

ROBERTA DE FELICI

DI FIORE IN FIORE... DI GENERE IN GENERE...
LE TRASFORMAZIONI ONOMASTICHE DELLA
SIGNORA DELLE CAMELIE

Abstract: The hugely successful *La Dame aux camélias* (1848) by Alexandre Dumas fils has undergone important transformations both in terms of the language code (French / Italian) and the textual genre (novel vs opera). In this paper we analyze the floral names of the main female character (Margueritte, «signora dalle camelie», Violetta) with the aim of showing that any given type of text (verbal or musical) imposes specific onomastic choices on authors.

Keywords: Marguerite, *La Dame aux Camélias*, Violetta

La violette exhale une âme aimable et pure
(Balzac, *Illusions perdues*)

Romanzo di successo, pubblicato nel 1848, *La Dame aux Camélias*, di Alexandre Dumas figlio, è stato oggetto di non poche trasformazioni apportate sia sul codice linguistico (francese, italiano) sia su quello del genere testuale (romanzo, dramma, libretto per musica). Infatti, nel 1852, Dumas decide di trarne una *pièce* teatrale che diventerà il testo «matrice» del libretto d'opera di Francesco Maria Piave per il quale, a sua volta, Giuseppe Verdi comporrà, nel 1853, lo spartito musicale della *Traviata*. A pochi mesi dal debutto parigino del dramma di Dumas, appare la prima traduzione italiana con il titolo *La signora dalle camelie* di Luigi Enrico Tettoni.¹ In Francia, nel 1865, Edouard Duprez pubblica la traduzione francese del libretto di Piave dal titolo *Violetta (La Traviata)*.

Le complesse operazioni interlinguistiche e intersemiotiche che intervengono negli adattamenti determinano trasformazioni importanti dei testi ori-

¹ Cfr. SIMONA BRUNETTI, *Il palcoscenico del secondo Ottocento italiano: La signora dalle camelie*, Padova, Esedra editrice 2004, pp. 113-121; EAD., *La signora dalle camelie sulla scena italiana: sistema dei ruoli e drammaturgia d'attore a fondamento di una straordinaria fortuna*, in *Il teatro dei ruoli in Europa*, a c. di U. Artioli, Padova, Esedra editrice 2000, pp. 125-166; EAD. (a c. di), *La signora dalle camelie. Adattamenti per la scena italiana dell'Ottocento*, Padova, CLEUP 2008. Si noti che, nel tradurre il titolo, Tettoni predilige la preposizione 'dalle' anziché 'delle' camelie.

ginali (romanzo, dramma) non soltanto sul piano tematico, ma soprattutto formale. Anche la nominazione dei personaggi subisce alcune modifiche sostanziali. Pertanto, l'instabilità onomastica² che ne scaturisce è strettamente correlata alle distinte tipologie testuali, ciascuna delle quali ricopre finalità e funzionalità proprie. Naturalmente, per questo studio mi soffermerò soltanto su alcuni antroponomi della *Signora delle Camelie*, in particolare quelli floreali (Margherita, Violetta, Camelia) della protagonista, con l'intento di mostrare come ogni genere (verbale o musicale) imponga agli autori scelte onomastiche precipe.

Ambientato nella Parigi della prima metà dell'Ottocento, il romanzo prefigura il realismo di Flaubert.³ Del resto, si sa che la signora delle camelie era esistita realmente, si chiamava Marie Duplessis,⁴ famosa cortigiana morta giovanissima di tubercolosi con cui lo scrittore ebbe una relazione sentimentale. Nel romanzo, come nelle prefazioni alle diverse edizioni,⁵ Dumas insiste molto sulla veridicità della storia narrata, pervasa da un «romanticismo realistico»⁶ innovativo per l'epoca. L'adesione a un'estetica del verosimile si riflette anche nella strategia onomastica ch'egli adottò, ricorrendo a varie modalità di designazione dei suoi personaggi. Tra questi, citerò dapprima quelli secondari, i quali, o per rango sociale o per ruolo svolto nel romanzo o nel dramma, vengono designati con il solo prenome, come Annette, la cameriera, o Nichette, la modista onesta, amica di Marguerite. In questo caso, si parlerà di onomastica parziale, mentre si parlerà di onomastica parcellare e, in particolare, di troncatura allorché il nome del personaggio viene amputato di un numero variabile dei suoi elementi costitutivi.⁷ Spinto all'estremo, il procedimento porta alla riduzione del patronimico a una semplice iniziale: come nel romanzo del Settecento, anche in quello dumasiano abbondano le etichette «M^{me} la duchesse de F...», «M^{lle} A...». Nel romanzo a regime realista, questa strategia denominativa tende a rendere fortemente credibile il contenuto narrativo, suggerendo che il personaggio è, di fatto, una persona di cui si vuole mantenere la riservatezza. Invece, nel dramma, alcune troncature quali «Gaston R...»,

² YVES BAUELLE, *Avant-propos*, in *Onomastique romanesque*, a c. di Y. Baudelle, «Narratologie», IX (2008), p. 13.

³ Cfr. HENRI BÉHAR, *Introduction*, in ALEXANDRE DUMAS FILS, *La dame aux camélias*, Paris, Pocket 1994, p. 14. Vd. anche BERNARD RAFFALLI, *La dame aux camélias dans l'œuvre de Dumas*, in ALEXANDRE DUMAS FILS, *La dame aux camélias*, Paris, Gallimard (Folio classique) 2018, pp. 342-347.

⁴ Nome anagrafico: Alphonsine Plessis (1824-1847).

⁵ 1848, 1852, 1875.

⁶ BÉHAR, *Introduction*, cit., p. 18.

⁷ Cfr. FRANK WAGNER, *Perturbations onomastiques: l'onomastique romanesque contre la mimésis*, in *Onomastique romanesque*, cit., pp. 23, 25-26.

«Conte de G...», cedono il posto alla nomina estesa: Gaston Rieux, Conte de Giray. Questa estensione del nome è dettata da una necessità intrinseca al testo teatrale, destinato a divenire parola proferita sulla scena. L'onomastica integrale riguarda la maggior parte dei personaggi principali, tutti dotati di un nome e di un cognome: Marguerite Gautier, Armand e Georges Duval, Prudence Duvernoy, Arthur de Varville. Questa tendenza è ancora più manifesta nell'opera lirica, genere in cui «i cognomi familiari entrano abbastanza tardi». ⁸ Nella *Traviata*, i personaggi principali sono dotati dei loro rispettivi cognomi: ⁹ Violette Valery, ¹⁰ Alfredo e Giorgio Germont, Flora Bervoix. Da notare che la tipologia cognominale del libretto si avvale dello schema tradizionale del nome italianizzato seguito dal cognome straniero: ¹¹ i nomi di famiglia francesi avrebbero la funzione di ricordare al lettore/spettatore che *La Traviata* è ambientata nella Parigi contemporanea. ¹²

Di fiore in fiore...

Fin dalla scelta del titolo, *La Dame aux camélias*, Dumas impernia il romanzo sull'intersecarsi di due immagini centrali: la donna e il fiore. La signora delle camelie (soprannome di pura invenzione ¹³ attribuitole, nel romanzo, dalla fioraia di fiducia) è in realtà una cortigiana, ¹⁴ ovvero una prostituta di lusso, che aveva l'abitudine di assistere alle rappresentazioni degli spettacoli teatrali portando con sé tre cose, l'occhialino, un sacchetto di caramelle e un mazzetto di camelie:

⁸ MARCO BEGHELLI, «Il mio nome non sai!». *L'onomastica operistica*, «il Nome nel testo», XVI (2014), p. 21.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Valery* (forma provenzale arcaica, oggi più frequente *Valéry*), patronimico derivato da nomi latini cristiani, di santi o mistici: *Valerius*, martire del III secolo. Cfr. ALBERT DAUZAT, *Traité d'anthroponymie française: les noms de famille de France*, Paris, Librairie Guénégaud 1977, 3^{me} éd. revue et complétée par M. T. Morlet, pp. 88, 108, 280.

¹¹ Cfr. FRANCESCO SESTITO, *Note sull'uso dei cognomi nei libretti d'opera italiani*, «il Nome nel testo», XVI (2014), p. 83.

¹² Per timore della censura, La Fenice impose il Settecento.

¹³ Cfr. ALEXANDRE DUMAS, *À propos de La dame aux camélias* (1867), in ID., *La dame aux camélias*, 1994, cit., pp. 367-373.

¹⁴ Vd. JOSEPH-MARC BAILBÉ, *Autour de La dame aux camélias: présence et signification du thème de la courtisane dans le roman Français (1830-1850)*, in *Aimer en France 1760-1860*, a c. di P. Viallaneix - J. Ehrard, Actes du Colloque international de Clermont-Ferrand, vol. I, Clermont-Ferrand, Association des Publications de la Faculté de Lettres et Sciences Humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II 1980, pp. 227-237.

Per venticinque giorni del mese le camelie erano bianche, e per cinque erano rosse; non si è mai conosciuta la ragione di questo cambiamento di colore, che io racconto senza saperlo spiegare [...].¹⁵

Con apparente ingenuità, il narratore allude all'uso della camelia rossa associata al periodo mestruale¹⁶ e, quindi, segno dell'indisponibilità della cortigiana. Tuttavia, il fiore svolge anche un'altra funzione, non più sensuale, ma strettamente legata alla malattia di cui è affetta, la tubercolosi, una patologia che la rende sensibile agli odori, da qui la sua predilezione per un fiore privo di profumo come la camelia.¹⁷ Simbolo di raffinatezza e di perfezione, il fiore «senza ambrosia»¹⁸ fa pensare a qualcosa di artificiale, di falso proprio come l'amore tra la cortigiana e i suoi amanti: all'assenza di profumo corrisponderebbe «l'impossibilità ad amare».¹⁹ Di fatto, Dumas racconta la storia di un amore impossibile, non consentito dalle convenzioni sociali e impedito dalla morte dell'eroina. Ritroviamo così il grande binomio tematico della letteratura occidentale che sottende il romanzo come anche il dramma e il libretto d'opera: *Eros e Thanatos*. Del resto, *Amore e morte* era il titolo originario della *Traviata* proposto da Verdi all'impresario del teatro La Fenice, ma che fu censurato.

Nel romanzo e negli adattamenti, le tematiche della caducità e della fragilità sono corroborate dall'immagine del fiore, simbolo per eccellenza di tutto ciò che è fugace (bellezza, freschezza) e, al contempo, corruttibile (avvizzimento, appassimento). Molto spesso l'eroina si paragona a un «fiore effimero» e poco prima di morire non può fare a meno di constatare: «I fiori vivono una sola mattina, ho vissuto come loro e come loro muoio!».²⁰ Una peculiarità della camelia consiste nel fatto che, una volta appassita, i petali e il calice cadono insieme; questa caratteristica ha fatto sì che, in Giappone, la camelia prendesse il significato di «vita spezzata», immagine che, del resto, si addice alla protagonista della *Signora delle camelie*, la cui storia è un esempio di vita stroncata dalla tisi, ma anche dal dolore di non poter

¹⁵ ALEXANDRE DUMAS, *La signora delle camelie*, a c. di C. Bigliosi, Milano, Feltrinelli 2017, II, p. 17.

¹⁶ Un riferimento esplicito al tema si ha nel romanzo *Chérie* (1884) di EDMOND DE GONCOURT.

¹⁷ Il nome *Camelia* fu attribuito al fiore da Linneo in onore del padre gesuita e botanico Georg Joseph Kamel (*Camellus*, in latino), che fu il primo a portare tale pianta in Europa dal Giappone.

¹⁸ «Monstre de la culture, // Rose sans ambroisie» si legge nel terzo sonetto intitolato *Le Camélia* composto da Lucien de Rubempré nel romanzo *Illusions perdues* (1837-'43) di BALZAC. Il primo sonetto s'intitola *La Pâquerette*, il secondo, *La Marguerite*.

¹⁹ EMILIO SALA, *Il valzer delle camelie. Echi di Parigi nella Traviata*, Torino, EDT 2008, p. 70.

²⁰ Dal testo originale del libretto francese, *Violetta (La Traviata)*, opéra en 4 actes, musique de G. Verdi, trad. fr. d'Édouard Duprez, riprodotto in ALEXANDRE DUMAS FILS, *La Dame aux camélias*, a c. di H.-J. Neuschäfer, G. Sigaux, Paris, Flammarion 1981, p. 472. La traduzione è mia.

vivere amando. All'appellativo «la signora delle camelie», assegnato all'eroina, l'autore sembra attribuire una funzione profetica per la sua capacità di annunciarne il tragico destino.²¹

Non mi è dato sapere se Dumas si sia espresso sulle motivazioni che lo avrebbero indotto a designare i personaggi del suo romanzo così come li conosciamo. Potrei tuttavia azzardare qualche ipotesi, basandomi su alcune indicazioni formulate dallo scrittore circa la genealogia testuale del romanzo. Al momento della stesura della *Signora delle camelie*, il tema della cortigiana amorosa non era affatto nuovo, come ricorda Dumas stesso, il quale svela alcuni antecedenti, primi fra tutti il romanzo dell'abate Prévost, *Manon Lescaut* (1731).²² Nel terzo capitolo della *Signora delle camelie*, il narratore si riferisce a tre opere letterarie a lui prossime che trattano del tema della cortigiana redenta: il dramma *Marion Delorme* di Hugo (1831), la novella *Frédéric et Bernerette* (1838) di Musset (da cui avrebbe ripreso l'idea del padre che chiede all'amante del figlio di rinunciare al suo amore); infine, il romanzo *Fernande* (1844) di Dumas padre. Per lo più, questi intertesti operano soprattutto sul piano tematico e diegetico, mentre non sembrano avere influenzato la scelta onomastica dei personaggi dumasiani. Tuttavia, possiamo arrischiare qualche congettura. Per quanto riguarda i nomi maschili, quello del protagonista, Armand Duval, porta le stesse iniziali del nome dell'autore «A. D.», il che fa pensare a una sorta di identificazione del romanziere con il personaggio, motivata dall'esperienza autobiografica di Dumas, amante della celebre cortigiana Marie Duplessis, la quale ebbe relazioni amorose con rinomati artisti e letterati dell'epoca, come Liszt e Musset. Di quest'ultimo, si sa, il prenome è Alfred, ovvero Alfredo²³ in italiano, nome che si trova nel libretto di Piave per designare il protagonista che, da Armand Duval, diventa, appunto, Alfredo Germont. Quanto a Violetta, il librettista e il compositore potrebbero avere tratto ispirazione dal già citato romanzo di Dumas padre, in cui si legge: «Le parfum de violettes si doux qui

²¹ «Il nome è un ritratto. È un'immagine dell'individuo designato. Qualsiasi aspetto – fisico, psicologico, morale – del personaggio può essere fotografato dal nome, dipinto dalle lettere che lo compongono», vd. LUIGI SASSO, *Nomi di cenere. Percorsi di onomastica letteraria tra Ottocento e Novecento*, Pisa, Edizioni ETS 2003, p. 95.

²² Sulla *Signora delle camelie* come riscrittura del romanzo di Prévost, cfr. ELIANE LECARME-TABONE, *Manon, Marguerite, Sapho et les autres*, «Romantisme», LXXVI (1992), pp. 23-41.

²³ «Alfredo, pressoché sconosciuto fino al 1825 compreso, conosce una certa diffusione fra il 1830 e il 1850 (2, 1, 0, 5 e 12 occ. nelle successive rilevazioni), e in quel periodo si configura come nome emergente indipendentemente da possibili influssi della *Traviata*; anzi, non è affatto da escludere, stando così le cose, che il librettista Piave si sia ispirato a una moda incipiente nel dare il nome al protagonista», vd. FRANCESCO SESTITO, *I nomi di battesimo a Firenze (1450-1900): dai registri di Santa Maria del Fiore un contributo allo studio dell'antroponimia storica italiana*, «Quaderni Italiani di RION», VI (2013), p. 327.

accompagnait toujours Fernande flottait encore dans l'air». ²⁴ È indubbio che il nome Marguerite circolava in Francia dal Medioevo e che fu portato da donne importanti; ²⁵ basti pensare, per rimanere in ambito letterario, alla principessa Marguerite de Navarre autrice della raccolta di novelle *L'Héptaméron* (1492-1549). Nella letteratura europea, non si può non menzionare la giovane e innocente Margherita sedotta da Faust nel celebre poema di W. Goethe (1808). Come la maggior parte dei nomi propri, Margherita ha perso il suo valore semantico ed è soprattutto cifra fonica con funzione identificativa. ²⁶ Ciò nonostante, per la maggior parte dei parlanti, il nome resta associato all'immagine del fiore che, col suo sbocciare, preannuncia la primavera e, per questo, è anche chiamato «primaverina» o «pratolina». In francese, la pratolina è detta *pâquerette*, nome che appare in due testi letterari contemporanei all'opera di Dumas: l'adattamento teatrale di *Manon Lescaut* ²⁷ in cui, prima di morire, Manon ricorda i versi della sua canzone preferita che parla della mietitura e della conseguente morte della pratolina falciata insieme al timo; ²⁸ la poesia *Camélia et Pâquerette (Emaux et camées)*, 1852) in cui Théophile Gautier paragona la camelia, fiore di serra, a dei gioielli che, come le cortigiane, si vendono cari, mentre esalta la naturalezza e la profumata freschezza della pratolina. Diciamo *en passant*, Gautier è il cognome di Marguerite, patronimico abbastanza diffuso in Francia, ²⁹ che Dumas potrebbe aver scelto per rendere omaggio al grande scrittore romantico, teorico dell'*art pour l'art*.

La motivazione onomastica, nel romanzo a vocazione realista di Dumas, sembra essere caratterizzata da «una tensione tra due tendenze contraddit-

²⁴ ALEXANDRE DUMAS PÈRE, *Fernande*, Paris, Michel Lévy Frères 1853, p. 134.

²⁵ Nome agiografico, rinvia alla martire cristiana Margherita d'Antiochia (275-290). Nell'Ottocento, il nome appare in alcuni titoli: *Marguerite Aimond* (1822), romanzo di M^{me} [MARIE AGLAË DESPANS] DE CUBIÈRES (1794-1857); *Le Troubadour ou Guillaume et Marguerite* (1824) del Baron DE LADOUCKETTE (1772-1848).

²⁶ Per EMIDIO DE FELICE, *I nomi degli italiani: informazioni onomastiche e linguistiche, socioculturali e religiose: rilevamenti quantitativi dei nomi personali dagli elenchi telefonici*, Venezia, Marsilio Editori 1982, p. 130: «I nomi individuali sono etichette o simboli privi di significato linguistico», tuttavia «un residuo di questo significato può ancora sussistere in alcuni di essi» come Margherita, Viola, nomi che lo studioso classifica tra quelli augurali e affettivi (cfr. anche ID., *Nomi e cultura: riflessi della cultura italiana dell'Ottocento e del Novecento nei nomi personali*, Pomezia, Sarin / Venezia, Marsilio Editori 1987, p. 188).

²⁷ Dramma in 5 atti, rappresentato a Parigi, Théâtre du Gymnase, il 12 marzo 1851.

²⁸ «Car la petite pâquerette// Est morte... avec le serpolet...». Per il tema della camelia come *topos* letterario, vd. SALA, *Il valzer delle camelie...*, cit., pp. 70-71.

²⁹ Al rango 49, Gautier è presente principalmente nella Francia occidentale e sud-orientale; nome d'origine germanica *waldbar*, composto dalle radici **walda*- ('comandare', 'potente') e **barja*- ('esercito'), può essere interpretato come 'signore della guerra', 'comandante dell'esercito'. Vd. ALBERT DAUZAT, *Traité d'anthroponymie française*, cit., pp. 66, 86, 172, 217, 298.

torie: da una parte, l'aspirazione alla verosimiglianza, sinonimo di nomina- zione arbitraria (come nel mondo reale) e, dall'altra, il principio di coesio- ne sistematica, che implica la ridondanza tra significante e significato del personaggio». ³⁰ Se il nome letterario, dunque, appare come sistema di signifi- cati simbolici, si presta a un'operazione di decifrazione che permetterebbe di gettare luce sul significato generale del testo che lo accoglie. Con questo intento, riprendiamo l'analisi del nome proprio Margherita il quale, asso- ciato al fiore che annuncia e simboleggia la primavera, ³¹ si carica di valenze positive, quali candore, innocenza, grazia, bontà. Nella pittura (Ghirlan- daio, Botticelli, Gentile da Fabriano, ecc.), spesso il fiore della margherita rappresenta la primavera della redenzione. ³² Inteso in chiave laica, il tema della redenzione investe il significato profondo della *Signora delle Camelie*, in cui la protagonista è raffigurata come la cortigiana redenta dall'amore. A questo proposito, è bene ricordare che in origine, passando dal persiano al greco, 'margherita' significava 'perla', ovvero la gemma preziosa simbolo della purezza e dell'innocenza. Nel romanzo, Dumas insiste nel presentare la protagonista come un'eccezione, perché incarna la figura della cortigiana di buon cuore che il vizio non è riuscito a corrompere:

Vi era in quella donna qualcosa di simile al *candore*.

Si vedeva come fosse ancora *vergine* al vizio.

Insomma, si riconosceva, in quella ragazza, la *vergine* che un nonnulla aveva fatto diventare cortigiana, e la *cortigiana* che un nonnulla avrebbe fatto diventare la ver- gine più *amorosa* e più *pura*. ³³

Nella *Signora delle Camelie*, l'autore riprende e sviluppa il motivo (caro ai romantici) della «purezza nella prostituzione», ³⁴ mettendo l'accento sulla possibilità, per la donna caduta, di una rigenerazione spirituale grazie all'a- more per un uomo che sappia discernere, in lei, la virtù dal vizio. Tuttavia, affinché la redenzione sia totale, occorre sacrificare la felicità in nome dell'a- more che l'ha generata.

³⁰ BAUELLE, *Avant-propos*, cit., p. 12. La traduzione è mia.

³¹ È con questo significato che la cantò Giovanni Pascoli nella poesia *Bellis Perennis* («Chi vede mai le pratelline in boccia?») della raccolta *Nuovi poemetti* (1909-1911).

³² Cfr. ALFREDO CATTABIANI, *Florario. Miti, leggende e simboli di fiori e piante*, Milano, Mondadori 2017, p. 597.

³³ ALEXANDRE DUMAS FILS, *La signora delle camelie*, cit., p. 66. Il corsivo è mio.

³⁴ BRUNETTI, *Il palcoscenico...*, cit., p. 37.

Di genere in genere...

La trasposizione da un genere all'altro richiede inevitabilmente alcune modifiche del testo di partenza. Dal romanzo al dramma, come dal dramma al libretto d'opera, alcune operazioni (riduzione, condensazione, aggiunta, amplificazione, variazione) si rendono necessarie al fine di rispondere alle esigenze proprie a ogni tipologia testuale. Nel dramma dumasiano, una delle modifiche più importanti rispetto al romanzo riguarda la scena finale. Se, nel testo matrice, Margherita muore in solitudine, accudita dalla fedele domestica, nella *pièce*, invece, espira tra le braccia di Armand Duval, tornato da Parigi giusto in tempo. Prima di morire, gli offre il suo ritratto³⁵ come ricordo della donna che, dal cielo, veglierà su di lui e la sua futura sposa. L'introduzione del nuovo dettaglio non è di lieve effetto per la ricezione del messaggio della storia: dal romanzo al dramma, la protagonista subisce una profonda trasformazione, perché passa dallo stato di cortigiana alla condizione di cortigiana amorosa e, infine, di nume tutelare.³⁶

Nel libretto di Piave, la trasformazione della protagonista è ancora più marcata: all'inizio del romanzo e del dramma, Marguerite è molto più ironica e capricciosa rispetto a Violetta, la quale, invece, è semplice e schietta.³⁷ Il librettista non si limita a ridurre il numero dei personaggi o a modificarne il nome, ma sottopone specialmente i personaggi principali a un radicale processo d'umanizzazione. Basti pensare al padre del protagonista: nel dramma, Georges Duval è molto più duro e meschino del Giorgio Germont del libretto. Nell'opera lirica, è presente al capezzale di Violetta per stringerla a sé come una figlia, segno evidente dell'ulteriore trasformazione della cortigiana «senza famiglia»³⁸ a giovane donna con famiglia. Divorato dal rimorso, Germont riconosce di averle procurato tanto dolore:

Cara, sublime vittima
D'un generoso amore,
Perdonami lo strazio
Recato al tuo bel core.³⁹

³⁵ Per Antonio Prete, la «sovranità dell'immagine» è una delle figure ricorrenti del discorso amoroso romantico, vd. Id., *Introduzione. Passione d'amore e melodramma*, in *Poeti all'Opera. Sul libretto come genere letterario*, a c. di A. Landolfi e G. Mochi, Roma, Artemide 2013, p. 16.

³⁶ SIMONETTA CHIAPPINI, *Folli, sonnambule, sartine. La voce femminile nell'Ottocento italiano*, Firenze, Le Lettere 2006, p. 109.

³⁷ Ivi, p. 105. Vd. *La Traviata*, atto I, sc. III: «Ah, se ciò è ver, fuggitemi [...]. Io sono franca, ingenua; altra cercar dovete».

³⁸ Sulla solitudine di Violetta cfr. CHIAPPINI, *Folli...*, cit., pp. 106, 114-118.

³⁹ *La Traviata*, scena ultima.

Parole che rivelano le qualità intrinseche (generosità, affettività sincera) dell'eroina tanto da fare dimenticare il suo stato di donna galante: Violetta muore nobilitata, non più cortigiana, ma «sublime vittima». Al di là della lingua⁴⁰ aulica ed enfatica tipica del melodramma ottocentesco, mi preme porre l'attenzione sul motivo della vittima sacrificale. Del resto, se il tema del sacrificio⁴¹ sottende *La Signora delle camelie*, esso è preponderante nella *Traviata*, tanto da riecheggiare nel nome stesso di Violetta.

Effettivamente, il fitonimo violetta è una variante di viola, nome derivante dal greco *Ion*. Nella mitologia antica, la viola rinvia alla storia di Io, ninfa fluviale sedotta da Zeus che la trasforma in una bianca giovenca, fornendole, come cibo, la viola mammola. Più attinente al tema dumasiano e verdiano dell'immolazione per un amore impossibile mi sembra il mito di Attis, in cui si narra che il giovane, impazzito per opera della divinità ermafrodita *Agdistis*, la quale non voleva che si sposasse con la principessa Atta, si evirò sotto un pino e morì. Dal suo sangue crebbero viole dai petali rosseggianti. Disperata per la sua morte, anche Atta si uccise e dal suo sangue nacquero altre viole.⁴² Il colore viola è dato da un misto di blu (simbolo celestiale) e di rosso (simbolo del sangue e della passione): trasponendo la simbologia floreale al personaggio lirico, ne risulterebbe che Violetta incarna la cortigiana angelicata, mentre il sangue potrebbe alludere alla tubercolosi, di cui è affetta e di cui muore, anche se, nel libretto d'opera più che nel dramma, Piave tende a stemperare questo dato patologico per dare risalto all'idea della morte per amore.

Come risulta dall'abbozzo del primo atto della *Traviata*,⁴³ la protagonista vi era ancora designata come Margherita, segno che il librettista non aveva ritenuto di modificarne il nome.⁴⁴ È al momento della stesura della partitura che il cambiamento si è reso necessario.⁴⁵ Del resto, è cosa risaputa che Verdi partecipasse attivamente alla scrittura del libretto, intervenendo sulle parti che non si adattavano alla musica.⁴⁶ Del linguaggio librettistico, un

⁴⁰ Vd. ILARIA BONOMI - EDOARDO BURONI, *Il magnifico parassita. Librettisti, libretti e lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli 2010; ID., *La lingua dell'opera lirica*, Bologna, il Mulino 2017.

⁴¹ Sacrificio che Roland Barthes definisce esistenziale più che morale, cfr. ID., *La dame aux camélias*, in *Mythologies*, Paris, Seuil 1957, p. 197.

⁴² CATTABIANI, *Florario...*, cit., p. 171.

⁴³ *La Traviata* [di] Giuseppe Verdi: *schizzi e abbozzi autobiografici*, a c. di F. Della Seta, Parma, Istituto nazionale di studi verdiani 2000, pp. 105-109.

⁴⁴ Cfr. MARIA AGOSTINELLI, *Petrobelli: Verdi e la sua Traviata* (<http://www.letteratura.rai.it/articoli-programma-puntate/petrobelli-verdi-e-la-sua-traviata/1342/default.aspx>). Margherita Barezzi (1814-1840) era anche il nome della prima moglie di Verdi.

⁴⁵ LUIGI BALDACCI, *La musica in italiano*, Milano, Rizzoli 1997, p. 184: «Nella pratica dell'opera scegliere un soggetto significa ricrearlo, anzi inventarlo».

⁴⁶ Secondo Pierluigi Petrobelli, «nel XIX secolo, i compositori entrano di prepotenza nell'officina

aspetto non trascurabile è «il suono della parola. Soprattutto il suono che si viene a creare nel rapporto tra le vocali e le consonanti».⁴⁷ Ne consegue che, nel libretto operistico, la ridefinizione onomastica sia stata dettata da esigenze di eufonia e di musicalità: Violetta è semplicemente più cantabile di Margherita.⁴⁸ Molto probabilmente, i nomi originali Marguerite e Armand sono stati modificati in Violetta e Alfredo per soddisfare alcune ragioni tecniche: i cantanti lirici non pronunciano i suoni gutturali come /ge/ o la «r francese» /R/, perché risultano scomodi da cantare, a differenza della maggiore fluidità dei suoni delle consonanti velari e liquide di cui è composto il nome Violetta.⁴⁹ Estremamente attento a questi particolari,⁵⁰ il compositore potrebbe avere imposto il cambiamento onomastico al librettista, il quale, nel farlo, ha mantenuto lo stile floreale, anzi, diciamo *en passant*, lo ha persino esteso, sostituendo il nome (più eloquente e ironico) di Prudence⁵¹ con quello di Flora.⁵² Invece, nel passaggio da Marguerite a Violetta, oltre alla tematica floreale, è stata mantenuta la continuità semantica: entrambi gli onomastici veicolano l'idea di purezza e di redenzione, ovvero di trasformazione verso l'angelica perfezione.⁵³

del librettista. [Nel caso della *Traviata*], la volontà del compositore determina completamente la struttura drammatica del primo atto, ed alla sua volontà – meglio alla sua concezione globale – si dovrà adattare il lavoro di stesura e di versificazione del librettista», Id., *Il libretto: a cosa serve?*, in *Dal libro al libretto: la letteratura per musica dal '700 al '900*, a c. di M. Tatti, introduzione di G. Ferroni, Roma, Bulzoni Editore 2005, pp. 22-26. Sul «potere dittatoriale» di Verdi, vd. anche CARL DAHLHAUS, *Drammaturgia dell'opera italiana*, trad. e nota bibliografica di L. Bianconi, Torino, EDT 2005, p. 45.

⁴⁷ PETROBELLI, *Il libretto: a cosa serve?*, cit., p. 27.

⁴⁸ Nel classificare i nomi affettivi e augurali, Emidio De Felice (*Nomi e cultura...*, cit., p. 189) precisa che alcuni non sono stati rilevati – tra questi *Margherita* – «perché una loro certa lunghezza o pesantezza contraddice o non risponde pienamente a quel fondamentale criterio [...] di armoniosità e levità fonica».

⁴⁹ GINEVRA GROSSI, *Quand un roman devient un livret d'opéra: la traduction de «La Dame aux Camélias» en livret de «La Traviata»*, «Plaisance. Rivista di letteratura francese moderna e contemporanea», XXXVIII (2016), p. 110.

⁵⁰ AGOSTINELLI, *Petrobelli...*, cit.

⁵¹ Cfr. BRUNETTI, *Il palcoscenico...*, cit., pp. 77-80.

⁵² Flora potrebbe incarnare al tempo stesso Prudence e Olympe. Vd. CHRISTIANE ISSARTEL, *Les Dames aux camélias: de l'histoire à la légende*, Paris, Chêne Hachette 1981, p. 101. Flora è il nome classico della divinità romana della Primavera in uso dal Rinascimento, vd. DAVIDE DE CAMILLI, *Cesare Pavese e i nomi dei personaggi*, «Italianistica», XXII (1999), p. 222. Carlo Linneo (1707-1778) lo usò per indicare il complesso delle piante, vd. CATTABIANI, *Florario...*, cit., p. 11.

⁵³ Vd. JEAN CHEVALIER - ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles: mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Laffont 1989, p. 742.

Per concludere

Nell'adattamento dal dramma teatrale al libretto lirico, la designazione del personaggio è determinata da esigenze strettamente legate alla particolarità dell'opera lirica, genere 'ibrido' caratterizzato anzitutto dalla perfetta combinazione del testo verbale e del testo musicale. Essendo l'onomastica operistica soggetta all'esigenza del canto, il librettista – più del drammaturgo – deve mostrarsi sensibile alla sonorità del nome. Nei generi testuali con finalità estetica, i nomi non sono soltanto «significanti [ma] una dinamica associazione di idee. È cultura incarnata in sillabe individuanti».⁵⁴ Nel sistema linguistico della *Signora delle camelie* (romanzo, dramma) come anche della *Traviata* (libretto), la scelta onomastica floreale riservata alla protagonista non è gratuita o neutrale, ma carica di significato.⁵⁵ Come ho cercato di mostrare, sia Margherita e Violetta sia il soprannome «signora delle camelie» veicolano connotazioni che entrano in risonanza con le altre componenti del sistema assiologico dei diversi generi finzionali.

Il tema floreale assegna al nome della protagonista una funzione soprattutto simbolica: oltre a segnalare, nel caso della camelia, una condizione sociale (la prostituzione) e patologica (la tisi), i fiori della margherita e della violetta veicolano, nei testi, non soltanto il motivo della fugacità del tempo e del *Carpe diem*,⁵⁶ ma anche l'idea della purezza e della redenzione. Più specificamente, carico di valenza simbolica, il nome floreale diventa il vettore dell'ideologia degli autori: tanto Dumas che Piave e Verdi, sebbene rispettosi della morale e delle convenzioni borghesi, non esitano a denunciare le ipocrisie e le contraddizioni della società a loro contemporanea.⁵⁷

Biodata: Roberta De Felici è Professore Associato di Lingua e Traduzione Francese presso l'Università della Calabria. Specialista del romanzo e del teatro naturalista (Ed. Duranty, Ed. e J. de Goncourt, J.-H. Rosny Aîné, E. Zola), attualmente si interessa alla letteratura d'espressione francese moderna (B. Fondane, P. Istrati) e dell'estremo contemporaneo (F. Mihali, A. Nothomb, R. Millet, L. Mauvignier). Tra le sue pubblicazioni: le monografie *Le roman préhistorique de J.-H. Rosny Aîné*

⁵⁴ EDOARDO SANGUINETI, *L'omonimia culturale*, in DE FELICE, *Nomi e cultura...*, cit., p. X.

⁵⁵ Cfr. WAGNER, *Perturbations onomastiques...*, cit., p. 18.

⁵⁶ Vd. CHRISTINE RESCHE, *Le temps réécrit dans les livrets de Giuseppe Verdi. Éléments, temps et musique dans La Traviata, Rigoletto et Don Carlos*, «Cahiers d'études romanes», XXIV (2011), pp. 63-80.

⁵⁷ Sulla valenza ideologica del libretto cfr. BALDACCI, *La musica in italiano*, cit., p. 184 e sgg.

(Centro Librario dell'Università della Calabria, 2006), *Gli adattamenti teatrali di Edmond de Goncourt* (Aracne, 2011) e le edizioni critiche J.-H. Rosny Aîné, *Nell'Horn de l'armée du salut* (Garnier, 2011); Ed. de Goncourt, *La Faustin* (Champion, 2018).

roberta.defelici@unical.it