

# La Dame aux camélias dal romanzo di Dumas fils al radiodramma di Mario Ferrero. Variazioni sul tema

Chiara Pasanisi

## Introduzione

Mario Ferrero cura la regia del radiodramma *La signora delle camélie* nel 1960, avvalendosi della traduzione di Massimo Bontempelli (1928)<sup>1</sup>. Soltanto cinque anni prima era andata in scena *La Traviata* diretta da Luchino Visconti con protagonista Maria Callas, nel ruolo di Violetta Valéry, al Teatro alla Scala di Milano. Come è noto, l'evento acquisì un significato rilevante sia in relazione ai mutamenti legati all'affermazione della regia, che investirono il teatro italiano nell'immediato secondo Dopoguerra, sia perché l'allestimento ribadì ed esplicitò il confronto tra la protagonista del romanzo e la figura della prima attrice. Visconti, infatti, decise di definire l'interpretazione della Callas a partire dalla tradizione attorica francese e italiana, prendendo a modello soprattutto la Rachel, Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse, indicando un sentiero praticabile per quanto concerne la trasposizione scenica del romanzo di Dumas fils sulle scene italiane del secondo Novecento (Tanant 2008: 113-129).

Ferrero, inserendosi nel solco tracciato da Visconti, sceglie come protagonista del radiodramma Lilla Brignone, un'attrice che si configura come una sorta di equivalente moderno delle primedonne del teatro del passato (Ridenti 1954: 43-48). Le similarità tra la Brignone e le prime attrici del teatro di tradizione, tuttavia, non riguardano soltanto aspetti simbolici, ma si esplicitano nelle tecniche di recitazione e nella valenza autoriale che l'operato dell'attrice stessa assume all'interno del radiodramma. Data la specificità del *medium* radiofonico, depotenziato della dimensione visiva, la parola è posta al centro dell'evento spettacolare. La Brignone, dunque,

approccia il personaggio di Marguerite Gautier avvalendosi di tecniche vocali che presentano alcuni punti di contatto con il sistema di recitazione impiegato dalla stessa Eleonora Duse e, più in generale, dai grandi attori e dai mattatori, i cui diversi aspetti sono stati indagati dalla storiografia teatrale, con particolare riferimento all'analisi dei copioni e alla trattatistica (Bertolone 2000; Orecchia 2007; Pietrini 2009; 2015; Sica 2013; Valentini 2012)<sup>2</sup>. Il principale obiettivo del saggio è indagare le modalità attraverso cui *La Dame aux camélias* viene trasposto in forma di radiodramma, e in che misura l'autorialità registica e attorica incidano su tale trasposizione, con particolare riferimento alla figura della protagonista e alla valenza che il personaggio assume sulle scene teatrali nel corso del Novecento. Ai fini dell'analisi, si è scelto di soffermarsi sui momenti salienti di quattro scene del dramma: la tredicesima del primo atto, la quarta del terzo atto, l'ottava e la nona del quinto atto.

## Dumas, Bontempelli, Ferrero: romanzo, dramma, radiodramma

Alexandre Dumas fils scrive *La Dame aux camélias* nel 1848, prendendo ispirazione da una vicenda autobiografica, risalente a quando aveva vent'anni, ossia la sua storia d'amore con Marie Duplessis, nata Alphonsine, cortigiana parigina morta di tisi nel febbraio del 1847. Il romanzo diventa immediatamente un «best-seller» (Livio 2020: 8), tanto da essere trasposto in forma drammaturgica per poi debuttare al Théâtre du Vaudeville il 2 febbraio 1852, con Eugénie Doche nel ruolo della protagonista.

Per quanto concerne l'Italia, nel 1928, la *pièce* dumasiana viene tradotta da Massimo



Bontempelli, che scrive altresì una *Prefazione* in cui chiarifica la sua visione dell'opera. L'autore considera *La Dame aux camélias* una pietra miliare della drammaturgia francese, posta sulla linea di demarcazione che separa il teatro romantico da quello naturalista, talvolta sfociante in «brutalità» (Bontempelli 1928: V). L'obiettivo della traduzione, «fedelissima» e «parlata», è quello di aggirare il «teatralismo italiano» (1928: VII). Si tratta, dunque, di un testo pensato per la scena e utilizzato per le rappresentazioni del dramma da antesignani della regia come Tatiana Pavlova, che tuttavia rispetta l'opera originale e l'autore di essa. Il dramma, infatti, era stato inscenato tra il tardo Ottocento e il primo Novecento da molti grandi attori e mattatori, i quali avevano fatto spesso prevalere il loro estro sull'aderenza allo spirito originale del testo, anche grazie alle «deformazioni» presenti nelle traduzioni impiegate (Bontempelli 1928: VI-VII), fra cui spiccava la libera versione di Luigi Enrico Tettoni, che venne pubblicata per la prima volta nel 1852<sup>3</sup>.

Per la sua edizione de *La signora delle camelie* Mario Ferrero<sup>4</sup> sceglie la traduzione di Massimo Bontempelli, alla quale tuttavia apporgerà dei tagli e delle modifiche. Per quanto concerne la struttura del dramma, Ferrero rimane fedele a quella originale, parimenti rispettata da Bontempelli, osservando la suddivisione in cinque atti. Lo stesso vale per i personaggi, che rimangono pressoché invariati, fatta eccezione per i ruoli minori dei domestici e degli invitati: diciassette nel dramma originale, sedici nella traduzione di Bontempelli e nel radiodramma di Ferrero. I personaggi del romanzo, tuttavia, differiscono da quelli della *pièce* in cui, ad esempio, è assente la figura del narratore, subentrano altresì nuovi personaggi come Gustave e Nichette<sup>5</sup>.

*La signora delle camelie* «presenta per molti versi una struttura di dramma borghese in senso diderotiano» poiché «mette in scena una tipologia sociale, quella delle mantenute parigine [...] permettendo una pittura d'ambiente» (Brunetti 2004: 61). Il dramma, rileva altresì Verna, «lascia trapelare il tema inquietante della sessualità femminile che corre sottotraccia in moltissime produzioni dell'epoca» (2014: 145). Tuttavia, la *pièce* di Dumas viene sovente interpretata sulle scene tardo ottocentesche e primonovecentesche secondo il filone del melodramma: un esempio paradigmatico è la frequente eliminazione della scabrosa tredicesima scena del primo atto negli allestimenti successivi al 1880 (Verna 2014: 147).

Tale scelta interpretativa, volta a eludere gli aspetti più scabrosi della *pièce*, si ricollega fortemente allo stile del romanzo, in cui gli aspetti melodrammatici e romantici prevalgono sul realismo.

Mario Ferrero non si situa all'interno di questo filone ma si ricollega alla tradizione scenica ancora precedente, dialogando a distanza con la rappresentazione di Tommaso Salvini e Clementina Cazzola che ebbe luogo al Teatro dei Fiorentini di Napoli nel 1865. Nel radiodramma, infatti, la tredicesima scena del primo atto non viene espunta, così come prescriveva parte della tradizione scenica precedente. Le allusioni alla sessualità femminile, che ritroviamo nel testo drammaturgico di Dumas fils, ampiamente dibattute anche nella celebre *Préface* del 1868 (Verna 2014: 149), non vengono eluse da Ferrero. Alla fine della dodicesima scena, Marguerite offre una camelia a Duval, che le aveva appena dichiarato il suo amore, chiedendogli di riportarla indietro quando sarebbe appassita, ossia nel giro di ventiquattro ore. La tredicesima scena inizia immediatamente dopo la consegna della camelia, Marguerite rimane quindi da sola a domandarsi: «perché e perché no tra l'una e l'altra di queste due domande scorre e si consuma la mia vita»<sup>6</sup>; segue uno scambio di battute allusive tra Gastone, Saint Gaudens, Olimpia e la stessa Marguerite: un ballo sfrenato chiude la scena, che rappresenta il «culmine della *débauche*» (Sala 2008: 109). Si assiste difatti a un quadro d'insieme dove regna lo scompiglio. La didascalia che descrive il finale della tredicesima scena del dramma recita che «Prudence se coiffe d'un chapeau d'homme; Gaston d'un chapeau de femme, etc., etc., - Danse» (Dumas 1855: 39); Bontempelli si attiene alla didascalia originale: «Prudenzia si mette un cappello da uomo, Gastone uno da donna, ecc. ecc. Ballano». Invece, nel copione di Tommaso Salvini, relativo all'allestimento del 1865, la didascalia (atto I, scena XIII) viene ampliata e il finale della tredicesima scena è tratteggiato in maniera più minuziosa:

Suono di musica di dentro. Entrano in scena gridando gli uomini in abbigliamento da donna, le donne con quelli degli uomini, fumando e ridendo chiamano. Tutti: *Margherita! Margherita! Si balla!!!* Si pongono a ballare, chi cade a sedere dall'ebbrezza, chi accompagna il ballo con la voce – Tutto è disordine (Sala 2008: 109).

Come evidenzia Tian, nella sua recensione al radiodramma, negli anni Sessanta *La signora*

delle camellie, pur continuando ad appassionare gli spettatori, appare ormai «spoglia di ogni capacità di scandalo». La *pièce* continua tuttavia a configurarsi come «una macchina teatrale di sicuro funzionamento costruita con istintivo senso della scena» che non smette mai di invitare registi e attori «a muoverne le leve per farla funzionare secondo il gusto dell'epoca» (Tian 1960: 6-7). Ferrero non elimina la tredicesima scena dal radiodramma, adattandosi alle esigenze della contemporaneità.

Nella sua scelta registica si riverbera altresì l'influenza che *La Traviata* aveva esercitato sugli adattamenti teatrali de *La signora delle camellie* fin dall'epoca del debutto sulle scene, avvenuto il 6 marzo del 1853 al Gran Teatro La Fenice di Venezia. La domanda di Marguerite «perché e perché no tra l'una e l'altra di queste due domande scorre e si consuma la mia vita» assume una centralità significativa e viene rielaborata nel recitativo seguito dalla cabaletta *Sempre libera degg'io*. La protagonista è di fronte a un bivio, abitata da un dissidio interiore, non sa se continuare a vivere la sua vita di voluttà e spensieratezza o cedere all'amore. Giuseppe Verdi e Francesco Maria Piave enfatizzano il momento di indecisione, in cui il personaggio oscilla tra due istanze contrapposte. Nel radiodramma di Ferrero è la voce di Lilla Brignone a esprimere queste emozioni contrastanti<sup>7</sup>. L'attrice, esternando *pathos* misto a disperazione, dopo la consegna della camelia ad Armand, interpretato da Giorgio De Lullo, pone a se stessa l'ineluttabile domanda «perché e perché no, tra queste due domande scorre e si consuma la mia vita». La frase è pronunciata lentamente ed è inframmezzata da quattro pause, impiegate per enfatizzare il dissidio interiore del personaggio. Si odono, dunque, le voci degli invitati che, in un crescente tripudio, si lasciano andare a risa, motti di spirito e battiti di mani, accompagnati da un sottofondo musicale intradiegetico. L'esultanza degli invitati assume una valenza contrappuntistica rispetto ai sentimenti di Marguerite. Il suono di un campanello determina il repentino inizio del secondo atto. Le specificità del *medium* radiofonico mitigano l'impatto della tredicesima scena, che non desta più scalpore e risulta pressoché simile a tutte le altre, inserendosi in soluzione di continuità fra la scena precedente e quella successiva.

## L'autorialità registica e attorica: interpretare Marguerite Gautier

Malgrado *La signora delle camellie* sia un dramma con cui si sono sovente confrontate le primedonne del teatro di tradizione, le analisi della storiografia teatrale al riguardo, da un punto di vista quantitativo, sono spesso state insufficienti rispetto all'effettiva rilevanza che il fenomeno acquisì a cavallo tra Otto e Novecento (Bertolone 2000: 149). Il dramma, infatti, a partire dalla sua prima stesura si configurò come «una tappa obbligata per l'affermazione di ogni attrice» (Bertolone 2000: 150). Per quanto riguarda l'Italia, la centralità della *pièce* di Dumas per le interpreti femminili, è suffragata, oltre che dalla cospicua presenza del testo nei repertori delle prime attrici<sup>8</sup>, dal trattato *L'arte del comico* (1890) di Luigi Rasi, in cui la quarta scena del terzo atto è riportata fra gli esempi di «studio per donna», che consentivano alle giovani attrici di esercitarsi nella recitazione. Rasi inserisce il dramma di Dumas fils accanto a esempi quali *Amleto* e *Maria Stuarda*, mantenendosi in linea con il repertorio inscenato dai primi attori del suo tempo. A proposito dell'interpretazione della quarta scena del terzo atto, in cui Margherita si confronta con il signor Duval, Rasi prescrive:

Qui non si tratta più di orrore; si tratta di accasciamento, di sfinimento. Margherita rimane soggiogata dalla realtà nuda dipinta dal signor Duval. Non può supplicarlo di tacere, perché non ne ha la forza. Il discorso del signor Duval non è interrotto a quando a quando che da qualche singhiozzo... Le mani e le braccia sono morbidamente abbandonate, e non si muovono se non per correre col fazzoletto agli occhi (Rasi 1914: 57).

Dall'analisi del documento sonoro del radiodramma<sup>9</sup>, emerge che Lilla Brignone interpreta la scena attenendosi alle indicazioni del manuale di Rasi. La vocalità impiegata dall'attrice, per quanto concerne tono e intensità, mira a esprimere «accasciamento e sfinimento». Duval, interpretato da Romolo Valli, non viene mai interrotto durante la scena, in cui si verifica un cambio di atteggiamento emotivo da parte del personaggio di Marguerite, dapprima risoluta e decisa nell'affrontare Duval, in seguito rassegnata di fronte alla verità socialmente riconosciuta e acclarata secondo cui una donna «una volta caduta, non avrebbe più potuto rialzarsi, davanti



a Dio forse sì, ma di fronte al mondo inflessibile giammai».

Quello che abbiamo definito come cambio di atteggiamento emotivo si attua quando Marguerite ribadisce a Duval l'effetto benefico che l'amore di Armand esercita sulla sua condotta morale:

Qualunque cosa vi abbiano detto di me, ho un po' di cuore sì: il mio animo è buono: lo capirete, Signore, quando mi conoscerete meglio. Armando mi ha trasformata! Mi ha amata, mi ama [...] (Dumas 1928: 126)<sup>10</sup>.

Ferrero apporta delle modifiche alla traduzione di Bontempelli, tagliando alcune parti della battuta originale: «[...] qualunque cosa vi abbiano detto di me il mio animo è buono, lo capirete quando mi conoscerete meglio, Armando mi ha trasformata! Mi ha amata, mi ama».

Da un punto di vista della recitazione la Brignone esegue un cambio di voce e pronuncia l'inizio della battuta impiegando quella che Rasi, a partire da una classificazione di Ernest Legouvé, definisce «voce velata» (1883: 27-28), a cui segue un tono enfatico preceduto da una pausa. Questo breve modulo espressivo rientra in una coerente interpretazione tutta costruita su repentini cambi e alternanze di tono, concertati tra loro, la cui struttura complessiva risponde a uno schema preciso, che prevede un rigoroso cesellamento del testo per quanto riguarda la concatenazione dei toni e dei gradi della voce, al pari del controllo assoluto sul ritmo, sul volume e sull'intensità.

Analizziamo, dunque, alcune battute significative dell'ottava e della nona scena del quinto atto, in cui emerge in maniera preponderante l'incidenza dell'autorialità registica e attorica sul testo. Nell'ottava scena il grido soffocato di rivalsa verso la vita con cui Marguerite si rivolge a Nannina dicendo «voglio vivere, bisogna che viva!», si alterna alla rassegnazione scaturita dalla consapevolezza che nemmeno il ritorno di Armand potrebbe salvarla. La salvezza, infatti, inizia a configurarsi come una possibilità che riguarda soprattutto l'anima, da ottenere attraverso il sacrificio e l'espiazione. Armand, tuttavia, una volta giunto presso Marguerite la incita a reagire: «di che non vuoi morire, di che non ci credi, di che non vuoi», esclama. Marguerite allora risponde:

MARGHERITA: Anche se non lo volessi, caro, dovrei cedere perché lo vuole Dio. Se fossi una brava fanciulla, se tutto in me fosse casto, forse piangerei di lasciare un

mondo dove tu rimani, perché l'avvenire sarebbe pieno di promesse, e tutto il mio passato mi darebbe il diritto di contarci... Morta, tutto quanto ti rimarrà di me sarà puro; viva, ci sarebbero sempre state delle macchie sul mio amore. Credi a me: Dio fa bene tutto quello che fa... (Dumas 1928: 212)<sup>11</sup>

Anche in questo caso, Ferrero interviene sulla traduzione di Bontempelli, modificando una parte della battuta:

MARGHERITA: anche se non volessi caro, dovrei cedere perché lo vuole Dio. Se la mia vita fosse stata diversa, se tutto in me fosse casto forse piangerei di lasciare un mondo dove tu rimani perché l'avvenire sarebbe pieno di promesse. Morta, tutto quello che ti rimarrà di me sarà puro, credimi, Dio fa bene tutto quello che fa.

Nell'interpretazione della prima frase Lilla Brignone si avvale di quella che Rasi definisce «voce di bronzo» (1883: 27), a cui segue un cambio di tono e il successivo impiego della «voce velata». Rasi suggerisce l'impiego del primo tipo di voce per esprimere disperazione, in questo caso specifico l'afflizione si trasforma subito nell'affievolimento espresso dalla «voce velata», che è definita da Rasi come «la voce del mistero, una specie di suono tra il dolce scoppietto della voce argentina e il rantolo della morte» (Rasi 1883: 27).

Ferrero, nella scena finale, apporta sostanziali modifiche alla traduzione di Bontempelli:

MARGHERITA: Muoio, ma sono anche felice; e la mia felicità nasconde la mia morte. Dunque, eccovi marito e moglie!... Che strana questa prima vita! E come sarà la seconda?... Voi sarete ancora più felici di prima. Parlerete di me qualche volta... non è vero?... Armando, la tua mano... Ti assicuro che morire non è una cosa tanto difficile...

*Entra Gastone.*

Ecco Gastone che viene a prendermi... Sono contenta di vedervi ancora, caro Gastone; la felicità è ingrata: m'ero dimenticata di voi...

*Ad Armando*

È stato tanto buono con me... Oh! Che strano...

ARMANDO: Che cosa?

MARGHERITA: Non soffro più... Mi pare che rientri la vita... sento un benessere che non avevo mai provato... Ma vivrò ancora! Come mi sento bene! *Siede e sembra assopirsi* (Dumas 1928: 214)<sup>12</sup>

Alcuni passaggi della prima battuta di Marguerite vengono tagliati e alcuni termini della sua seconda battuta subiscono delle modifiche: «rientri la vita»

diviene «ritorni la vita», in finale di battuta «vivro ancora» è ripetuto due volte. L'eliminazione della battuta di Armando e dell'ingresso di Gaston comporta la condensazione dalla scena in un'unica battuta di Marguerite:

MARGHERITA: Muoio ma sono anche felice. Che cosa strana questa prima vita, come sarà la seconda? Armando... la tua mano. Morire non è tanto difficile... ah, che strano! Non soffro più, mi pare che ritorni la vita, sento un benessere che non avevo mai provato, vivro ancora. Vivro ancora.

Nella sua interpretazione, Lilla Brignone ripropone il modulo espressivo precedente, facendo seguire a un breve *incipit* con voce di bronzo grave, un cambio di tono in voce velata. L'ultima parola della battuta non viene interamente pronunciata dall'attrice, bensì proferita a metà.

Marguerite, dunque, muore nel momento in cui ribadisce che vivrà ancora in una nuova vita. La morte assume un valore catartico, divenendo sollievo e liberazione: la fine dell'esistenza terrena determina l'inizio di una «seconda vita», preceduta dall'espiazione, che può rivelarsi migliore rispetto alla precedente.

In questo senso, il trapasso di Marguerite potrebbe essere considerato l'elemento centrale di una narrazione basata sulla dicotomia «harlot/saint», di cui si registrano svariati casi nei Vangeli e in epoca medievale; si pensi, ad esempio, al dramma *Paphnutius* di Roswitha, basato sulla parabola esistenziale di Santa Thais, una cortigiana che in seguito all'incontro con l'asceta Pafnuzio si redime, optando per una vita di preghiera e isolamento, in cui il momento della morte assume una forte valenza purificatoria, connessa alla richiesta del perdono per i peccati (Ferris 1990: 79-80).

### La narrazione della «penitent whore»: riscrivere Marguerite Gautier

L'adattamento di Ferrero e l'interpretazione della Brignone riproducono con veridicità e fedeltà storica il contesto culturale entro cui si situano il romanzo e il dramma di Dumas fils. Tian, nel suo commento al radiodramma osserva, infatti, che pur trattandosi di un'edizione che mira ad assecondare «il gusto dell'epoca» (1960: 47), *La signora delle camelie* diretta da Ferrero avrebbe saputo incuriosire il pubblico proprio

per la sua capacità di raffigurare il *demi-monde* parigino tardo ottocentesco, le sue dinamiche, i personaggi che lo abitavano, i loro tic e la morale ufficialmente riconosciuta dalla società del tempo, di cui è portavoce il personaggio di George Duval. In questo senso, il regista opera fedelmente rispetto al dramma originale e alla sua funzione di «specchio» della realtà, intesa da Dumas come «fondamento della scrittura drammaturgica» (Allegrì 2011: 63).

Il personaggio di Marguerite, come Ferris ha rilevato nel suo studio *Acting women: images of women in theatre*, rientra appieno nella narrazione della «penitent whore» (1990: 165), configurandosi come una moderna Maria Maddalena. Appare particolarmente esemplificativa, al riguardo, la battuta finale del dramma, pronunciata da Micia: «Dormi in pace, Margherita!... Ti sarà molto perdonato, perché hai tanto amato!...» (Dumas 1928: 215)<sup>13</sup>. La frase riprende chiaramente il motto del Vangelo, pronunciato da Cristo nel momento in cui concede il perdono a Maria Maddalena: «le sono perdonati i suoi molti peccati, poiché ha molto amato» (Lc 7: 36-50). Similmente, nel romanzo Marguerite esprime un pentimento che assume una valenza purificatrice, in senso religioso:

[...] Je me ne connais pas bien en religion, mais je pens que le bon Dieu reconnaîtra que mes larmes étaient vraies, ma prière fervente, mon aumône sincère, et qu'il aura pitié de celle, qui morte jeune et belle, n'a eu que moi pour lui fermer les yeux et l'ensevelir (Dumas 1883: 295).

Dal vangelo, dunque, passando per i *mystery plays*, la figura della «penitent whore» attraversa i secoli e giunge al tardo Ottocento con il personaggio emblematico di Marguerite (Ferris 1990: 81). Tale stereotipo narrativo, che perdurerà sulle scene italiane ed europee fino agli anni Sessanta del Novecento, viene rispettato da Ferrero. Per quanto riguarda il teatro italiano, nell'immediato post-sessantotto la riduzione di Aldo Trionfo *Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, la Signora delle camelie, santa di seconda categoria*, andata in scena nel 1970, rappresenterà un punto di svolta per quanto concerne il ripensamento del personaggio di Marguerite e la sua riscrittura<sup>14</sup>. Nel 1984 avviene un ulteriore sovvertimento di prospettiva alquanto significativo, in ambito internazionale, determinato dall'adattamento



*Camille* di Pam Gems, scritto per la Royal Shakespeare Company. In questo caso non si tratta di una traduzione di un dramma il cui intreccio deriva da un romanzo, dove pur incidendo l'autorialità del regista e degli attori viene tuttavia mantenuto lo spirito originale dell'opera. *Camille* costituisce bensì un adattamento drammaturgico che si dota di una valenza politica, in cui emergono prepotentemente nuovi temi, come la violenza sulle donne e l'interruzione di gravidanza: il fine non è più quello di offrire «una pittura d'ambiente» ma quello di denunciare una condizione di subalternità. Come rileva Hutcheon, il caso dell'adattamento di Pam Gems, in cui l'autrice «ripete senza replicare» (2011: 209) il romanzo di Dumas, oltre a presentare notevoli elementi di originalità costituisce il primo sguardo autoriale femminile sulla vicenda di Marguerite Gautier, e ciò consente di ribaltare *in toto* una narrazione che in passato si era talora dotata di una valenza misogina, di cui, ad esempio, sono emblema le riflessioni espresse da Dumas nella *Préface* del 1868 (Verna 2014: 149)<sup>15</sup>.

Negli anni Duemila, per quanto concerne la scena internazionale, un altro adattamento del dramma in cui emergono nuovi temi, come la dipendenza da droghe e alcol, è *Camille: After la Dame aux Camélias* di Neil Bartlett (2003). L'autore sceglie di tratteggiare Marguerite come una moderna «eroina padrona di sé», impiegando i dialoghi e le analessi del romanzo originale per dare vita a una rappresentazione teatrale intimista, priva di scene di massa e delle tipiche scenografie dei drammi in costume (Bartlett 2003: 6-7).

A distanza di oltre un secolo, dunque, il dramma di Dumas riesce ancora a essere declinato in nuove forme: l'intreccio può essere adattato a esigenze drammaturgiche in evoluzione, per accordarsi ai cambiamenti della storia, della società e del costume.

Ferrero agisce nel contesto storico e culturale dell'immediato secondo Dopoguerra, in cui non erano ancora state raggiunte alcune delle tappe significative del percorso di emancipazione femminile. Si sarebbe infatti dovuto attendere il Sessantotto e la Seconda ondata del femminismo per un cambiamento sostanziale da un punto di vista legislativo e sociale riguardante il matrimonio, la maternità e la liberazione sessuale. Pertanto, appare più che coerente, la sua scelta di aderire a un paradigma interpretativo di successo, già

codificato in passato. L'autorialità di Ferrero agisce sul testo, modificandone alcune caratteristiche perlopiù stilistiche. Il regista e l'attrice protagonista dialogano con la tradizione scenica precedente, innescando un meccanismo di citazioni formali che riguarda le tecniche di recitazione e la struttura della partitura registica. Non si manifestano intenti di riscrittura o di reinterpretazione. Ferrero si inserisce agilmente in un percorso già tracciato, realizzando un radiodramma connotato da elementi fortemente riconducibili alle pratiche sceniche di matrice capocomicale, soprattutto per quanto concerne gli aspetti della vocalità. Il regista, tuttavia, non si limita a riprodurre in maniera fedele i contesti del periodo in cui venne scritto il romanzo dumasiano, costruisce altresì un'interpretazione che si rivela in linea con il periodo storico entro cui il radiodramma si colloca, bilanciando presente e passato, in attesa dei rilevanti cambiamenti che la storia del secondo Novecento avrebbe innescato di lì a poco.

### Bibliografia

- Allegri, Luigi, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, (1993) Laterza, Roma-Bari 2011.
- Aston, Elaine - Reinelt, Janelle (Eds.), *Modern British Women Playwrights*, Cambridge University Press, Cambridge 2000.
- Bartlett, Neil, *Camille: After la Dame aux Camélias by Alexandre Dumas fils*, Oberon Books, London 2003: 5-8.
- Bertolone, Paola, "Canto, incanto, discanto della Dame aux camélias: le interpretazioni di Sarah Bernhardt e di Eleonora Duse", in Paola Bertolone (ed.), *Verità indicibili. Le passioni in scena dall'età romantica al primo Novecento*, Bulzoni, Roma 2000: 145-196.
- Bertolone, Paola, *I copioni di Eleonora Duse: Adriana Lecouvreur, Francesca da Rimini, Monna Vanna*, Spettri, Giardini, Pisa 2000.
- Bertolone, Paola, *Si fa festa. Lo spettacolo Festa per la beatificazione di Margherita Gautier, santa di seconda categoria, fra Dumas e Trionfo*, «Biblioteca teatrale», n. 131-132, 2019: 287-303.
- Bontempelli, Massimo, *Prefazione*, in Dumas, Alexandre, *La signora delle camelie*, trad. it. Massimo Bontempelli, Barbera, Firenze 1928.
- Brunetti, Simona, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora delle camelie*,



- Esedra, Padova 2004.
- Camilli, Lorenzo, *Istituzioni sulla rappresentativa fondate ne' classici autori antichi e moderni e ridotte a sistema teorico-pratico universale con varie note ed osservazioni*, vol. I, Tipografia Aeternina, L'Aquila 1835.
- Camilli, Lorenzo, *Fonografia ovvero nuovo metodo per contrassegnare le notabili operazioni della declamazione*, Dalla stamperia del vaglio, Napoli 1852.
- Deraismes, Maria, *Ève contre Monsieur Dumas fils*, E. Dentu Éditeur, Libraire de la Société des Gens de Lettres, Paris 1872.
- Dumas, Alexandre, *La Dame aux camélias*, (1852), Calmann Lévy, Paris 1883.
- Dumas, Alexandre, *La Dame aux camélias, pièce en cinq actes, mêlée de chant*, Michel Lévy Frères – Libraires éditeurs, Paris, 1855.
- Dumas, Alexandre, *Théâtre complete. Première série. La Dame aux camélias, Diane de Lys, Le Bijou de la Reine*, Michel Lévy Frères – Libraires éditeurs, Paris 1868.
- Dumas, Alexandre, *L'homme-femme: réponse à M. Henry d'Iderville*, Michel Lévy Frères – Libraires éditeurs, Paris 1872.
- Dumas, Alexandre, *La signora delle camelie: dramma in cinque atti*, trad.it. Massimo Bontempelli, Barbera, Firenze 1928.
- Ferris, Lesley, *Acting Women: Images of Women in Theatre*, Macmillan, London 1990.
- Gastone, Geron, *Lilla Brignone: orgoglio e tenerezza*, «Sipario», n. 619-620: 40-41.
- Hutcheon, Linda, *Teoria degli adattamenti. I percorsi delle storie tra letteratura, cinema, nuovi media*, trad. it. Giovanni Vito Di Stefano, Armando editore, Roma 2011.
- Livio, Antoine, *Préface*, in Dumas, Alexandre, *La Dame aux camélias*, (1983), Libraire général française, Paris 2020.
- Orecchia, Donatella, *La prima Duse. Nascita di una attrice moderna (1879-1886)*, Artemide, Roma 2008.
- Pasanisi, Chiara, "La gioia in *Come le foglie* da Giacosa a Visconti" in *Il teatro delle emozioni. La gioia*, (ed.), Padova University Press, Padova 2019: 337-358.
- Prosperi, Giorgio, "La giovane regina italiana", in d'Amico, Silvio (ed.), *La regia teatrale*, Belardetti, Roma 1947: 215-220.
- Pietrini, Sandra, (ed.), *L'Amleto di Cesare Rossi*, Biblioteca Federiciana, Fano 2015.
- Pietrini, Sandra, *L'arte dell'attore dal romanticismo a Brecht*, Laterza, Roma-Bari 2009.
- Rasi, Luigi, *La lettura ad alta voce, dichiarata con nuovi esempi*, Paravia, Firenze 1883.
- Rasi, Luigi, *L'arte del comico*, Remo Sandron, Palermo 1914.
- Reinelt, Janelle, *The Politics of Form: Realism, Melodrama and Pam Gems' Camille*, «Women & Performance: a Journal of Feminist Theory», vol. 4, 1989: 96-103.
- Ridenti, Lucio, *Primadonna e Prima Attrice*, «Il dramma», n. 198, 1954: 43-48.
- Sacchettini, Rodolfo, *La radiofonica arte invisibile: il radiodramma italiano prima della televisione*, Titivillus, Corazzano (PI) 2011.
- Sacchettini, Rodolfo, *Scrittori alla radio. Interventi, riviste e radiodrammi per un'arte invisibile*, Firenze University Press, Firenze 2018.
- Sala, Emilio, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, EDT, Torino 2008.
- Schino, Mirella, *Racconti del grande attore. Tra la Rachel e la Duse*, Edimond, Città di Castello 2004.
- Sica, Anna, *La drammatica - metodo italiano: trattati normativi e trattati teorici*, Mimesis, Milano-Udine 2013.
- Terron, Carlo, *Lilla Brignone, o dell'irrimediabilità*, «Sipario», n. 59: 9-12.
- Tian, Renzo, *La signora delle camelie*, «Radiocorriere», n. 46, 13-19 novembre 1960: 6-7.
- Tanant, Myriam, "Visconti e l'opera: le tre regie de *La Traviata*", in Nadia Palazzo (ed.), *Luchino Visconti e il suo teatro*, Bulzoni, Roma 2008: 113-129.
- Valentini, Valentina, "La voce scomparsa: la recitazione di Eleonora Duse nelle tragedie di Gabriele D'Annunzio", in Giulia Palladini (ed.), *Dal Magdalena project al Magfest: un percorso sul teatro femminile in Italia*, Editoria e Spettacolo, Spoleto 2012: 33-47.
- Verna, Marisa, "Sgualdrina, vittima, mezzana: il tabù della sessualità femminile in Dumas Fils e Georges Ancey", in Roberta Carpani, Laura Peja, Laura Aimò, (eds.), *Scena madre. Donne personaggi e interpreti della realtà Vita e pensiero*, Milano 2014: 145-155.
- Verna, Marisa, (ed.), *Alexandre Dumas fils, La signora delle camelie. Il femminismo misogino*, ETS, Pisa 2015.

1 Massimo Bontempelli aveva sviluppato un rapporto ambivalente e complesso con il *medium* radiofonico, verso cui nutriva diffidenza e fascinazione. Seppure alcune sue opere vennero proposte sotto forma di radiodrammi, lo scrittore considerava la radio un'antagonista della letteratura. Egli auspicava inoltre, da un punto di vista formale, che il radiodramma potesse smarcarsi dal testo drammaturgico per trovare una sua codificazione autonoma (Sacchetti 2018: 11-12).

2 Il *corpus* dei copioni di Lilla Brignone, conservato presso il Museo Biblioteca dell'Attore di Genova, presenta delle similarità con quelli degli attori attivi sulla scena teatrale italiana tra Otto e Novecento. In particolar modo, i copioni appaiono contrassegnati con le sigle declamatorie codificate nei trattati di recitazione di Lorenzo Camilli (1835; 1858). L'attrice, infatti, costruiva l'interpretazione dei suoi personaggi a partire da una partitura scritta, che presentava punti di contatto con la prassi scenica del teatro di tradizione capocomicale. Un caso emblematico è quello dell'allestimento viscontiano di *Come le foglie*, messo in scena al Teatro Eliseo nel 1955, in cui la Brignone, di concerto con Visconti, costruisce un'interpretazione del personaggio dove la vocalità emerge come principale elemento espressivo, a partire da una minuziosa annotazione delle sigle declamatorie nel copione, sottoposte e interposte alle singole battute (Pasanisi 2019: 348-354).

3 La prima traduzione italiana completa, che è anonima, venne pubblicata nel 1890. Si tratta della traduzione della versione definitiva del dramma di Dumas fils risalente al 1868.

4 Mario Ferrero studia regia presso l'Accademia Nazionale d'Arte Drammatica dal 1946 al 1950, proseguendo il suo percorso come assistente al Piccolo Teatro della Città di Roma, dove recepisce ulteriormente la lezione scenica di Orazio Costa, già suo maestro di regia in Accademia. Il rigore filologico e il «temperamento analitico» (Prosperi 1947: 216) di Costa influenzano notevolmente il giovane Ferrero, che nel 1960, grazie all'assidua collaborazione con il suo maestro, si era già misurato con la drammaturgia di Ugo Betti, Čechov e Goldoni. Ferrero aveva altresì inscenato alcune opere di Shakespeare (*Macbeth*, 1953; *Il mercante di Venezia*, 1955; *Sogno di una notte di mezza estate*, 1959) e di autori francesi e inglesi a lui contemporanei (*Cocktail party* di Thomas Stearns Eliot, 1950; *Intermezzo* di Jean Girardoux, 1951; *Una donna dal cuore troppo piccolo* di Fernand Crommelynck). Alla fine degli anni Cinquanta Ferrero inizia altresì a dirigere svariati radiodrammi e spettacoli di prosa televisiva.

5 Per un'analisi approfondita al riguardo: (Brunetti 2004: 56-57).

6 «Pourquoi pas? – A quoi bon! Ma vie va et s'use sans cesse de l'un a l'autre de ces deux mots» (Dumas, 1855: 39); Ferrero non interviene sulla traduzione di Bontempelli e mantiene la battuta invariata.

7 Non si tratta dell'unico riferimento all'opera di Verdi per cui Ferrero opta, la sigla del radiodramma è infatti il primo tema del preludio del primo atto de *La Traviata*.

8 Tra le interpretazioni più significative del dramma si

annoverano quelle di Clementina Cazzola (1860; 1865), Virginia Marini (1866-1867), Giacinta Pezzana (1866-1867), Tina Di Lorenzo (1894-1896), Eleonora Duse (1882; 1885; 1897; 1924), Irma Gramatica (1903), Maria Melato (1931). Per una panoramica al riguardo (Brunetti 2004: 155-187).

9 La registrazione sonora del radiodramma è conservata presso l'Istituto Centrale per i Beni Sonori e Audiovisivi di Roma.

10 MARGUERITE: [...] Oh! Quoi qu'on vous ait dit, j'ai du coeur, allez! Je suis bonne; vous verrez quand vous me connaîtrez mieux ... C'est Armand qui m'a transformée! – Il m'aime, il m'aime (Dumas 1868: 127).

11 MARGUERITE: Quand je ne le voudrais pas, mon ami, il faudrait bien que je cédas, puisque Dieu le veut. Si j'étais une sainte fille, si tout était chaste en moi, peut-être pleurerais-je à l'idée de quitter un monde où tu restes, parce que l'avenir serait plein de promesses, et que tout mon passé m'y donnerait droit. Moi morte, tout ce que tu garderas de moi sera pur; moi vivante, il y a aura toujours des taches sur mon amour... Crois-moi, Dieu fait bien ce qu'il fait... (Dumas 1868 : 181).

12 MARGUERITE: Je suis mourante, mais je suis heureuse aussi, et mon bonheur cache ma mort. – Vous voilà donc mariés ! – Quelle chose étrange que cette première vie, et que va donc être la seconde ?... Vous serez encore plus heureux qu'auparavant. – Parlez de moi quelquefois, n'est-ce pas ? Armand, donne-moi ta main ... Je t'assure que ce n'est pas difficile de mourir- (Gaston entre) Voilà Gaston qui vient me chercher... - Je suis aise de vous voir encore, mon bon Gaston. Le bonheur est ingrat : je vous avais oublié... (A Armand) Il a été bien pour moi... Ah ! c'est étrange. (Elle se leve) / ARMAND : Quoi donc ?... / MARGUERITE : Je ne souffre plus. On dirait que la vie rentre en moi... j'éprouve un bien-être que je n'ai jamais éprouvé... Mais je vais vivre !... Ah ! que je me sens bien ! (Elle s'assied et paraît s'assoupir) (Dumas 1868 : 182).

13 NICHETTE: Dors en paix, Marguerite! Il te sera beaucoup pardonné parce que tu as beaucoup aimé! (Dumas 1868: 183).

14 Per un approfondimento al riguardo: (Bertolone 2019: 287-303).

15 Ulteriori esternazioni di Dumas di carattere fortemente misogino vengono contestate dalla scrittrice femminista Maria Deraismes nel pamphlet *Ève contre Monsieur Dumas fils* (1872), che si configura come una risposta al saggio *L'Homme-femme. Réponse à Monsieur Henry d'Ardeville* (1872) in cui l'autore giustifica l'omicidio come atto punitivo nei confronti delle consorti insubordinate e adultere (Dumas 1872: 175-176).