ho appreso di piú lavorando alla biografia di Nureyev. Volendo dire qualcosa di nuovo su *Marguerite and Armand*, iniziai a guardarmi intorno in cerca di materiale documentario su Marie

Duplessis. Non c'era molto. Compariva solo in alcune antologie inglesi sulle cortigiane o in zuccherose versioni romanzate della sua vita, e così, man mano che la sua presa su di me aumentava, non ebbi altra scelta che migliorare il mio francese scolastico. Uno o due anni piú tardi, mentre Marie diventava sempre piú attraente come soggetto in sé, avevo iniziato a esaminare praticamente qualsiasi libro, articolo, necrologio o tributo mai scritto su di lei. Per la maggior parte sono conservati nell'archivio spaventosamente vasto della Bibliothèque nationale di Parigi, in quel deserto di cemento che è il quai François Mauriac, a dieci minuti di tgv dalla stazione di Saint Michel. Mi era giunta voce di quanto fosse difficile localizzare i materiali della Bnf, ma non mi aspettavo che la mia ricerca avrebbe richiesto capacità criptoanalitiche per decifrare le collocazioni, nonché la pazienza e l'agilità manuale di una merlettaia per impedire che i lettori di microfilm sbobinassero impazziti le loro spole di tesori archivistici.

Leggendo le note di un'edizione tascabile in francese della *Signora delle camélie*, rimasi colpita da un vago riferimento a un «misterioso amico» nato nel suo stesso villaggio e presente con pochi altri al suo funerale. Ricordo di aver desiderato che Marie fosse vissuta un secolo e mezzo piú tardi, in modo da poter rintracciare quell'uomo, fonte cruciale per il suo passato in Normandia. Poi l'ho trovato. Era il suo primo biografo, Romain Vienne, figlio dei locandieri di Nonant, che sapeva tutto dell'infanzia di Marie, e molto altro ancora. Prima di questa scoperta non pensavo sarebbe stato possibile cimentarsi in un ritratto a tutto tondo di Marie: non esistono diari, e la quasi totalità delle sue lettere è andata distrutta. Ma tra le pagine di *La vérité sur la Dame aux camélias* di Vienne la voce di Marie suonava vivida come se fosse registrata su nastro, e il suo carattere – spiritoso, scettico, riservato, sofisticato, gioioso, dimesso – emergeva pagina dopo pagina. Come legioni di uomini prima di me, mi innamorai.

Credo che gran parte del fascino di Marie derivi dal fatto che, come avrebbe detto Nureyev, si era costruita da sé la propria fortuna. Le versioni mitizzate si aprono tutte con la cortigiana all'apice del successo, e non danno la minima idea di quella che fu la sua traiettoria, di ciò che dovette superare.

Abbandonata dalla madre, maltrattata, degradata e sfruttata sessualmente dal padre, Marie usò la sua bellezza in fiore per ricominciare da capo. Dal momento dell'arrivo a Parigi prese in mano le redini del proprio destino: era una sopravvissuta, sapeva che cosa voleva e come ottenerlo. Il denaro che guadagnò vendendo il proprio corpo non fece di lei una vittima; le permise di comprarsi la propria indipendenza, un privilegio generalmente a disposizione solo delle dame dell'aristocrazia. Ma Marie era piú libera di loro. Non essendo tenuta a conformarsi alla morale dell'epoca, le conversazioni in sua presenza potevano essere tanto indecenti quanto illuminanti, ed era questo il motivo per cui una determinata cerchia di begli spiriti e intellettuali parigini preferiva invitare alle proprie cene le *demi-mondaines* piuttosto che le gran dame. Spesso vi prendevano parte due o tre delle piú avvenenti ballerine dell'Opéra, vestite magnificamente e ricoperte di gioielli, ma che raramente si sentivano aprire bocca. Come spiegò il poeta e saggista Théodore de Banville, «nessuno diceva loro di stare zitte. Comprendevano istintivamente che la scintilla dei loro occhi e lo scarlatto delle loro labbra valevano piú di qualsiasi cosa avessero potuto dire». Marie, al contrario, era troppo intelligente e perspicace per rimanere decorativamente muta in una simile compagnia. Autodidatta, avida lettrice e regolare frequentatrice di teatro, era decisa ad approfittare della cultura parigina, assaggiando gli stessi piaceri edonistici a disposizione degli uomini.

Man mano che la storia di Marie andò adattandosi a generi narrativi diversi, la sua reale personalità finí per essere messa in ombra dai temi dominanti della malattia, del sacrificio e della morte. Dumas figlio e Verdi ne raddolcirono i tratti, capitolando di fronte all'ideale romantico teso ad assolvere e desessualizzare la donna perduta. Psicologicamente, Marie aveva meno in comune con Violetta che con due altre eroine dell'opera: Carmen, la ribelle appassionata, il cui difetto fatale è di agire come un uomo; e la materialista senza scrupoli Manon Lescaut. Al pari di Manon, che riconosceva come alter ego, Marie era una donna pratica, caparbia, avida e manipolatrice. Ma questi sono difetti umani, mentre Violetta, che rinuncia alla felicità, può sembrare alle femministe moderne un

tantino esasperante e per nulla convincente. «Quello che mi manda in bestia è che le donne create da compositori e scrittori siano dei tali fulgidi ideali, – commenta Rebecca Meitles in *Violetta and Her Sisters*. – Quante poche donne sono state capaci di essere fedeli a se stesse!» Sophie Fuller concorda, chiedendosi «perché diavolo Violetta non ignori Germont e il suo moralismo», un punto problematico anche per la cantante Helen Field: «In realtà non lo avrebbe mai fatto – almeno, io non lo avrei mai fatto! E viene da domandarsi chi mai potrebbe». Eppure, Dumas figlio era perfettamente consapevole di aver forzato la credibilità. «Invano ci si guarda attorno in cerca di una giovane che possa giustificare il percorso del romanzo, dall'amore al pentimento fino al sacrificio. Sarebbe un paradosso, – scriveva nella sua prefazione del 1867. – I ventenni che lo leggeranno si domanderanno: “Sono mai esistite ragazze come questa?” E le fanciulle esclameranno “Che pazza è stata!” Non è un dramma, è una leggenda».

La traviata è sopravvissuta per il motivo riconosciuto da Proust. È la musica di Verdi, con la sua trasfigurazione della voce umana, a riconciliare la platea con la conversione dell'eroina, segnalandone la capitolazione tramite un cambio di chiave, ed esprimendo la virtù pura e altruistica in un'ondata di suono beatifico. Ma per chi è commosso dalla nobile natura di Violetta la prosaica realtà del modello che la ispirò potrebbe rivelarsi scioccante. «Di fatto stai demolendo un mito, – ha commentato via email l'amico scrittore Peter Conrad dopo aver letto il mio manoscritto. – Per me Violetta è uno dei più grandi personaggi del teatro. Riesce ad acquistare una vera statura tragica, e Marie non può che uscire moralmente rimpicciolita dal confronto. È come il fango da cui nasce il fiore».

Marie è una donna diversa a seconda di chi la valuta. Per Greta Garbo era forte e dominante, per Margot Fonteyn aveva «quel che di vulnerabile tipico della donna femminile, come Marilyn Monroe». La dualità faceva parte della sua natura; al pari di Violetta, era assuefatta al piacere ma assillata dai dubbi. E se le circostanze fossero state le stesse, chi sa se Marie non avrebbe compiuto la stessa scelta altruistica del suo corrispettivo operistico? Madame Duplessis si rite-

neva capace di dare infinitamente – «Ah, come avrei saputo amare!» esclamò una volta – e anche lei fece un percorso spirituale, implorando perdono e desiderando espiare la sua leggerezza morale. Il copione ha trasformato questo percorso in una storia d'amore tra una donna matura e un giovane possessivo, ma occorre ricordare che Marie aveva appena ventitre anni quando morì. Agli uomini di cui soddisfaceva i bisogni sessuali portava bellezza, grazia e distinzione, e allo stesso tempo seppe elevare ogni aspetto della propria vita con la sensibilità di un'artista. Questo intendeva Dumas figlio quando descrisse Marie a suo padre dicendo che era «molto superiore alla professione che esercita». Un fatto riconosciuto anche da Liszt, il cui attaccamento verso Marie potrebbe aver avuto conseguenze ben più profonde della loro breve *liaison*. «Senza saperlo, – scrisse, – accese la mia vena poetica e musicale». Marie Duplessis fu una delle grandi muse romantiche, e questo, per me, è un motivo sufficiente per raccontare la sua storia, mai cantata.