



UNIVERSITÀ DI PARMA

UNIVERSITA' DEGLI STUDI DI PARMA

DOTTORATO DI RICERCA IN
SCIENZE FILOLOGICO-LETTERARIE, STORICO-FILOSOFICHE E ARTISTICHE

CICLO XXXV

IL GIROTONDO DELLE MUSE VERDIANE.
ITINERARI CRITICI NELLE MESSINSCENE VERDIANE DAL SECONDO
DOPOGUERRA

Coordinatore:

Chiar.mo Prof. Italo Testa

Tutore:

Chiar.mo Prof. Marco Capra

Dottoranda: Raffaella Carluccio

Anni Accademici 2019/2020 – 2021/2022

Indice

Introduzione	5
---------------------------	---

Capitolo I

Verso una sinestesia delle arti	16
I.1. «Gesamtkunstwerk». Genesi di una problematica ancora attuale.....	16
I.2. Regia, Regietheater e metteur en scène. Evoluzione di tre definizioni.....	21
I.3. Arti in scena.....	25
I.4. Regia e scenografia.	32
I.5. La messa in scena. Verdi e la ricezione critica su «La Scala».....	35
I.6. Verdi e il «Teatro Totale» del suo tempo.....	48

Capitolo II

La ricezione critica delle “sinestesie verdiane”	51
II.1. Dalla critica operistica alla critica “sinestetica”.....	51
II.2. Metodologie e itinerari della critica musicale italiana tra Ottocento e Novecento.....	56
II.3. Verdi, Wagner e l’“opera d’arte totale”.....	58
II.4. Approcci sinestetici all’“autore Verdi”.....	60
II.5. Interpretazioni critiche e appropriazioni ideologiche di Verdi dal fascismo al dopoguerra.....	62
II.6. “Riscoperte critiche” e “rinascite” verdiane: dalla «Rassegna musicale» a Massimo Mila.....	65
II.7. La scoperta del “Verdi sinestetico”: da Mila a d’Amico (e ritorno).....	70
II.8. Dalla “parola-musica” al “pensiero-spirale”: ricezioni sinestetiche verdiane in Vigolo.....	75
II.9. La “sinestesia guida il popolo”: le “arti verdiane” tra idealismo e “religione della libertà”....	79
II.10. Il fascino “sinestetico” della borghesia: la Traviata e le sue rappresentazioni.....	83
II.11. Sinestesie “anticonvenzionali”: dal <i>Simon Boccanegra</i> al <i>Don Carlos</i>	88
II.12. Il coro e il balletto verdiani, tra presenza scenica e dialogo con le “altre arti”.....	93
II.13. “Scene verdiane”: la ricezione critica della scenografia nelle rappresentazioni verdiane.....	97
II.14. Il direttore d’orchestra nella messinscena sinestetica verdiana.....	98
II.15. L’ <i>Aida</i> : cromatismi, esotismi e “parole sceniche” di un’“opera-contenitore”.....	101

II.16. “Non tirate sul regista!”: il ruolo della figura registica nella messinscena sinestetica verdiana, da Strehler a Ronconi.....	104
II.17. “Attualità sinestetica” di Verdi.....	110
II.18. Cortocircuiti sinestetici e plurisensoriali tra Verdi e Shakespeare.....	113
II.19. Oltre Mila, d’Amico e Vigolo: sviluppi critici verdiani di oggi e di domani.....	118

Capitolo III

Traduzione e interpretazione. Verso il nuovo millennio	121
III.1. Riletture e deformazioni registiche della messinscena verdiana di oggi.....	121
III.2. «Opera aperta».....	124
III.3. Distorsioni contemporanee.....	128
III.4. Lo spettacolo delle arti: verso l’«opera-contenitore». Riflessioni circa la sintassi registica del teatro d’opera contemporaneo.....	132
III.5. Il Teatro di Pier’Alli. Dalla tragedia classica al dramma onirico.....	134
III.6. Il teatro totale del terzo millennio. Da Sylvano Bussotti a Mario Martone.	144
Conclusioni	152
Bibliografia	154

Introduzione

C'è una ragione “perché”, come direbbe Pavese, ho scelto questo titolo per il mio lavoro.

Secondo Jurij Lotman (1922-1993)¹ uno dei maggiori semiotici e storici della letteratura e della cultura del XX secolo, un antico detto recita: «Le muse fanno il girotondo. Poiché ogni musa aveva un proprio nome, una propria immagine, propri strumenti e una propria arte, i greci vedevano immancabilmente nell'arte, appunto, un girotondo: un insieme di forme differenti, ma reciprocamente necessarie all'attività artistica.». Lotman, con il detto antico “le muse fanno il girotondo”, allude a una visione artistica già sintetica, un “insieme”, appunto, di attività reciprocamente indispensabili.

Si tratta di un'immagine che rimanda in maniera molto efficace a un approccio a tutto tondo delle espressioni artistiche e allude all'interessante capacità di Lotman di trattare le forme espressive in modo trasversale: così facendo alcuni termini – come lingua, cultura, struttura del testo artistico, teatralizzazione, traduzione, esperienza, performativo, insieme – entrano in un discorso certo non specialistico in senso canonico, ma profondamente e realmente interdisciplinare.²

La semiotica di Lotman si presta naturalmente a essere messa in rapporto e in dialogo con la ricerca storico-artistica nell'ambito del visivo, e non solo perché nelle sue opere sono frequenti i riferimenti alle arti visive, all'architettura, al teatro e al cinema, ma anche perché egli allarga il proprio discorso spostandolo al campo della “produzione artistica”. L'idea centrale lotmaniana è quella della “dialogicità”, nella fattispecie la possibilità di interlocuzione tra sistemi semiotici diversi. In questo senso, l'orizzonte “dialogico”, già intravisto da Lessing nell'antica questione dell'*ut pictura poesis*, diviene un presupposto fondamentale.³

Lotman si muove insomma, con profonda disinvoltura, negli ambiti vicini – ma assolutamente autonomi – della letteratura, delle arti figurative, della scena teatrale, sulla traccia di suggerimenti e suggestioni diverse e guidato dalla profonda convinzione dell'unitarietà dello spirito umano.⁴

In *Struttura del testo poetico*⁵ non a caso Lotman parte proprio dal concetto che ogni sistema che abbia come fine la comunicazione può essere definito come lingua, come ribadisce in questo celebre passo:

¹ Jurij Lotman, *Il girotondo delle muse: semiotica delle arti*, Bompiani, Milano, 2022, pp. 32-33.

² *Ivi*, p. 15.

³ *Ivi*, p. 27.

⁴ *Ivi*, p. 31.

⁵ Cfr. Jurij Lotman, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Mursia, Milano, 1972, p. 10.

In questo stesso senso si può parlare della lingua del teatro, del cinema, della pittura, della musica e dell'arte nel suo insieme come di una lingua organizzata in modo speciale. [...] In quanto la coscienza dell'uomo è coscienza linguistica, tutti gli aspetti dei modelli sovracostruiti sulla coscienza, fra cui l'arte, possono essere definiti come sistemi di modellizzazione secondari. Così l'arte può essere descritta come una lingua secondaria, e l'opera d'arte come un testo di questa lingua.⁶

Perché parlare di muse verdiane?

Come afferma Pierluigi Petrobelli, Verdi si colloca come evento unico e determinante nella storia della musica europea. Unico nel senso che nessun altro compositore – eccettuato forse Richard Wagner, l'eterno antagonista – ebbe una eguale ricchezza di atteggiamenti, una pari molteplicità di esperienze e di interessi, sia culturali che politici e sociali. Determinante perché Verdi influì in maniera decisiva sul concetto stesso di far teatro in musica, e determinò quindi una posizione ed una importanza del tutto nuove nella figura del compositore, musicista.⁷

Come afferma Gerardo Guccini⁸, Verdi “vedeva”, sì, i personaggi e le loro azioni, ma con le orecchie. Non è una battuta. L'addensamento delle funzioni percettive nell'organo dell'udito è, infatti, una condizione fisiologica assolutamente essenziale all'arte del drammaturgo musicale (a “vedere” con gli occhi era piuttosto Boito, la cui drammaturgia è di matrice plastica e figurativa molto più che musicale).⁹

«Dissi dunque a Giulio che io sarei venuto a sentire lo spettacolo»¹⁰. Così scrisse Verdi a Tito Ricordi a testimoniare quanto Verdi seguisse simultaneamente due spettacoli, l'uno era quello “ascoltato” quello che aveva composto, l'altro realizzato. Come se aspetto visivo e acustico non fossero percepiti come due istanze isolate neanche nella sua mente.

La scelta di trattare esclusivamente di messinscene verdiane, a scapito di quelle wagneriane, è dipesa non solo dalla volontà di prediligere l'originalità di contenuto ma anche dalla necessità di riportare alla luce l'ingente materiale documentativo messo a disposizione dall'Istituto Nazionale di Studi

⁶ *Ivi*, pp. 13-16. Nella citazione ho introdotto una modifica, traducendo come “sistemi di modellizzazione secondari” anziché come “sistemi secondari di simulazione”.

⁷ Pierluigi Petrobelli, *L'esperienza teatrale verdiana e la sua proiezione sulla scena*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi: Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica “A. Boito” 28-30 settembre 1994, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1996, p. 17.

⁸ Gerardo Guccini, *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 937-950: 948.

⁹ *Ivi*, p. 949.

¹⁰ Pierluigi Petrobelli, Marisa Di Gregorio Casati, Carlo Matteo Mossa (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi: 1880-1881*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1988, p. 120.

Verdiani presso il quale durante l'ultimo anno di percorso è stata condotta dalla sottoscritta un'intensa attività di ricerca.

Se la paternità wagneriana della teorizzazione del concetto di "Teatro Totale" rimane un dato sedimentatosi da tempo nella nostra coscienza culturale, meno scontato risulta poter guardare all'opera verdiana come a una concertazione tra più arti. Ai miei scopi risulta quindi importante considerare Verdi certamente maestro del "fare", lontano da ogni qualsivoglia teoria, ma compositore in grado di guardare alla realizzazione scenica dello spettacolo nella sua totalità e visione d'insieme.

Decisivo per l'avallo delle mie considerazioni è stato in particolare il saggio di Mary Jane Philips-Matz in cui si sottolinea quanto Verdi faccia effettivo impiego delle peculiarità rossiniane per creare quello che è diventato «il teatro totale della nostra epoca». Quel teatro che proprio per Antonin Artaud coincideva con un spazio in cui il suono e il rumore, da percepire più fisicamente piuttosto che intellettualmente, rimane l'essenza finale dell'azione scenica. Verdi secondo Matz pratica all'opera una «trasfusione di sangue trasformandola in maniera permanente e irreversibile». Una trasformazione paragonabile a quella, rilevata da Herbert Marcuse, che la fotografia ha imposto alle arti visive. Proprio come un fotografo Verdi muta la forma d'arte che gli competeva individuando nella scoperta di un ritmo interpretativo estremamente personale l'esito finale della sua azione teatrale. Nell'opera totale verdiana, al pari di ciò che accade nel teatro di Artaud, emerge quindi una visione di insieme nella quale suono e rumore assumono estrema importanza per suscitare le emozioni nel pubblico.

Rispetto alla concezione visiva dello spettacolo che Verdi, i suoi librettisti e i suoi scenografi incarnano, l'avvento della cultura simbolista e ancor più di quelle espressionista e futurista fa sì che la scenografia operistica tenda a fornire un'interpretazione fortemente segnata dalla sensibilità dello scenografo, che vuole far rivivere, in termini più aggiornati, un testo poetico-musicale a lui non contemporaneo. Il problema consiste dunque in una proposta scenografica che si allontani dal linguaggio dei contemporanei di Verdi sintonizzandosi tuttavia sulla lunghezza d'onda dell'opera verdiana.

Negli ultimi decenni due contrastanti concezioni aventi per oggetto la realizzazione scenico-visiva nello spettacolo in musica si sono fatte imperanti. Una prima storica (e non filologica perché non ci si riferisce soltanto ad un testo criticamente definitivo), intende riproporre uno spettacolo basato su un rispetto assoluto delle prescrizioni sceniche contenute nel libretto – e anche nella partitura; la fedeltà invocata da questa concezione riguarda il momento storico dell'azione, e quindi l'ambientazione, i costumi etc. Sostenitori di questa concezione sono coloro che si propongono di raggiungere una rappresentazione il più possibile autentica, vale a dire fedele alle informazioni

contenute nei dati a disposizione e che possa aspirare a una resa dello spettacolo il più conforme possibile alle intenzioni dell'autore. A questa concezione si contrappone l'altra, che invoca invece un realizzazione visiva della parte scenica nello spettacolo operistico che sia «adventurous and intelligent»¹¹ per liberarsi dalle soffocanti prescrizioni contenute nel testo originario e concedere al regista la libertà di ambientare l'azione dove la sua fantasia o la sua sensibilità o impegno politico lo indirizzano.¹² I responsabili della parte visiva dello spettacolo, quindi, il regista ma anche il sovrintendente o il direttore artistico che gli affidano il compito della sua realizzazione, come afferma lo stesso Petrobelli possono essere certo “adventurous” ma devono essere soprattutto “intelligent” nel senso più letterale del termine. Devono cioè prendere coscienza di quali sono gli elementi costitutivi della struttura drammatica e di come siano stati resi evidenti dal compositore nella partitura. Una realizzazione scenica che prescindendo, come sembra essere molte volte il caso, dalle precise indicazioni contenute nella partitura, rischia di mettere in luce un solo aspetto, una sola chiave di lettura della vicenda, a scapito di tutte le altre.¹³ Uno studio intenso e profondo di tutte le implicazioni drammatiche contenute nella partitura risulta essere dunque l'unica via per creare uno spettacolo che possa aspirare a far giungere il messaggio non solo del compositore ma anche degli interpreti del suo tempo. Secondo Petrobelli la motivazione per la quale ancora oggi il teatro in musica si esegue e si rappresenta non è per la melodia e neanche per consentire al regista di far sfoggio delle sue concezioni ma per il valore simbolico che la vicenda rappresentata assume nel momento in cui viene trasfusa nel linguaggio musicale. Quale che sia la veste visiva conferita allo spettacolo, tradizionale o avventurosa – il suo fine ultimo sarà comunque quello di comunicare un messaggio di valore universale, di rappresentare una vicenda nella quale gli spettatori possono emotivamente identificarsi. «Se questo avviene o non avviene è responsabilità della rappresentazione scenica prescelta; alla fine il nocciolo della questione è la responsabilità che i realizzatori dello spettacolo si assumono; tanto più valide saranno le loro scelte, quanto più saranno concordi nel realizzare visivamente ciò che gli spettatori stanno ascoltando».¹⁴

¹¹ Cfr. David J. Levin, “*Va pensiero*”? *Verdi and theatrical provocation*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale: Parma-New York-New Haven, 24 gennaio-1° febbraio, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Olschki, Firenze, 2003, pp. 1000-1015.

¹² P. Petrobelli, *La regia dell'opera*, cit., p. 952.

¹³ *Ivi*, p. 954.

¹⁴ *Ivi*, p. 955.

Gli studi dedicati a Verdi si sono finora concentrati soprattutto sul XIX secolo e sugli aspetti della sua opera trattati singolarmente, per cui a tutt'oggi non esiste uno studio strutturale e organico sulle arti implicate nella messinscena verdiana.

Nel 1994 l'Istituto Nazionale di Studi Verdiani di Parma si fece promotore dell'attività di rivalutazione della componente visiva dello spettacolo verdiano con due proposte innovative e tra loro correlate che rappresentano ancora oggi il principale contributo all'attività di ricerca in quel settore: il congresso internazionale di studi «La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano» e la mostra «“Sorgete! Ombre serene!”. L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano».

Rifacendosi a quella iniziativa pionieristica, cui non sono seguite nei decenni successivi attività altrettanto significative in campo nazionale e internazionale, il progetto di ricerca qui presentato vuole porsi come ideale prosieguo di sviluppo e approfondimento del tema della concezione verdiana del teatro musicale, con particolare riferimento al rapporto tra la struttura melodrammatica e la sua concreta realizzazione scenografica e registica. Alla luce della rilevanza della messinscena e della componente cinetico-visiva dello spettacolo, intese come elementi integrati all'opera e non come dati esterni e accessori, la ricerca vuole guardare, in un'ottica sincretica, alle letture interpretative che la messinscena, in tutte le sue componenti, ha dato del dramma verdiano. A tale scopo si propone lo studio di rappresentazioni sceniche delle opere di Verdi avvenute nei principali teatri italiani a partire dal secondo dopoguerra, mettendo in luce le linee di corrispondenza o di allontanamento rispetto al linguaggio rappresentativo tradizionale. Il progetto – la cui originalità emerge anche nel suo riferirsi a un periodo storico tutt'ora assai poco considerato dagli studi di settore e musicologici in particolare – si propone di scandagliare, attraverso la teorizzazione, l'analisi e la ricezione critica esercitate dalla stampa periodica musicale e generalista in campo nazionale, il ruolo di prim'ordine che il particolare rapporto esistente tra testo e rappresentazione svolge in un contesto dalla natura polisemica quale è quello del teatro d'opera e rispetto al quale il ruolo esercitato da Verdi risulta essere stato determinante. Egli, infatti, facendosi mediatore tra il complesso scritturale (i testi in senso stretto, cioè il libretto e la partitura, che recano la fissazione scritta della struttura verbale e di quella musicale dell'opera) e il complesso operativo (interpretazione, movimenti, gestualità e scenografia) preposto alla rappresentazione concreta dello spettacolo, è stato fra i primi compositori in Italia (e certo il più significativo e influente su contemporanei e successori) a esercitare in modo sistematico il ruolo di coordinamento tra le varie componenti della rappresentazione operistica.

In anni relativamente recenti si è compresa inoltre l'importanza anche della dimensione cinetico-visiva dello spettacolo. In particolare si è rivelato come questa componente abbia influenzato in

maniera determinante sia i processi creativi degli autori, che tra l'altro riservavano a questo aspetto didascalie minuziose, sia la risposta del pubblico. Verso la fine del XX secolo si è raccolto, ma prevalentemente per l'Ottocento, un ingente materiale iconografico: bozzetti di scenografie e di costumi, appunti di regia, disposizioni sceniche a stampa e altre fonti visive. A precedere il lavoro ultimo di David Rosen e Marinella Pigozzi del 2002,¹⁵ si annovera sia la mostra del 1985 «Giuseppe Verdi, vicende, problemi e mito di un artista del suo tempo» – che ha cercato di offrire una panoramica delle varie interpretazioni visive che all'epoca di Verdi e in epoche successive sono state date delle sue opere – sia le due già citate iniziative realizzate nel 1994 dall'Istituto Nazionale di Studi Verdiani: il congresso «La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano» e la mostra «Sorgete! Ombre serene!». In queste ultime l'aspetto visivo dello spettacolo verdiano viene per la prima volta analizzato in prospettiva storica, offrendo una ricca antologia di testimonianze direttamente collegate all'intervento di Verdi, alla sua collaborazione con lo scenografo nell'intento di vedere realizzata sul palcoscenico la concezione, anche visiva, che presiedeva all'atto compositivo. Un ultimo tentativo di realizzare un'antologia (anche in questo caso prevalentemente ottocentesca) dedicata allo studio della scenografia verdiana è stato compiuto da Olga Jesurum con *Il personaggio muto* del 2014: lavoro che tuttavia, pur testimoniando, alla stregua degli studi che lo hanno preceduto, la maturazione di quanto la concezione scenica come parte costituente del dramma musicale sia evoluta negli anni giovanili di Verdi, affronta il solo contesto novecentesco e sceglie di sviluppare la sola tematica scenografica con un'impostazione unicamente antologica.

Perché trattare ancora oggi di regia d'opera?

Volendo chiarire le ragioni che mi hanno spinto a riflettere sulle interpretazioni registiche di certo repertorio operistico del secondo Novecento, risulta utile appellarsi ai risultati emersi dal convegno organizzato dall'Associazione Wagneriana di Milano nel 2017 e pubblicati nel volume *Mettere in scena Wagner. Opera e regia tra Ottocento e contemporaneità* (LIM, Lucca, 2019). Risultati, questi ultimi, decisamente sintomatici di quanto il dibattito sul problema della regia d'opera rimanga uno dei dibattiti centrali del teatro musicale degli ultimi decenni.

Lungimirante la posizione di Jean-Jacques Nattiez che sottolinea quanto sia necessario individuare dietro ad ogni regia, “scelte” che devono essere meditate e messe in “serie”. Per quale motivo, dunque, sarebbe necessario, ancora oggi, mettere a punto una teoria della messinscena operistica?

¹⁵ David Rosen, Marinella Pigozzi, «*Un ballo in maschera*» di Giuseppe Verdi, Ricordi, Milano, 2002 («Musica e spettacolo. Collana di Disposizioni sceniche»).

Nel XX secolo si assiste a una messa in discussione dei segni teatrali «post drammatici» quali simultaneità, frammentarietà, discontinuità, sospensione del senso, drammaturgia visiva». Non si parla più di sintassi registica paratattica ma di un sistema registico in cui lo spettacolo non si identifica né con un'opera né tantomeno con un contenitore, bensì con un'opera-contenitore nella quale viene meno il criterio dell'unità e coerenza tra le diverse componenti della messinscena. Per opere-contenitori si intendono spettacoli o messe in scena nelle quali i vari componenti (parole, corpi, luci, suoni, immagini e oggetti) sono più «collocati» che «messi» in scena nella loro eterogeneità performativa¹⁶. A gestire tale eterogeneità troviamo una figura più o meno istituzionalizzata o più o meno definita in rapporto alle altre identità operative nella concertazione dell'esperienza scenica, il regista.

Se nella storia del teatro d'opera italiano, almeno fino ai primi anni '40 del Novecento, non rinveniamo un responsabile unico dell'allestimento, bensì un sistema produttivo in cui il direttore di scena sorvegli il funzionamento generale dello spettacolo, a partire dal secondo dopoguerra le direzioni teatrali risolvono l'esigenza di applicare all'opera linguaggi scenici differenziati, più duttili e moderni, affidando un numero sempre maggiore di allestimenti a registi scritturati per l'occasione. Inizia così la graduale sostituzione del «regista fisso», uomo di teatro a cui affidare presso i grandi teatri d'opera quasi tutti gli allestimenti in programma, con una serie di personalità artistiche responsabili ciascuna d'un singolo allestimento. Di formazione e provenienza extraoperistica, il regista diviene il nuovo autore del testo spettacolare, colui che esercita un'autonoma funzione creativa, dal momento che può immettere nell'opera diversi significati drammatici. Del tutto refrattaria a ogni tipo di regolamentazione, la regia operistica contemporanea ha esplorato più strade. Tra queste il progetto analizzerà la regia critica in cui il regista formatosi nell'ambito del teatro recitato intende lo spettacolo lirico come espressione e commento delle intenzioni dell'autore. A partire dalla seconda metà del XX secolo, registi come Luchino Visconti, Giorgio Strehler e Luca Ronconi, non solo hanno contribuito alla rivalutazione o nobilitazione del testo scenico, adeguandolo ai nuovi standard rappresentativi della nostra epoca, ma hanno anche offerto una rilettura complessiva, talvolta assai originale dei grandi capolavori del repertorio, cercando di mettere in luce, nelle opere da loro messe in scena, un nucleo drammatico centrale (che ritenevano proprio dell'autore), che diveniva così la lente critica attraverso cui filtrare ogni ingrediente dello spettacolo, dalla costruzione del personaggio alla scenografia, dai costumi alla gestualità e alla prossemica.

¹⁶ Mirella Schino, *Regia teatrale*, in *Historia. La grande storia della civiltà europea. Il Novecento*, vol. II, Motta, Milano, 2007, p. 105.

Il mio lavoro non si propone però come un'analisi della storia della regia teatrale (di cui per certi aspetti mi sono occupata al fine di fornire una contestualizzazione al problema) ma di una sottile lettura del macro argomento circa il dialogo tra le arti nella messinscena verdiana. Vale a dire attraverso il punto di vista della ricezione critica in un momento storico, tra l'altro, in cui sembra venir meno l'autorità del critico.

Le recensioni prese in esame, pubblicate sui principali quotidiani e riviste nazionali dell'epoca, sono state a mio avviso un banco di prova che ha confermato la tesi da me ipotizzata agli inizi della ricerca: il profondo interesse da parte della critica di settore verso l'aspetto visivo e scenografico delle messinscene verdiane spesso considerato come causa di un vero e proprio sgretolamento dell'impianto drammaturgico concepito ab origine da Verdi stesso.

È stato significativo, non a caso, riscontrare l'ampio spazio che critici tra i più rilevanti del panorama della storia della critica musicale e letteraria (da Massimo Mila a Fedele d'Amico) hanno rivolto proprio ad alcune messinscene verdiane della seconda metà del Novecento.

La ragione della scelta di analizzare e assumere come emblematiche le posizioni di alcuni tra i più rilevanti rappresentanti della storia della critica musicale italiana (tra quelli trattati più approfonditamente primo fra tutti Massimo Mila e a seguire Fedele d'Amico e Giorgio Vigolo) va ricercata negli anni centrali della loro attività giornalistica che coincide appieno con i cambiamenti dello statuto della regia dell'epoca. Mila, d'Amico e Vigolo, in particolare, sono tutti e tre testimoni dell'esigenza, nel secondo dopoguerra, della sostituzione del «regista fisso», uomo di teatro a cui affidare presso i grandi teatri d'opera quasi tutti gli allestimenti in programma, con una serie di personalità artistiche responsabili ciascuna d'un singolo allestimento.

Giorgio Vigolo (Roma, 1894-1983), esponente della così detta Scuola Romana, conduce la sua attività negli anni '50 e '60 come critico musicale de «Il Mondo». Qui si concentra sugli effetti suggestivi dello spettacolo e sulla musica come elemento unitario che lega gli altri elementi della rappresentazione. Un esponente anche letterario visionario ma attento agli umori dell'epoca.

Ma anche l'ambiente culturale che Mila come d'Amico frequentarono risulta importante anche ai fini della loro scrittura e della loro visione. Massimo Mila (Torino, 1910-1988), dal 1955 critico musicale de «L'Espresso», dal 1967 de «La Stampa» (anno in cui è anche condirettore della «Nuova Rivista Musicale Italiana»), rimane vicino alla cultura tedesca avendo tradotto opere di Goethe, Schiller, e Wagner mantenendo di ciò che vede un giudizio onesto, privo di preconcetti e non prevenuto, insieme ad un limpido scrivere antiretorico. Sarà del resto proprio il critico torinese non solo a formare musicologi e cattedratici ma con l'esempio di Croce, anche a farsi partecipe di un ambiente

frequentato dai maestri della pittura, della letteratura e del teatro (Gruppo dei Sei, Lionello Venturi per citarne alcuni).

Come afferma Gavazzeni a proposito di Mila: «È il rapporto con la storia di una personalità e di un'epoca, ridato nell'affascinante narrazione critica»¹⁷. Per Gavazzeni non c'è scarto tra il Mila saggista e il Mila giornalista. «Mila ha l'arte di farsi leggere, dote assai rara per un critico musicale. Mila non perde la testa per registi o di fronte alle scenografie allora in uso. Non si lascia sedurre da sirene registiche o scenografiche».

Per Mila giudicare criticamente significa spogliarsi delle proprie inclinazioni e il giudizio del critico non può essere assoluto e definitivo. Si tratta di un lavoro di insieme dove gioca un ruolo importante il pubblico e «non fa pubblico un'accolta di trenta - quaranta persone». Il parere del critico, secondo Mila, non deve uniformarsi a quello del pubblico o prendere pieghe diverse a seconda delle prese di posizione del pubblico ma è corretto non sentirsi sicuri finché il proprio giudizio non venga collaudato insieme alle reazioni del pubblico: «Giudicare criticamente significa salire a un livello superiore di validità possibilmente assoluta»¹⁸.

Fedele d'Amico (Roma, 1912-1990), figlio del critico e docente teatrale Silvio d'Amico, critico musicale dell'«Espresso» dal '67 all'89, membro del comitato direttivo della Nuova rivista musicale italiana, dal 1977 è titolare invece della cattedra di storia della musica alla facoltà di magistero dell'università di Roma, dove fin dal 1963 era incaricato della stessa materia. Dirige i primi quattro volumi, per la sezione «Musica e danza», della *Enciclopedia dello Spettacolo*. I suoi scritti (una piccola parte dei quali raccolta nel volume *I casi della musica*) testimoniano un'intelligenza vivacissima e originale. Aveva conosciuto bene Trilussa, Pirandello, era genero di Emilio Cecchi e fu allievo di Alfredo Casella.

Mila e d'Amico sono trattati qui insieme perché anche nella vita sono uniti da un vincolo di affetto (mai incrinato dai non infrequenti disaccordi in sede critica) ma anche artistico e civile. Una produzione di idee per entrambi che era frutto di una cultura. Testimoni oltretutto anche del passaggio che vede lo spettacolo musicale trasformarsi o meglio sgretolarsi dal suo essere bene sociale.

È proprio la disarticolazione del racconto drammaturgico, così centrale nella critica del nuovo millennio, a rivisitare l'opera verdiana in una visione storica e onirica. Succede con lo scenografo costumista e regista Pier Luigi Pieralli (Firenze, 1948), in arte Pier'Alli, convinto epigono delle

¹⁷ Cfr. Gianandrea Gavazzeni, *Lo stile di Mila*, in *Massimo Mila alla Scala – Scritti 1955-1998*, Rizzoli, Milano, 1989.

¹⁸ Massimo Mila, *Cronache musicali 1955-1959*, Einaudi, Torino, 1959, pp. XIII a XIX.

innovative idee di spettacolo totalizzante pionieristicamente sostenute da Richard Wagner, e di cui non casualmente si fecero promotori gli artisti della prima e della seconda avanguardia. Eclettico e versatile artista, interessato a forme di spettacolo complesse che coinvolgano l'intero sistema percettivo umano, nel solco di un'idea innovativa della scena, della musica, della parola e del gesto si fa portavoce di un progetto visivo improntato sulla luce che accoglierà sempre di buon grado una scenografia costruita su elementi architettonici essenziali senza disprezzare il ricorso alle tecnologie digitali. La ricerca teatrale di Pier'Alli, del resto, si colloca negli anni in cui prende spazio il termine "Intermedia", a cui l'artista Dick Higgins intendeva conferire il significato di una nuova mentalità basata sulla fluidità e non sulla categorizzazione rigida.¹⁹

A partire dal secondo dopoguerra ci si orienta dunque verso una sinergia intercorsa fra tutti i linguaggi artistici, seguendo ancora una volta l'utopia wagneriana dell'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*).²⁰

Si assiste, in altri termini, ad un confronto serrato tra espressioni artistiche differenti che non a caso prenderà piede proprio parallelamente allo sviluppo dei nuovi media, rientrando così in una certa tendenza contemporanea all'eclettismo, concetto che un comparatista come Remo Ceserani segnala possedere non poche ambivalenze.²¹ È proprio in un contesto di confronto tra linguaggi che si inserisce a pieno titolo l'attività poliedrica di Mario Martone (Napoli, 1959). Il regista partenopeo più che identificarsi come un talento plurimo – categoria di cui si occupa molto la comparazione interartistica – come lo era Strindberg o Pasolini che si erano espressi in diversi linguaggi artistici²², rimane fondamentalmente un "regista" ma è forse l'unico "regista" in grado di esprimersi nel nostro Paese con risultati innovativi in tre campi differenti: dal teatro al cinema all'opera lirica, alla stregua di un Luchino Visconti, Martone si fa portavoce di una poetica volta a consolidare un rapporto estremamente proficuo con musicisti, scrittori, scenografi, galleristi (da Lino Fiorito a Sergio Tramonti a Peter Gordon a Elena Ferrante) tanto da arricchire la sua esperienza esistenziale e professionale con numerosi spunti di riflessione intorno alla comparazione fra le arti e al concetto d'opera d'arte totale.²³

Sulla scia della versatilità si muove anche l'archetipo dell'artista moderno a tutto tondo Sylvano Bussotti (Firenze 1931- Milano 2021) compositore e interprete, pittore, letterato, regista, scenografo, la cui poliedricità ne fa quasi un *unicum* nel panorama musicale del Novecento italiano. Conosciuto soprattutto per la sua attività di musicista, il lavoro di Bussotti nei diversi campi artistici è stato

¹⁹ Cfr. Dick Higgins, *Intermedia*, in «Something Else Newsletter», n. 1, 1966.

²⁰ Massimo Fusillo, *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Pellegrini, Cosenza, 2018, p. 6.

²¹ Cfr. Remo Ceserani, *Elogio dell'eclettismo*, in Id., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

²² Massimo Fusillo, «*Spostamenti progressivi dei linguaggi*». *Martone e l'opera d'arte totale*, in *Mario Martone*, Roberto De Gaetano e Bruno Roberti (a cura di), Donzelli, Roma, 2013, pp. 23-37: 23.

²³ *Ivi*, p.28.

largamente ispirato dalla storia dell'arte ma anche dalla letteratura. Non sarà una coincidenza che la sua ultima fatica teatrale, *L'Ispirazione* (1984-1986), nasce da una novella di Ernst Bloch dal titolo *La musa riparatrice*.

Di muse e del loro intreccio, del resto, si parla. Il dramma bussottiano, in effetti, scorre secondo un ordine più ideologico che cronologico e certe drammaturgie concepite, a diversi livelli di interpretazione (dal simbolico al metaforico all'estetico o all'iconografico), a prescindere dal vissuto di chi le mette in scena, rischia di farci cadere in errore. E di perdere così quei connotati intimi ed esclusivi, necessari per comprendere la celebre formula «art pour art». «Nella mia vita si intrecciano le muse della musica, della pittura e della letteratura» dirà Bussotti durante un'intervista, «e faccio fatica a scindere questi tre ambiti della mia poetica».²⁴

Circa gli artisti poliedrici presi in esame nella terza parte di questo lavoro è giusto precisare come non esista ad oggi una bibliografia specifica riguardo le interpretazioni registiche di certe opere verdiane a loro riferite. Ed è altresì importante ricordare, in linea con quanto sostenuto da Giorgio Pestelli, quanto il ruolo della critica all'alba del nuovo millennio risulti molto diverso. Motivo per cui, trattare in quest'epoca storica di «ricezione critica» delle messe in scene verdiane sembra significhi semplificare volutamente un lavoro di analisi che non si appoggia a delle posizioni critiche vere e proprie (che al momento non esistono) e si proceda ad un più banale commento della stampa. Ho ritenuto giusto, tuttavia, mantenere una netta distinzione tra il *modus operandi* del fare critica a partire dalla seconda metà del XX secolo e quello proprio del secolo successivo. Non solo perché penso sia giusto restituire uno spaccato reale del pensiero critico musicale (o della mancanza dello stesso) negli anni che ci appartengono ma anche perché possa questa prima analisi essere da stimolo ad approfondimenti futuri.

²⁴ Cfr. Luigi Esposito, *Un male incontenibile*, Bietti, Milano, 2013.

Capitolo I

Verso una sinestesia delle arti

I.1. «Gesamtkunstwerk». Genesi di una problematica ancora attuale

Come afferma Marco de Marinis sembra che le poetiche e le estetiche artistiche a partire dalla fine dell'Ottocento non abbiano potuto fare a meno di considerare il *Gesamtkunstwerk* come un termine di confronto inevitabile²⁵. Al termine *Gesamtkunstwerk* viene nella maggior parte dei casi affiancato un sinonimo: *synthesis/synthèse, complete work of art, unified work of art, oeuvre d'art total, allgemeine Kunst* e le riflessioni, considerazioni e gli spunti critici emergenti della relativa bibliografia risultano indicativi delle diverse prospettive di lettura della nozione.²⁶ Il *Gesamtkunstwerk* è dunque alla base della maggior parte di tali riflessioni ed è riconducibile a un ideale che inquadra l'opera d'arte totale (risultato della convergenza delle diverse arti) in un luogo, una cornice, una dimensione che è quella del teatro e del dramma musicale. Non si parla di una fusione delle arti, di cui Wagner stesso conosceva e rispettava i singoli linguaggi espressivi ma, piuttosto, di una loro collaborazione.²⁷

Secondo Michela Garda, risulta chiaro come nel momento in cui in un'opera si presenti una summa di più arti come nel caso della poesia con la musica piuttosto che la musica con la danza o con la scenografia «l'assetto gerarchico delle arti si ripercuote nella struttura di livelli testuali, musica, libretto, danza, arti figurative».²⁸ E di fronte alla problematica circa l'opera d'arte come prodotto in cui le diverse arti sembra debbano primeggiare l'una rispetto all'altra, dobbiamo tornare al 1746 per leggere quanto Charles Batteaux scrive a questo proposito:

Se la poesia offre il suo spettacolo, la musica e la danza appariranno con essa, ma ciò sarà unicamente per farla valere, per aiutarla a sottolineare più fortemente le idee e i sentimenti contenuti nei versi [...] se è la musica che si pone in mostra, essa sola ha il diritto di esibire tutte le sue attrattive. Il teatro è per essa. La poesia non ha che il secondo rango e la danza il terzo. [...] Le parole, in simili casi, sebbene fatte prima della musica, non sono che come dei colpi di forza che si danno all'espressione musicale per renderla di un senso più netto e intelleggibile. [...] Infine, se è la danza che dà festa, non

²⁵ Marco de Marinis, *Wagner e i suoi doppi. L'estetica del Gesamtkunstwerk prima, durante e dopo la regia in Mettere in scena Wagner*, a cura di Marco Targa e Marco Brighenti, Lim, Lucca, 2019, pp. 87-109: 87.

²⁶ Gaia Salvatori, *L'ombra di Wagner: note sulla fortuna critica delle nozioni di Gesamtkunstwerk e Sintesi delle arti*, in *Ottant'anni di un Maestro, Omaggio a Ferdinando Bologna*, vol. II, Paparo, Foggia-Roma, 2006, 749-756: 749.

²⁷ Cfr. Paolo Isotta, *Le ali di Wieland*, introduzione all'edizione italiana di Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano, 1983, p. 79. Si ricordano i seguenti studi come piattaforma di riflessione: Jack Madison Stein, *The influence of Schopenhauer on Wagner's concept of Gesamtkunstwerk*, «The Germanic Review», XXII, 2 aprile 1947, pp. 92-105; Id., *Richard Wagner & Synthesis of Arts*, Wayne State University Press, Detroit, 1960; *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, a cura di Giuseppe Bevilacqua, Olschki, Firenze, 1986.

²⁸ Michela Garda, *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, in *Espressione, forma, opera*, a cura di Gianmario Borio e Carlo Gentili, Carocci, Roma, 2007, p. 275.

bisogna che la musica vi brilli a suo svantaggio, ma soltanto che essa le dia una mano per sottolineare con più precisione i suoi movimenti e il suo carattere²⁹

Se a partire dalla seconda metà del Settecento sarà Diderot tra i primi ad individuare una bellezza comune tra le arti constatando come «il pittore e il musicista rendano la stessa immagine» e sia necessario «esaminare se non vi sia qualche similitudine fra questi emblemi»³⁰, Hegel sottolinea quanto le singole arti riescano a colmare i propri limiti espressivi nell'atto di produzione di un'opera in musica:

Ciò può accadere anche in un'opera musicale, non appena i sentimenti che essa suscita in noi secondo la sua natura e la sua animazione artistica si sviluppano in noi in intuizioni e rappresentazioni più precise, portando così a coscienza la determinatezza dell'espressione dell'animo in intuizioni più salde e in rappresentazioni più generali. Ma tutto ciò è allora rappresentazione ed intuizione *nostra*, a cui l'opera musicale ha dato certamente l'avvio, ma che però il suono non ha prodotto immediatamente con il suo trattamento musicale stesso. La poesia invece esprime i sentimenti, le intuizioni e le rappresentazioni stesse e può anche delinearci un'immagine di oggetti esterni, pur non potendo da parte sua raggiungere la plasticità chiara della scultura e della pittura, né l'intimità interiore della musica, per cui deve fare appello alla restante nostra intuizione sensibile e alla muta ricezione del nostro animo per completare l'immagine³¹

Dal canto suo Friedrich Schlegel ci lascia una serie di frammenti incompiuti che fanno emergere nel processo di ridefinizione delle singole arti l'ipotesi di un superamento delle distinzioni sullo sfondo di un concetto secondo il quale si ritiene corretto che la poetica si occupi

della dottrina della differenza tra le arti in generale, del carattere peculiare della poesia, dei suoi tipi, drammatica, lirica ed epica. Del tragico e del comico. Della sua materia; dei costumi e delle passioni. Dei suoi organi, della fantasia [e] della lingua. Della sua unione con le altre arti, con la musica e con l'orchestrica ovvero con la mimica. [...]³²

Come attestato dal semiologo Nattiez che circoscrive il suo studio al tema del rapporto tra le arti³³ alcuni tra i più importanti esponenti del pensiero estetico tedesco di fine XVIII secolo (da Herder a Schiller a Hoffmann a Tieck a Schelling) si fanno portavoce di un sentimento nostalgico verso una totalità originaria insita nel linguaggio proprio dell'opera in musica. Un'unità originaria che Wagner, nel percorso da lui solcato e che lo porterà alla realizzazione di *Oper und Drama*, cercherà nella tragedia antica.

²⁹ Charles Batteaux, *Le belle arti ricondotte ad un unico principio (1756)*, a cura di E. Migliorini, Il Mulino, Bologna, 1983, pp. 169-170.

³⁰ Denis Diderot, *Lettre sur le sourds et muets (1751)*, in Id., *Oeuvres complètes*, éd. par J. Varloot, Hermann, Paris, 1978, IV; trad.it. *Lettera ai sordomuti*, a cura di E. Franzini, Guanda, Milano, 1984, pp. 131-233: 148-149.

³¹ Georg W. Fr. Hegel, *Estetica [1836-1838]*, a cura di N. Merker, Einaudi, Torino, 1962, p. 1004.

³² Friedrich Schlegel, *Frammenti di estetica*, a cura di Michele Cometa, Aesthetica, Palermo, 1989, pp. 45-46.

³³ Cfr. Jean-Jacques Nattiez, *Fondements d'une sémiologie de la musique*, Union Général d'Édition, Paris, 1975.

Il concetto d'opera d'arte totale che non rappresenta solo la meta finale della poetica di Wagner ma l'approdo di un processo ben radicato in una precisa situazione storica, l'unico contemplabile e necessario tanto da un punto di vista delle esigenze dell'arte quanto da quelle umane³⁴, comporta anche la rimessa in discussione della definizione del creatore dell'opera in musica, profilo controverso data la natura dell'opera in musica come terreno pluriautoriale. Secondo Wagner poeta e musicista non possono «rendere in comune» l'idea del dramma perfetto perché

nell'istante in cui manifestassero questa idea davanti al pubblico, sarebbero obbligate tutte e due ad ammettere necessariamente e francamente l'impossibilità di questa realizzazione e di conseguenza questa ammissione ucciderebbe la loro impresa sul nascere. Solo un individuo isolato è capace, nel suo intimo impulso, di trasformare in lui l'amarezza di questa ammissione [...] a intraprendere la realizzazione dell'impossibile; in quanto lui solo è sospinto da due forze artistiche alle quali non può resistere, e dalle quali si lascia condurre volentieri al sacrificio di se stesso³⁵

Rilevanti per la storia del concetto di opera non sono solo gli scritti teorici wagneriani quanto piuttosto tutte le declinazioni e articolazioni inglobate nella categoria "opera". Anche se il problema circa il rapporto tra le arti si dipana in un elenco di studi importanti ripercorsi e analizzati nel XX secolo da Stein, Glass a Nattiez³⁶, un esempio di quanto Wagner negli scritti di fine Ottocento guardi ad una convivenza tra le arti in un insieme organico è testimoniato dalla trinità danzante delle tre arti esposta in *Das Kunstwerk der Zukunft*:

*Danza, musica e poesia: ecco le tre sorelle che sbocciarono insieme quando si furono verificate le condizioni necessarie del loro apparire. Per loro natura esse non possono essere separate senza che sia distrutto il cerchio dell'arte, perché nel cerchio, che è il movimento dell'arte medesima sono legate tra loro in un'unione materiale e morale così mirabilmente solida e feconda, che ciascuna di esse, fuori dal cerchio, priva di vita e di movimento, non può che vivere una vita infusa artificialmente fittizia, che non detta leggi piacevoli, come la loro trinità, ma subisce regole tiranniche per i suoi movimenti meccanici.*³⁷

Tale trinità danzante crea una situazione di equilibrio all'interno dell'opera³⁸. Per Wagner a fondare l'unità dell'opera d'arte concorrono quindi necessità creativa e intenzione del dramma. Qui tutte le arti sono coinvolte, comprese architettura e pittura

Così, completandosi reciprocamente nel loro giro alternato, le arti sorelle si metteranno in evidenza ora tutte insieme, ora a due a due, ora isolatamente, secondo la necessità dell'azione drammatica che è unica legge e misura. Ora la pantomima plastica ascolta la logica non appassionata del pensiero, ora la volontà del pensiero si apre decisa nell'espressione immediata del gesto, ora la musica da sola esprime il volgersi dei sentimenti, il brivido dell'emozione; ogni tanto però tutt'e tre, in uno slancio comune, elevano la volontà del dramma all'atto diretto, possente. C'è infatti una cosa per i tre

³⁴ M. Garda, *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, cit., p. 281.

³⁵ Richard Wagner, *Oper und Drama*, Wigand, Leipzig, 1852; Weber, Leipzig, 1869, trad. it. *Opera e dramma*, Bocca, Firenze-Torino-Roma, 1894, pp. 224-225.

³⁶ M. Garda, *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, cit., p. 284.

³⁷ Cfr. Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Wigand, Leipzig, 1849, trad. it. *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli Milano, 1983.

³⁸ M. Garda, *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, cit., p.286.

generi d'arte riuniti; una cosa che debbono volere per essere liberi nella loro potenza, e questa cosa è proprio il dramma. L'importante, per loro, è cogliere l'intenzione.³⁹

Poiché nell'ottica di Wagner il dramma è la massima opera d'arte comune, volta all'esaltazione dell'uomo generale nell'arte, anche il fine delle arti figurative deve convergere inevitabilmente in esso.⁴⁰

Il concetto di un'opera che si fondi su un rapporto dialogico tra le arti, in realtà, sembra preesistere nel contesto teatrale anche prima dello stesso Wagner cui indubbiamente spetta la teorizzazione decisiva. Difatti già nell'antichità e, nello specifico, in ambiente ateniese del V secolo a.C. si sogna di nuove riunioni o affratellamenti delle arti, dalla poesia, alla musica e alla danza.⁴¹

Ed è Wagner che, soprattutto per merito del ginevrino Adolphe Appia, sta alle origini, in un modo o nell'altro, della moderna regia.

Il caso di Adolphe Appia è indicativo in modo particolare dell'ostruzionismo di pubblico e istituzioni teatrali oltremodo conservatrici, con il quale le proposte più innovative per la messa in scena si trovano a confrontarsi tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Il pittore e scenografo svizzero, che grazie alla frequentazione con il pedagogista Émile Jacques-Dalcroze si produsse in significativi affondi anche nella teoria del movimento scenico, scriverà un capitolo decisivo della teoria della messa in scena.

Nel 1923, quando finalmente Appia riesce a portare in scena *Tristan und Isolde* alla Scala, per volere di Arturo Toscanini, non solo incontra regolarmente la disapprovazione di pubblico e critica, ma fin dalle prove si trova a fare i conti con la resistenza delle maestranze interne al teatro.⁴²

In ogni caso la formulazione teorica di Appia può essere considerata un riferimento nella «ricerca di un linguaggio teatrale unitario corrispondente alle specificità dell'opera drammatica»⁴³ in questo caso wagneriana. E sono i suoi bozzetti, in particolare, a suggerire l'idea di spazi scenici in grado di reagire

³⁹ R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., pp. 294-297.

⁴⁰ M. Garda, *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, cit., p. 287.

⁴¹ Cfr Claudine Amiard-Chevrel, *L'oeuvre d'art totale*, CNRS, Parigi, 1995; Angelo Trimarco, *Opera d'arte totale*, Sossella, Roma, 2001; Paolo Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi romantici a Wagner*, in *Richard Wagner, L'opera d'arte del futuro*, trad. it. di Alfio Cozzi, goWare, Firenze, 2017, pp. 7-29; Francesco Ceraolo, *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico filosofica del pensiero di Richard Wagner*, Mimesis, Milano, 2014, pp. 37-47.

⁴² *Tristan und Isolde* va in scena alla Scala il 10 dicembre del 1923. All'indomani dalla première i giornali italiani saranno attenti a smontare scrupolosamente lo spettacolo di Appia atto per atto come nota Fabrizio Pompei in *La messa in scena di Adolphe Appia del *Tristano e Isotta* di Richard Wagner alla Scala di Milano*, i cui materiali sono consultabili su <https://www.teatroestoria.it/materiali/appia.pdf>.

Per ulteriori approfondimenti riguardo alle vicende inerenti alle cinque rappresentazioni di *Tristan und Isolde* alla Scala cfr. Carlida Steffan, «*I vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino*». *Concertazione musicale e dimensione visiva da Toscanini ad oggi*, in *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, a cura di Marco Capra e Ivano Cavallini, Lucca, LIM, 2011, pp. 290-293; e Harvey Sachs, *Toscanini*, Weidenfeld & Nicolson, London, 1978, trad. it. Edt, Torino, 1981, pp. 184-185.

⁴³ Gerardo Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, «TurinD@ams Review», 33/2, p. 4.

in virtù delle peculiarità del discorso musicale wagneriano in linea con quanto afferma riguardo, ad esempio, alla luce che come la musica «non può esprimere nulla che non appartenga all'intima essenza di ogni visione»⁴⁴. Non è un caso che caratteristica fondamentale degli spettacoli del regista sia il movimento dell'attore completamente soggiogato al discorso musicale contribuendo alla realizzazione di un tipo di spettacolo completamente distaccato dalle indicazioni sceniche del libretto e dalla prassi naturalista della messa in scena, considerata da lui inadeguata all'espressione musicale se non addirittura in netto contrasto con la verità drammaturgica del testo.

Appia, vero padre fondatore di quella che sarà poi la regia che conosciamo oggi, parte proprio dalla constatazione della contraddizione fra il Wagner poeta-musicista e il Wagner allestitore, tra il teorico del Wort-Ton Drama e il teorico dello spettacolo. Per Appia infatti Wagner pretende «con ostinazione che la sua musica trovasse sulla scena una realizzazione non soltanto adeguata ma perfettamente realistica, e lo credeva possibile [...]».⁴⁵

Ma secondo lo scenografo ginevrino la *performance*, intesa nel suo rapporto con tutti gli elementi rappresentativi della *mise en scène*, deve rispondere alla musica che a sua volta, però, deve farsi sempre “mezzo” per servire il dramma. Come scrive Denis Bablet al *Gesamtkunstwerk* Appia «sostituisce una gerarchia di mezzi d'espressione artistici agli ordini della musica», alla quale vengono quindi assegnati compiti addirittura superiori a quelli pensati da Wagner, anche se sempre al servizio della necessità drammatica e dunque in linea con quanto Wagner stesso sentenzia in *Opera e dramma* «[...] l'errore nel genere d'arte dell'opera consiste in questo, che di un mezzo dell'espressione (la musica) si è fatto lo scopo, ma dello scopo dell'espressione (il dramma) si è fatto il mezzo»⁴⁶

Proprio da Wagner sembra discendere quella linea eclettica-cumulativa-totalizzante che fa della nozione *Gesamtkunstwerk* un concetto riferito ad uno spettacolo dilatato da scenografie, accessori, musiche e luci, a livello spaziale e temporale. Una concezione che, non riguardando solamente la messa in scena quanto piuttosto il lavoro registico e la figura del regista, porta a definire la regia come istanza totalizzante⁴⁷ cioè con il regista come demiurgo e creatore unico.

⁴⁴ Adolphe Appia, *La musica e la messa in scena (1894-1896)*, in Id. *Attore musica e scena in Adolphe Appia*, prefazione e cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 139.

⁴⁵ A. Appia, *Richard Wagner et la mise en scène*, in *Oeuvres complètes*, vol. IV, L'âge d'homme, Parigi, 1992, pp. 470-471 (traduzione di De Marinis).

⁴⁶ R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 35.

⁴⁷ La definizione è di Luigi Squarzina, *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, in *Problemi del linguaggio teatrale*, a cura di Alberto Caracciolo, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Genova, 1974, pp. 123-146.

I.2. Regia, Regietheater e metteur en scène. Evoluzione di tre definizioni

La nascita della regia appartiene come è noto allo sviluppo storico delle estetiche teatrali tardo ottocentesche che soprattutto in Francia e Germania aprirono ad una autonomizzazione dell'evento teatrale a partire dall'invenzione della figura del regista inteso come «il reggente dell'immanenza dell'atto performativo»⁴⁸ Da un punto di vista storico-critico sono di nuovo note l'importanza di Wagner nell'evoluzione dell'estetica teatrale e le ragioni che hanno fatto di Wagner il vero e proprio precursore dell'idea di regista sono diverse. Basti pensare alle note sull'esecuzione del *Tannhäuser* (*Über die Aufführung des Tannhäuser*) del 1852 in cui Wagner fa riferimento esplicito al *regisseur* o alle osservazioni numerose dei testi teorici wagneriani a partire da *L'opera d'arte dell'avvenire* (*Das Kunstwerk der Zukunft*) del 1849⁴⁹ per capire come la regia diventi per Wagner il modo per “organizzare la vita”.⁵⁰

Un primo elemento dell'ambiguità che si coglie alla radice del termine *Regietheater* ci viene puntualmente segnalato da Carl Dahlhaus: il musicologo tedesco sottolinea che l'equilibrio tra gli elementi in gioco all'interno della rappresentazione teatrale – cantanti, orchestra, regia, scenografia ecc. – per quanto sia difficile da raggiungere, non dovrebbe costituire un'eccezione ma porsi come premessa di ogni approccio al teatro musicale⁵¹. Di conseguenza, i termini *Regietheater* e *Sängeroper* risultano deformanti: ognuno di essi finisce per prolungare l'accento solo su un determinato aspetto della performance teatrale a discapito degli altri.

La frustrazione di non poter giungere a una risposta definitiva in merito al dilemma estetico sottinteso al *Regietheater*, nasce anche da un fenomeno che risulta piuttosto inafferrabile a livello storico. Impossibile stabilire una volta per tutte una data di nascita e un contesto della regia intesa in senso contemporaneo, che s'impone più chiaramente solo a partire dalla seconda metà del Novecento, distinguendola nettamente dalle istanze registiche che già durante la seconda metà dell'Ottocento avevano iniziato ad affermarsi in diverse situazioni⁵². Nel corso del secolo diciannovesimo la *mise en scène* si afferma progressivamente come settore almeno in parte autonomo dell'arte teatrale e la realizzazione materiale dello spettacolo diviene via via importante, quasi al pari del testo stesso. Nell'ambito del teatro musicale la nascita a Parigi del genere del *grand opéra* può essere indicata

⁴⁸ Francesco Ceraolo, *La nascita della regia e l'eredità di Wagner* in *Mettere in scena Wagner*, a cura di Marco Targa e Marco Brighenti, LIM, Lucca, 2019, pp. 77-85: 77.

⁴⁹ Cfr. Richard Wagner, *Über die Aufführung des Tannhäuser*, in Richard Wagner, *Sämtliche Schriften*, vol. V, Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1911, pp. 123-159.

⁵⁰ Prorges Haenrich, *Das Rheingold*, Verlag von Ernst Schmeitzner, Chemnitz, 1881, pp. 12-13.

⁵¹ Carl Dahlhaus, *Regietheater*, «Musica», 38, 1984, pp. 227-236.

⁵² Per ulteriori approfondimenti si rimanda alla lettura di Roger Savage, *The Staging Opera*, in *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, 1994, pp. 350-420; Arne Langer, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Peter Lang, Frankfurt-Bern, 1997; Evan Baker, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, The University of Chicago Press, Chicago, 2013.

come una delle manifestazioni più chiare di questa tendenza agli inizi. A partire dagli anni venti dell'Ottocento, sempre in area francese si afferma l'istituzione della figura del *régisseur*, equivalente a quella di un direttore di scena italiano, incaricato di redigere i *livrets de mise en scène* (ricordiamo che il primo *régisseur* dell'Opéra di Parigi è Louis Jacques Salomé, che nel 1827 pubblica il primo *livret de mise en scène: La Muette de Portici* di Auber). Tra i nomi di calibro che si affermano nell'ambito dei *livrets* si annovera in particolar modo Louis Paliotti, *régisseur* dell'Opéra Comique. A lui si deve il *livret* dei *Vêpres siciliennes* di Verdi (1855), pubblicato in italiano da Ricordi col titolo *Disposizione scenica per l'opera Giovanna da Guzman* (1856) e che, inaugurando una serie di disposizioni sceniche interessanti per il mondo teatrale italiano fino agli inizi del Novecento⁵³, rappresenta un importante indizio di una progressiva emancipazione della componente visiva dal controllo diretto dell'autore (sia della parte musicale che di quella poetica). In Italia il ruolo di responsabile della *mise en scène* in quegli anni era svolto solitamente dal librettista (Salvatore Cammarano, ad esempio, ricoprì questo ruolo al Teatro San Carlo di Napoli tra il 1834 e il 1852 col titolo di «poeta concertatore», e un lavoro simile svolse Francesco Maria Piave alla Fenice di Venezia) prima che la compilazione delle disposizioni sceniche si diffondesse anche sulla penisola, grazie a Verdi, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento. La figura del *régisseur* in Francia, pur non coincidendo con uno degli autori del testo (musicale o poetico), è per gran parte dell'Ottocento ben lungi dall'essere considerata un'entità creativa autonoma: il *régisseur* è chiamato a svolgere un ruolo di coordinamento delle maestranze e ad applicare le indicazioni per la messa in scena che solitamente il compositore e il librettista hanno già stabilito o ancora ad aggiornare queste indicazioni, quando un teatro riprende un titolo in repertorio, in virtù dello sviluppo scenotecnico degli apparati teatrali che si trova a coordinare.

L'esperienza della compagnia teatrale dei Meiningen, considerata capostipite ufficiale del teatro di regia, esercita un influsso determinante in tutta Europa e soprattutto sulla figura di André Antoine, il quale a sua volta influisce in modo determinante sulla carriera di un personaggio fondamentale per il teatro musicale d'inizio Novecento: Albert Carré. Gli spettacoli della compagnia itinerante dei Meiningen, con il duca Georg II come figura creativa di riferimento, sono salutati come una novità innanzitutto nell'organizzazione gerarchica dell'intero corpo teatrale. Di fatto questa novità era in parte stata anticipata da Goethe durante la sua direzione dello Hoftheater di Weimar tra il 1791 e il

⁵³ In merito alla prassi dei *livrets de mise en scène* nel mondo teatrale francese si rimanda alla lettura di: Olivier Bara, *Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province*, in *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Atti del Convegno (2003), a cura di Florence Naugrette e Patrick Taïeb, pubblicazione online dell'Université de Rouen: «Actes de colloques et journées d'étude» (issn 1775-4054): <http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.htm>.

1817, nel corso della quale si era apertamente opposto a un sistema teatrale che riconosceva all'attore una centralità tirannica e relegava la scena al ruolo di mero arredo⁵⁴

Ciò che è importante sottolineare è come sia Goethe che i Meininger facciano prevalere la logica dell'ensemble, ovvero l'idea che lo spettacolo debba rispondere ad uno schema unitario basato sul presupposto che un'unica mente creativa faccia capo alle molteplici componenti dello spettacolo. Nell'esperienza della compagnia, guidata dal duca Georg II, risulta pregnante anche la ricerca del dettaglio storico contestualizzato: si tratta di spettacoli nei quali impera la ricostruzione di scenari storicamente accurati, ma che ricalcano in parte gli stereotipi rappresentativi del teatro del loro tempo, centrato sulla pittura scenica. Dalla lezione dei Meininger André Antoine⁵⁵ mutuò soprattutto la cura per l'immagine e il gesto teatrale. All'indomani di una tournée della compagnia al Théâtre de la Monnaie di Bruxelles del 1888, in una lettera indirizzata al critico teatrale del «Temps» Francisque Sarcey⁵⁶ Antoine ammira soprattutto la mobilità mimica continua degli attori e dei figuranti sulla scena, l'integrazione tra scena e personaggi e il trattamento delle folle come insiemi di individui singolarmente connotati. In quegli anni Antoine sta conducendo a Parigi il Théâtre Libre, con la relativa compagnia formata da attori amatoriali, accogliendo in parte l'appello, lanciato diversi decenni prima dal romanziere Emile Zola, alla necessità di trovare «uno sguardo *strategicamente unitario* (corsivo mio) dello spettacolo, postulando quindi l'esigenza storica del regista, di colui che deve porsi come coordinatore del lavoro degli attori e dei tecnici, degli uomini e delle cose, il garante appunto dell'insieme»⁵⁷ Il teatro di Antoine scardina una serie di convenzioni non solo della recitazione ma anche dell'organizzazione interna del sistema teatro: nella sua compagnia non vige più il magistero degli attori, ma quello dell'ensemble; è in altre parole una prassi teatrale fortemente focalizzata sui personaggi ma non sulle esigenze di visibilità degli attori. Antoine elimina le scene dipinte e gli artifici scenografici tradizionali: il décor è studiato perché suggerisca uno spazio credibile e reale, è una scena costruita, non dipinta, che spiega e determina i personaggi e dentro la quale l'attore è chiamato a recitare senza rivolgersi artificiosamente al pubblico e evitando i cliché della prassi teatrale allora ancora in voga. La premessa di questa prassi è che l'attore si metta, «come una marionetta», nelle mani dell'autore, unico depositario del senso complessivo del testo. La figura del

⁵⁴ Birgit Himmelseher, *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung: Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*, de Gruyter, Berlin, 2010.

⁵⁵ Si tiene conto in questo paragrafo di alcune delle considerazioni formulate da Gerardo Guccini, *La linea Meininger, Antoine, Carré*, «Prove di drammaturgia», 2007/2, pp. 26-28; anche online su <https://archivi.dar.unibo.it/files/muspe/wwcat/period/pdd/2007-2/2007-2.pdf>.

⁵⁶ André Antoine, *I miei ricordi sul Teatro Libero*, a cura di Camillo Antona Traversi, Mondadori, Milano, 1923, p.105. Originale in *Lettre d'Antoine a Francisque Sarcey sur les jeux des foules au théâtre*, in Adolphe Talasso, *Les Théâtre Libre, Essai Critique historique et documentaire*, Mercure de France, Paris, 1909, 2^a ed., pp. 164-170.

⁵⁷ Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari, 2006, p. 49.

metteur en scène diventa così una sorta di alter ego del direttore del teatro, ma l'autore rimane il punto di riferimento principale. La svolta di Antoine è di natura strettamente pratica; come nota Guccini⁵⁸

Mentre i Padri Fondatori della regia inventarono anche mentalmente la teatralità, della quale fornivano anche concretamente gli esempi, Antoine si tenne costantemente attaccato alle componenti della scena materiale (il testo, l'attore, le masse, le figurazioni, le luci, gli oggetti, lo spazio, il pubblico). La sua opera quindi non lacerava o invalida in nome dell'utopia oppure dell'avvenire la tradizione ottocentesca, ma ne sviluppa le possibilità intrinseche potenziando il preesistente ruolo del *metteur en scène* (Montigny, Perrin, Porel) fino a farne l'animatore effettivo della «superficie testuale».

Perché sia compiuto un passo decisivo verso l'autonomia creativa della figura del *metteur en scène* bisogna aspettare l'ascesa di Albert Carré.⁵⁹

Lo scenografo assume la guida dell'Opéra Comique di Parigi nel 1898, succedendo a Léon Carvalho e si presenta innanzitutto come l'artista che sancisce l'incontro del teatro musicale con i principi della messa in scena naturalista. I progetti scenici di Carré sono incentrati sull'idea di ricreazione del vero scenico e vengono immediatamente notati dal mondo teatrale europeo per la loro originalità. Nella sua attività di *metteur en scène* Carré sembra tenere un piede ancorato nell'Ottocento e l'altro verso l'avvenire: da un lato dà forma a *livrets de mise en scène* orientati ancora alla creazione di un allestimento normativo per le realizzazioni future dell'opera; dall'altro affronta un meticoloso lavoro a fianco dell'autore stesso, mantenendo tuttavia una totale autonomia creativa rispetto alle disposizioni pensate dall'autore durante la genesi dell'opera. Carré non solo riuscì a persuadere l'autore a rimettere in discussione l'assetto scenico concepito per le edizioni precedenti dell'opera, ma anche a modificare il testo in virtù delle idee drammaturgiche emerse durante il lavoro comune. Come ricorda Guccini, tanto nell'esperienza di Antoine quanto in quella di Carré non si riscontra la consapevolezza di aver operato una rottura nella tradizione ottocentesca; tuttavia un elemento ricorrente ai momenti chiave del processo di affermazione della regia come funzione autonoma, se vogliamo sin dall'epoca di Goethe, è l'idea di sovvertire gli assetti burocratici e istituzionali dei teatri dell'epoca, al punto che l'affermazione del regista finisce per assumere i connotati di una rivendicazione quasi politica.

⁵⁸ G. Guccini, *La linea Meininger*, cit., p. 27.

⁵⁹ Per ulteriori approfondimenti sul personaggio di Carré si rimanda alla lettura di Nicole Wild, «Albert Carré», voce del *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Fayard, Paris, 2003; Marie-Hélène Trouvelot/Marie-Anne Pirez, *Les Carré*, Archiv et Culture, Paris, 1994. Tra gli scritti del *metteur en scène* stesso citiamo: Albert Carré, *Souvenirs de Théâtre réunis*, présentés et annotés par Robert Favart, Plon, Paris, 1950, 1976; *Les théâtres en Allemagne et Autriche*, «La Revue de Paris», 1^{er} mars 1898, pp. 148-85. Riguardo alla *mise en scène* per la prima parigina di *Madama Butterfly* si rimanda alla lettura di Mercedes Viale Ferrero, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 19-39; Gabriella Olivero, *I nomi delle «piccole cose». Vocaboli giapponesi nella «mise en scène» di Albert Carré per «Madame Butterfly»*, «Studi pucciniani», 1, 1998, pp. 40-42.

I.3. Arti in scena

Che cos'è l'azione scenica? Dalla fine del XIX secolo il teatro si fa protagonista di una revisione critica del proprio significato per stabilire come afferma Carla Lonzi «in quella somma collaborativa postulata da Wagner, il principio sintetico ed unificatore»⁶⁰. Abbiamo dunque constatato che sull'autonomia dello spazio scenico dalla pièce drammatica si concentra l'attenzione di quelli che furono i maggiori teorizzatori della regia teatrale moderna. Per Fuchs, Appia e Craig si può parlare di «teatro» nella misura in cui al centro di esso vi è spettacolo, figurazione e visione. Tentando di tracciare un percorso nel rapporto tra arti figurative e scena già a partire dalla fine del XIX secolo sappiamo che furono i Nabis e più tardi i «partis pris pittorici» ad essere passati ad una revisione in termini di modernità del significato e a rivalutare la portata dei concetti di spazio, colore e luce, stimolando attraverso le nuove definizioni (l'architettura con le sue proposte sia pure in connessione con la pittura contribuì ad ampliare il problema) la scenografia dipinta per un ridimensionamento del luogo scenico. Sono proprio i Nabis, non a caso, ad inaugurare il tentativo di aprire la scena alle nuove esigenze espressive e culturali, a quella dimensione fantastica che è il campo di ricerca di quasi tutti i teorici e registi da allora al terzo decennio del 1900 e perciò a quegli autori come Verlaine, Claudel e soprattutto Maeterlink che segnò un po' ovunque l'insufficienza delle forme del teatro verista e naturalista⁶¹. Ma fu Diaghilev a portare in Europa le nuove concezioni della scenografia innestata ad uno spettacolo nuovo anch'esso: i Balletti Russi. Vale la pena accennare al processo che ha condotto la Russia a farsi erede della scenografia barocca italiana e a risolverla in procedimenti pittorici impressionisti in modo da rappresentare una soluzione ancora valida. Dal 1900 al 1905 il «Mondo dell'Arte» stampò un giornale omonimo che contribuì a creare legami e a costituire gruppi come quello che raccolse i vari Serov, Roerich, Kortvin mentre Benois e Bakst si erano momentaneamente stabiliti a Parigi verso il 1893 per dipingere. Furono questi insieme a pochi altri gli autori di quel gran stile convenzionale che poggiava sulla capacità di comporre un vasto quadro con sapienza di mezzi pittorici accuratamente calcolati in vista di quello che stava diventando l'elemento innovatore della luce. Alexandre Benois e Léon Bakst sono ormai noti nella cultura che non procede a compartimenti stagni, e nel gusto orientalizzante dei primi del secolo occupano certo uno dei vertici. La loro pittura è ormai satura, in varia misura, oltre che di una tecnica e di un "modo" impressionista, di «semplificazioni primitive, di smalti, di mosaici bizantini, di antiche immagini popolari, di improvvise reminiscenze barocche e soprattutto di miniature persiane e giapponesi aggredite negli

⁶⁰ Carla Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, Olschki, Firenze, 1995, p. 17.

⁶¹ *Ivi*, p. 19.

intarsi smaglianti [...]»⁶² Consapevoli però che la loro definizione maturasse non tanto in una ricerca da cavalletto, quanto in previsione dei complessi effetti del teatro.⁶³

Alexandre Benois, valido collaboratore di Diaghilev nel concepire l'impresa dei Balletti Russi, è il tipico rappresentante di quella civiltà slava europeizzata che non gli impediva di volgersi al passato, agli splendori ed alle fantasie di un filone russo di cui andava cercando le origini e gli sviluppi, le molteplici manifestazioni di arte e di artigianato e di cui si fece appassionato ricercatore, collezionista, divulgatore (in questo contesto assumono un ruolo di prim'ordine nella scoperta di una tradizione nazionale le riviste «I tesori artistici della Russia» e «Starye Godi»). Il palcoscenico accolse Benois dopo che nel 1894 e nel 1896 aveva esposto con successo gli oli e gli acquerelli elaborati durante i viaggi in Germania, Austria, Svizzera, Francia, ma è con Diaghilev che, soprattutto fino al 1914 inizia una brillante e lunga carriera. Anche per merito di Benois si assiste a nuova valutazione del lato figurativo basata sulla ricostruzione di proporzioni ideali tra l'ambiente psicologico (la *Stimmung* tedesca, la *Psychological Atmosphere* inglese) e i personaggi, cioè la visualizzazione del dramma secondo il poeta e il personaggio e non secondo l'azione. E questo era reso possibile dal riconoscimento della capacità espressiva delle linee, dei piani, dei colori, della luce, indipendentemente dalla ricostruzione ambientale che se ne facesse.⁶⁴

Un *modus operandi* proprio dei riformatori del teatro moderno che si fanno portavoci di «un desiderio di agile mobilità di sfumature [...] che era continuamente una voluta impossibilità di definizioni figurative»⁶⁵. Si tratta, in altri termini di uno spazio, quello da loro creato, che non prescinde dalle arti figurative, essendone sottilmente impregnato. Ed è proprio da un'istanza figurativa che sorge un nuovo concetto teatrale bisognoso di una unità organica⁶⁶. Verismo e decorativismo vengono teoricamente spazzati via da questa nuova concezione di luogo scenico che si configura in quello dell'edificio destinato a «mettre à couvert l'espace où nous travaillons»⁶⁷, spazio elementare dove l'attore torna ad essere il plastico «porteur du texte»⁶⁸ e a subordinare a sé la creazione dell'ambiente suscitato non tanto per una rappresentazione quanto per una «revelation».⁶⁹

Si assiste alla nascita di uno spazio che, traendo la sua verità da quell'esigenza che mirava a raggiungere in arte la presenza spoglia, mentale delle cose, stava per diventare lo spazio dell'oratorio e della geometria, dei fantasmi di Shakespeare e dei ginnasti di Jacques-Dalcroze, di Wagner e di

⁶² *Ivi*, p. 23.

⁶³ *Ibidem*.

⁶⁴ *Ivi*, p. 28.

⁶⁵ Giulio Carlo Argan. *Appunti di scenografia contemporanea*, «La Rassegna musicale», 4, 1931, p. 12.

⁶⁶ Cfr. Walter René Fuerst, Samuel James Hume, *Twentieth Century Stage Decoration*, Knopf, London, 1928.

⁶⁷ A. Appia, *Art vivant ou nature morte?*, Bottega di poesia, Milano, 1923.

⁶⁸ A. Appia, *L'oeuvre d'art vivant*, Atar, Ginevra, 1921.

⁶⁹ C. Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, cit., p. 30.

Mejerchol'd, di Freud e di Prampolini, del simbolismo e del cubismo, dell'Espressionismo e del Futurismo. Uno spazio nuovo ottenuto non solo attraverso un processo antidecorativo, ma recuperato in una coscienza moderna che chiama lo sforzo romantico di interpretazione: azione scenica realistica, lo spazio delle tre dimensioni dove la pittura era posta in crisi dall'impossibilità di unirsi organicamente al «corps vivant» e a conciliare a sé la funzione essenziale della luce.

In Italia il tentativo di portare i pittori sulla scena lirica risale al I Maggio Musicale Fiorentino del 1933 mentre per il balletto bisognerà pazientare fino al 1940, trentuno anni dal debutto di Bakst e Benois con cui inizia la nuova era della scenografia dipinta. Se si escludono i futuristi e i movimenti ad essi collegati (che non guadagnarono mai l'entrata ai palcoscenici lirici essendo volti soprattutto alla contemporanea produzione drammatica e al balletto), i pittori delusero chi aveva atteso formule risolutive.

In Italia, infatti non si verificarono incontri prolungati, intense collaborazioni ideologiche o pratiche come era avvenuto con Diaghilev, con Rouché, con Dullin, con Jouvét in Francia, con Fuchs, con Reinhardt in Germania, con Tairov in Russia per citare solo alcuni casi, i maggiori. Il pittore si trovava al corrente di che cosa significasse inventare una scenografia, cercava di rendersene conto con buon senso, né poteva fare diversamente, e il più delle volte concludeva con un'incerta formula antirealistica ed antifuturista insieme.

La formula fin dall'inizio si venne così stabilizzando certamente su posizioni intermedie che soddisfacevano al "buon gusto" e alle esigenze figurative della platea senza urtarne il tradizionalismo. Solo verso la fine degli anni '40, la regia ha modo di tentare con le arti figurative colloqui più fruttuosi.

Questa parentesi non del tutto approfondita di diletterismo scenografico ad opera di pittori da cavalletto ha una importanza indiscutibile, perché dà conto non tanto di un fenomeno artistico quanto di un fenomeno culturale magari inorganicamente innestato al teatro ma con una congiunzione viva, ricca, ad un livello che la scenografia da tempo non conosceva. Che fosse questione di cultura anche per avviarsi a un problema specificamente teatrale lo dimostra la portata risolutiva del regista sulla scena sia essa lirica o drammatica, come centro di interpretazione unitaria, critica e come coscienza estetica e teatrale. Il palcoscenico italiano nel XX secolo tentò di mettersi al passo con l'evoluzione della messinscena europea attraverso l'esperienza futurista che aveva operato, nelle sue teorizzazioni più impegnative, quelle di Prampolini ad esempio, la trasposizione sulla scena dei nuovi valori assunti dalla nostra pittura⁷⁰. Un'organizzazione dello spazio scenico furono i futuristi a proporla, anche se poi passarono per i fautori dello "sbilencare" e irrigidendosi sulle enunciazioni di principio permisero

⁷⁰ *Ivi*, p. 59.

ad Anton Giulio Bragaglia⁷¹ di distinguersi da loro dopo averne in parte assimilato la tesi di rinnovamento scenico e di averli avuti sovente come collaboratori, rivendicando la superiorità dell'ecllettismo e del raccordo con la tradizione. Bragaglia si fa dunque portavoce di un rinnovamento del funzionamento stesso del teatro come già avevano indicato i russi, tedeschi e francesi, in rapporto alle nuove esigenze poste dal cinematografo e da tutto il ritmo di una civiltà che si prospettava fortemente industrializzata e meccanizzata.

È singolare sottolineare che nonostante l'avanguardia italiana si ispirasse a palcoscenici e forme in prevalenza straniere, il tono ultimo e predominante dell'arte scenografica italiana di quel periodo era caratterizzato da forme anonime e di un razionalismo approssimativo privo di reale volontà di trasfigurazione⁷². Bragaglia parla di astrattismo prematuro di Balla, Callai, Depero, Prampolini. Un astrattismo che si faceva sempre più artigiano e "incolto". In ambito italiano ciò che parve il miglior modo per aggiornare la messinscena fu ricorrere all'esempio di Diaghilev che aveva utilizzato i pittori oltre che per il balletto anche per l'opera. E in effetti nonostante un certo diletterantismo e l'inesperienza di teatro propria di quasi tutti i pittori che fornirono le scene⁷³ e nonostante la carenza di vis scenica che si riscontrava alla realizzazione e che richiamava all'appello gli scenografi di professione per rivendicare i diritti della loro categoria, fu la via di Diaghilev la strada che conferì all'opera lirica italiana una cornice decorosa in grado di distinguersi, attraverso allusioni e analogie. Tra i pittori che esordirono per la maggior parte al Teatro Comunale di Firenze in occasione del Maggio Musicale Fiorentino compaiono i nomi di Casorati, Conti, De Chirico, Severini, Sironi che rappresentano il grosso della cultura figurativa del decennio 1930-1940 e che vede agire insieme metafisici e novecentisti, ex secessionisti e razionalisti⁷⁴. Ma sarà la figura di Cipriano Efisio Oppo, in particolare, scenografo apprezzato da Pizzetti e voluto ne *La Sacra rappresentazione di Abramo e Isacco* alla Scala nel 1949, a farsi capostipite di una pittura che vuole applicare un gusto letterario alle singole opere. Oppo, da illustratore novecentista e tipico rappresentante di un periodo scenico oggi caduto per quel che di reativo comportava nei termini di cautela e rifiuto a una ricerca spregiudicata⁷⁵ sosteneva che per ciascun'opera è necessario applicare uno stile e un modo diversi e le scene possono essere ricostruite secondo i temperamenti e i casi perché l'importante è dare il clima scenico. Ciò a

⁷¹ Anton Giulio Bragaglia nel 1929 fonda il Teatro degli «Indipendenti», desideroso di allontanarsi dalla mediocrità del teatro italiano. L'essenza dello spettacolo, per Bragaglia non è nel testo, ma nell'insieme dei codici visivi, nella scenotecnica, nel movimento degli attori. Il suo teatro ideale è guidato da un 'corégo' (il termine regista non esiste ancora) che è il responsabile della rappresentazione, figura coordinatrice dei vari codici spettacolari. Mette in scena testi poco frequentati o addirittura mai rappresentati prima (Strindberg, Brecht, Bontempelli, Campanile...). I suoi attori sono tutti molto giovani e utilizzano il corpo in maniera innovativa e preponderante. Ex archeologo, ex autore di fotodinamiche futuriste nel 1911, direttore di riviste d'avanguardia, studioso della tradizione scenografica italiana)

⁷² C. Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, cit., p. 75.

⁷³ *Ivi*, p. 79.

⁷⁴ Cfr. Franco Arcangeli, Gino Rossi, *Marussig, Afro: mostre a Milano*, «Paragone», n. 3, 1950.

⁷⁵ C. Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, cit., p. 89.

dimostrazione di quanto Oppo tendesse non tanto al rinnovamento della scena ma piuttosto a una manipolazione accettabile dei termini scenici sebbene fosse consapevole del fatto che gli scenografi di mestiere potessero essere adoperati indifferentemente per Rossini, come per Verdi o Wagner, perché tengono conto delle tendenze culturali e pittoriche, del temperamento interpretativo e delle affinità che gli scenografi stessi possono avere con un autore musicale. Si sancisce cioè il carattere non esteriore dell'apparato scenico⁷⁶.

Il "Teatro delle Arti" (1937-1943) che sorgeva sulle ceneri del "Teatro degli Indipendenti" costituì un ulteriore tentativo di creare una formula di teatro all'insegna del professionismo e nella quale i pittori soprattutto a partire dal 1940 che volevano partecipare in particolare alle manifestazioni musicali, sperimentarono il polso, fino ad allora sconosciuto del regista e del coreografo. Tale teatro mette a disposizione autori e registi, architetti, musicisti e per cui «La sua attività da quattro anni è nazionale: compagnia di giro, i suoi spettacoli raggiungono i pubblici di tutta Italia secondo un criterio di proficuo eclettismo» (*Programma 1943, Compagnia delle Arti, Roma, 1943*). Entra in scena una nuova pittura, quella della scuola romana di Scipione e di Mafai che guardano ad ambienti e personaggi di eco avanguardistica, non quella programmatica dei tedeschi e dei russi⁷⁷. Erano intellettuali che opponevano all'impostazione grandiosa della cultura ufficiale, la solidarietà con Parigi, riecheggiando le audacie del secondo Diaghilev. Non sono più i Maestri del '900 ma De Pisis, Guttuso, Maccari, Tamburi insieme al suo prezioso collaboratore, lo scenografo e pittore Alberto Furiga, direttore delle luci e dell'allestimento scenico, costituiscono il nuovo nucleo della scenografia italiana la cui pittura risultava trascrivibile in scena con non poche difficoltà e con risultati poco convincenti. Del resto, la scenografia ad uso e consumo del teatro d'opera si è sempre dimostrato un problema più complesso e più arduo. A meno che non si voglia ammettere con Auden che nell'opera «una scena di fondo e realisticamente dipinta, e che ballonzoli, è più soddisfacente di arredi coscienziosamente tridimensionali o di oggetti non rappresentabili simbolicamente resi»⁷⁸.

Come si è detto, all'inizio del Novecento anche il coinvolgimento dei cosiddetti «artisti da cavalletto» nell'ambito della scenografia ha conseguenze importanti, se non nell'ampliamento delle possibilità espressive della scena, almeno nell'imposizione di spettacoli ormai del tutto emancipati rispetto ai modelli di mise en scène tradizionali. Il primo esempio sono come abbiamo visto i Ballets Russes a Parigi. Le stagioni organizzate dall'impresario Sergej Diaghilev nella capitale francese, a partire dal 1907, sono costellate dalla partecipazione dei grandi artisti di inizio secolo che insieme a quanto

⁷⁶ *Ibidem.*

⁷⁷ *Ivi*, p. 99.

⁷⁸ *Ivi*, p. 108.

accade nella scenografia italiana dell'epoca, infliggono un colpo decisivo all'eredità della messa in scena ottocentesca.

Certamente non si sbaglia Bruno Mello⁷⁹, quando asserisce che «la proposta dei pittori da cavalletto nel teatro non produce quasi mai innovazioni effettive in ambito scenotecnico» ma tuttavia l'affidamento della messa in scena di titoli di repertorio all'estro di questi artisti, che all'epoca rappresentano l'autorità somma in ambito figurativo, spiana la strada all'accettazione di una possibile rilettura di un titolo in chiave totalmente diversa rispetto alle indicazioni originali.⁸⁰

L'accettazione dell'autonomia creativa del regista d'opera è stata ancora più faticosa da parte del pubblico italiano, che non aveva conosciuto i diversi furori espressivi delle avanguardie russe, parigine, viennesi, berlinesi. Consapevoli dell'urgenza di rinnovamento, anche con toni iconoclasti, sono i compositori italiani che giungono alla piena maturità espressiva negli anni di entusiasmi polemiche⁸¹

Nel 1932 con l'avvallo del linguista Bruno Migliorini, compare sulla rivista "Scenario" il termine regista, proposto come alternativa a "mettinscena", direttore di scena "régisseur". Nel 1936 Guido Salvini distingue tra "regista drammatico, che ha la responsabilità totale dell'allestimento dello spettacolo e della recitazione degli attori" e "regista lirico, che ha la responsabilità del complesso scenico dello spettacolo lirico".⁸² Salvini, in modo particolare, partecipa di un consapevole progetto di rilettura del repertorio che in quegli anni coinvolge i cosiddetti "pittori da cavalletto". L'idea sperimentata anche nelle creazioni parigine dei Ballets Russes di Diaghilev, intende quindi affidare alla sensibilità degli artisti visivi il compito di liberarsi dell'eredità delle scene ottocentesche, contraddistinte nel primo Novecento italiano dal predominio produttivo e di gusto dell'opera verista. È da questi primi esperimenti che possiamo dunque rintracciare i primi passi di una regia italiana. Così commenta efficacemente Luciano Alberti:

Nelle incertezze variamente sperimentalistiche, tra costruttivistiche e pittoriche, impastate di tenaci residui oleografici, là dove alla fine – e sino a tardi – ha potuto avere la meglio per sicurezza ed efficacia di tagli Nicola Benois, a lungo prestigioso direttore dell'allestimento scenico alla Scala, era sul piano del décor che doveva attuarsi il primo sforzo di rinnovamento, che se non fu rivoluzione come poté sembrare alle prime fu svolta decisiva qualificante⁸³

⁷⁹ Bruno Mello, *Trattato di scenotecnica*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1999.

⁸⁰ Per ulteriori approfondimenti sulla realtà dei Ballets russes il volume attualmente più aggiornato è Davinia Caddy, *The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Epoque Paris*, University Press, Cambridge, 2012. Riguardo alla componente scenica degli spettacoli: John E. Bowlit, *Leon Bakst, Natalia Goncharova and Pablo Picasso*, in *Diaghilev and the golden age of the Ballets russes 1909-1929*, a cura di Jane Pritchard, V&A Publ., London, 2010, pp. 71-102.

⁸¹ Sandro Cappelleto, *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino, 2001, vol. IV, pp. 1199-1217:1204.

⁸² Guido Salvini, *Che cos'è la regia drammatica*, in *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, De Luca, Roma, 1979, p. 3.

⁸³ Luciano Alberti, *Scenografia e regia*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti. Il lessico*, vol. IV, Utet, Torino, 1984, p. 251.

Di regia non si parla ancora ma si accetta come possibile la rilettura di un titolo, affidata ad artisti che rappresentano quanto di più personale e informato può allora offrire l'arte italiana. È Sandro Sequi, responsabile di eleganti e funzionali allestimenti che nell'*Enciclopedia dello Spettacolo* immagina per lo spettacolo lirico un prossimo, possibile avvenire in cui si realizzi la

sempre auspicata unità fra musica, regia e scenografia: il movimento delle masse, al di fuori della rigida e compassata schematicità delle regie coreografiche si fa disinvolto e spontaneo, i cantanti si muovono con proprietà di eleganza, le scene, realizzate in stretta collaborazione col regista, interpretando fedelmente il mondo poetico del compositore, restituendo alla musica il suo volto autentico, libero delle sovrastrutture di una tradizione talvolta arbitraria, sempre ingombrante⁸⁴

Si tratta, come afferma Adorno, di un problema legato alla rappresentabilità:

«L'opera lirica è divenuta problematica non solo, come si potrebbe pur pensare, nell'interno dei prodotti e nell'evoluzione del gusto compositivo avanzato: la permanente crisi dell'opera si è palesata ormai come crisi della rappresentabilità delle opere» (Theodor W. Adorno).⁸⁵

Si chiederà allora allo sguardo del regista di introdurre elementi di novità, di rilettura, di studiata provocazione, di proposta.

Il pubblico che per gusti personali, aspettative estetiche, codici di riferimento culturali, disponibilità a confrontarsi con l'eccentrico è diventato il più conservatore dei pubblici, si è trovato così sollecitato a radicali rivisitazioni sceniche e interpretative, che hanno reso le indicazioni di tempo e di luogo fornite da compositore e librettista delle ipotesi e non dei vincoli. Ma la regia si offre ormai come autonomo elemento drammaturgico, anche in opposizione alla drammaturgia precisamente indicata dalla musica. La tesi di Dahlhaus per cui «[...] in un'opera, in un melodramma è la musica il fatto primario che costituisce l'opera d'arte (opus), e la costituisce in quanto dramma»⁸⁶, nel 1988 non rappresenta né il punto di riferimento, né il limite per una regia d'opera, per cui la libertà viene già intuita da Appia, che nel 1895 commenta così un proprio *Sigfrido* allestito in chiave antinaturalista: «Non intendiamo più dare l'illusione di un uomo nell'atmosfera di una foresta, ma di dare all'uomo l'illusione di una foresta».⁸⁷

In *Emozione e significato della musica*, Leonard B. Meyer nega legittimità alla questione di una verità della rappresentazione:

⁸⁴ Sandro Sequi, "Regia: Teatro musicale", in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Le Maschere, Roma, 1961, p. 823.

⁸⁵ S. Cappelletto, *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*, cit., p. 1199.

⁸⁶ Cfr. C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, Edt, Torino, 1988.

⁸⁷ A. Appia, *Attore, musica e scena*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 51.

I processi di rappresentazione privati o collettivi che siano, costituiscono tentazioni irresistibili verso diversioni extramusicali. Questo perché un'immagine, pur se inizialmente attinente al particolare paesaggio, può essa stessa attivare nuovi processi di rappresentazione, il crescere e il proliferare dei quali si svolge tuttavia senza più alcuna relazione con il susseguirsi degli stimoli musicali [...] Il vero stimolo non è il dispiegarsi della struttura musicale bensì il contenuto soggettivo della mente dell'ascoltatore⁸⁸.

Secondo Sandro Cappelletto quindi la storia della musica, “pura” e “rappresentata”, diventa storia delle ricezioni. E la “rilettura”, cioè la ricezione di un regista si rivela, stagione dopo stagione, perfino necessaria. Nasce in particolare nei teatri tedeschi e francesi, la nuova figura professionale del *Dramaturg*. Incursore nel testo dell'opera con l'incarico di scovare nessi e cortocircuiti espressivi, anche letterari e figurativi, pone le proprie competenze musicali e culturali al servizio di regista-scenografo-costumista, del direttore, se possibile anche dei cantanti. Quando vi riesce, suscita sinergie». ⁸⁹

I.4. Regia e scenografia

Fino alla prima metà del Novecento l'allestimento di uno spettacolo viene determinato dal direttore stesso, dallo scenografo e dal direttore di scena, il cui compito nonostante la conquista dello status di regista, continua ad essere un'attività di coordinamento rispettosa delle convenzioni. Alberto De Angelis scrisse che «la questione della messinscena è divenuta peraltro in Italia, oggi, addirittura una passione per i critici, gli esteti, gli eruditi, un'ambizione per i capocomici, un problema assillante per i dirigenti dei teatri lirici»⁹⁰. Le trasformazioni in atto formarono certamente degli uomini esperti della messinscena che conferirono al ruolo del direttore dell'allestimento una maggiore evidenza e dignità professionale. Le biografie dei “registi” della prima metà del Novecento sono contraddistinte da preparazione musicale, attività cinematografica e drammaturgica. Tra questi ricordiamo Luigi Sapelli, più noto sotto lo pseudonimo di Caramba, Antonio Lega, Marcello Govoni e Giovacchino Forzano che rappresenta il più importante fra i direttori di scena culturalmente omogenei alla tradizione lirica italiana.

Nel secondo dopoguerra le direzioni teatrali risolvono l'esigenza di applicare all'opera linguaggi scenici differenziati, più duttili e moderni affidando un numero maggiore di allestimenti a registi scritturati. Tuttavia i nuovi registi non incidono in un primo momento sulle convenzioni del teatro musicale né producono spettacoli di valore paradigmatico⁹¹. I registi scritturati, infatti, sono

⁸⁸ Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, 1956; trad.it. *Emozione e significato nella musica*, Il Mulino, Bologna, 1992, p. 329.

⁸⁹ Sandro Cappelletto, in *Enciclopedia della musica, Storia della musica europea IV*, Torino, Einaudi, 2002, p. 1210.

⁹⁰ Alberto De Angelis, *Scenografi italiani di ieri e di oggi. Dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figurinisti, registi*, Roma, Cremonese, 1938, p. 16.

⁹¹ Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, V, *La spettacolarità*, Edt, Torino, 1988, p. 159.

professionisti di varia natura, e in molti casi lo spettacolo viene accettato in quanto creazione autonoma solo nel caso di opere prive di una consolidata tradizione interpretativa.⁹² Come osserva Fedele d'Amico la regia si inserisce nel teatro d'opera occupando gli spazi al margine di un repertorio ancora prevalentemente ottocentesco.⁹³ Come ipotizza nel 1977 Luciano Alberti, è a partire dal secondo dopoguerra che inizia a profilarsi l'ideale di un ruolo che governi dall'esterno le categoria professionale impegnata nell'allestimento scenico:

[...] tuttavia un elemento positivo si fa luce, legato alla persona del regista: quello di “porre ordine” in uno spettacolo così complesso come quello operistico, di dare cioè significato, espressione ed unità ai molteplici elementi che lo compongono. E' proprio su questa base di “porre ordine” – modesta nella sua enunciazione, ma faticosamente costruttiva – che la regia melodrammatica si potrà sviluppare, raggiungendo quella propria validità creativa cui tende: e questo soprattutto col precisarsi in scuola (o più scuole).⁹⁴

Nell'ultimo trentennio del Novecento tra i registi particolarmente attivi sulla scena echeggiano i nomi di Jean-Pierre Ponnelle, allievo del pittore Fernand Léger che lavora soprattutto nei paesi di lingua tedesca e che al contrario di Strehler, impegnato a rifiutare ogni compromesso nelle scelte registiche attuate, accetta i vincoli della regia lirica tradizionale combinandoli con abilità. Ma anche quelli di Visconti e Pier Luigi Pizzi.

In particolare, sono gli allestimenti scaligeri di Luchino Visconti a testimoniare che l'applicazione della regia non consista in un'omologazione progressiva dei linguaggi scenici ma in una possibilità di integrazioni e di sintesi fra testo drammaturgico e musicale.⁹⁵

Visconti, infatti, a differenza degli altri registi chiamati a colmare il divario tra opera e altre forme di spettacolo, pensa al regista come colui in grado di mettere al centro l'opera in musica per eccellenza e dunque il melodramma ottocentesco. Ad occupare l'attenzione della critica, la regia della *Traviata* dove, come afferma d'Amico ne «Il Contemporaneo» del 1955 lo scopo era “il tranquillo recupero dei valori obliterati”, cogliendo un aspetto della pratica registica che si sarebbe inserito con particolare pertinenza nel processo di rinnovamento del teatro lirico. Affermazione singolare se si tiene presente che per valori obliterati non si intendono le vecchie tradizioni interpretative ma gli originali «valori drammatici» presenti nel testo musicale. Valori che i modi di produzione scenica avevano quasi cancellato (si pensa all'agile tessitura da commedia della *Traviata*, alla sequela di scene che si snoda

⁹² *Ibidem.*

⁹³ Fedele d'Amico, *Il regista d'opera*, in *Visconti: il teatro*, catalogo della mostra a cura di Caterina d'Amico de Carvahlo, Teatro Municipale, Reggio Emilia, 1977, pp. 9-32.

⁹⁴ Luciano Alberti, *Un problema del teatro lirico d'oggi. Il melodramma come spettacolo*, «La rassegna musicale», XXVII, 1957, pp. 205-218: 210.

⁹⁵ L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., p. 159.

in una struttura à *grand spectacle* dei *Vespri siciliani*, al dramma di passioni che fa del *Simon Boccanegra* un unicum nella produzione italiana di Verdi).

Claudio Meldolesi ha rilevato a proposito di Visconti l'arbitrarietà di un approccio conoscitivo⁹⁶ che affronti i suoi "singoli spettacoli al di fuori dell'opera in progressivo cui in fondo si dedicava".⁹⁷ In altri termini, le regie scaligere testimoniano quanto la rappresentazione di un'opera rechi i segni del teatro contemporaneo e insieme quello da cui discende l'opera allestita.⁹⁸

Certo è che le tendenze riscontrabili nella regia lirica moderna non si concretano perlomeno in Italia in scuole o poetiche⁹⁹ e trovano piuttosto la loro ragione d'essere nella diversa natura dei rapporti fra la cultura professionale dei registi e quella dei teatri d'opera. E' necessario tenere dunque conto, nella ricostruzione di un quadro d'insieme sulle eterogenee realtà della regia contemporanea, del modo in cui i registi si rapportano alla cultura teatrale implicita nelle opere allestite che può essere considerata o come momento di una tradizione da preservare, o come oggetto da interpretare criticamente. Si passa da Franco Zeffirelli realizzatore di alcune importanti scenografie per Visconti caratterizzate dalle ricostruzioni storiche efficaci a grandi descrizioni ambientali di opere come *La traviata*, *La bohème*, *Carmen* o *Otello*, a Giorgio Strehler e Virginio Puecher. Esponenti tutti di una "regia critica" che tiene ad organizzare anche lo spettacolo lirico come espressione e commento degli intenti dell'autore. Da ricordare inoltre gli allestimenti per le opere mozartiane dove sentimenti e caratteri universalizzati dall'elemento musicale diventano oggetto di rappresentazione scenica.¹⁰⁰ Al seguito di Luchino Visconti e di Franco Zeffirelli, Pier Luigi Pizzi si è reso protagonista di una lunga carriera di scenografo in teatro e all'opera. Pizzi si allontana raramente da un repertorio lirico dai grandi effetti decorativi, barocco e romantico. Cristophe Deshoulières lo definisce non a caso specialista internazionale «nel recupero di produzioni senz'anima riscattando con qualche bella operazione scenografica la vacuità di spettacoli privi di necessità o notorietà¹⁰¹». Quando si parla di Pizzi lo si fa soprattutto parlando dell'inaugurazione dell'Opéra Bastille, svoltasi a Parigi nel 1991 e del suo allestimento per *Les Troyens* di Hector Berlioz dove illustra bene con una messa in scena abbozzata e incompiuta l'apparizione utopica di Cartagine.¹⁰² Mentre è il *Macbeth* di Verdi, allestito a Parigi

⁹⁶ *Ivi*, p. 163.

⁹⁷ Claudio Meldolesi, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze, 1984, p. 15.

⁹⁸ *Ibidem*.

⁹⁹ Luchino Visconti, *Vent'anni di teatro*, «L'Europeo», 13 e 21 marzo 1966.

¹⁰⁰ Cfr. *Strehler e la musica*, in *Giorgio Strehler, per un teatro umano*, a cura di Sinah Kessler, Feltrinelli, Milano, 1974, pp. 205-234. Fra i risultati più significativi la regia per il *Simon Boccanegra*, al Teatro alla Scala nel 1971 che ha riscattato l'opera da una reputazione assodata di scarsa efficacia spettacolare dando risalto al grande discorso verdiano sul potere, tema che lo schema realizzativo unico della pratica ottocentesca non era stato in grado di tradurre in spettacolo (cfr. come nota L. Bianconi e G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., p. 166).

¹⁰¹ Cristophe Deshoulières, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Einaudi, Torino, 2004, p. 1045.

¹⁰² *Ibidem*.

nel 1982 a definirsi ascetico: praticabili neri su uno spazio neutro e modellato dai profili delle streghe, cantanti e ballerini. Tuttavia lo scenografo è sempre pronto ai fasti della teatralità barocca come testimonia la sua visione caravaggesca della *Passione secondo San Giovanni* di Bach a Venezia nel 1984, composizione che assume il valore di un manifesto spirituale più prossimo alla Controriforma che non all'universo luterano.¹⁰³ Pizzi sembra essere il vero campione del principio di scenografia sufficiente¹⁰⁴ visto che abbandona sovente i cantanti stessi al centro dell'ambientazione scenografica. La sua concezione di regia ben si adatta «a quella fretta nell'allestimento delle produzioni liriche che rappresenta una minaccia costante per la continuità della messa in scena¹⁰⁵ di tipo teatrale applicata all'opera lirica». Si tratta secondo Deshoulières di un aspetto degno di nota perché dimostra come lo sguardo dello scenografo contribuisca a risolvere la gestione dello spettacolo lirico senza rinunciare a una visione estetica complessiva.

Pizzi, in particolare, ha spesso dichiarato di utilizzare l'immaginario barocco cogliendo il cuore dell'opera rappresentata:

Ma naturalmente voglio dare un colore, una luce moderna a questo lavoro. Non sarebbe un errore modernizzarlo ma guardarlo con un occhio moderno. Riproducendo quindi immagini che parlano al nostro immaginario contemporaneo [...] l'essenziale è trovare un equilibrio tra la tradizione barocca e l'estetica contemporanea, senza trascurare cioè le radici storiche ed estetiche di quest'opera.¹⁰⁶

I.5. La messa in scena. Verdi e la ricezione critica su «La Scala»

È sempre Cristophe Deshoulières ad affermare che per l'opera lirica la grande novità del XX secolo è rappresentata dalla comparsa della messa in scena. Un atto di rottura col passato per l'arte lirica e anche per il teatro in generale.

Ma come dobbiamo intendere questo strappo? L'opera lirica sappiamo essere nata in Italia all'inizio del Seicento ed essersi evoluta per tre secoli grazie ai diversi contributi che di volta in volta, differenti per importanza a seconda del luogo e dell'epoca, hanno portato i vari soggetti professionali coinvolti nella sua complessa realizzazione. La messa in scena invece ha solo un secolo di vita e visto che essa non è comparsa per caso si dovrà dire che «l'arte della messa in scena è un'arte moderna»¹⁰⁷. Ciò significa che la comparsa attorno al 1880 tra la Francia e la Russia del termine messa in scena e dell'operazione in sé (ritorniamo agli spettacoli firmati dai registi Antoine e Lugné-Poe, di

¹⁰³ C. Deshoulières, *La regia moderna delle opere del passato*, cit., p. 1045.

¹⁰⁴ *Ibidem*.

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Pier Luigi Pizzi intervistato da Alain Duault in Cristophe Deshoulières, *L'opéra baroque et la scène moderne*, Fayard, Paris, 2000, p. 136.

¹⁰⁷ C. Deshoulières, *La regia moderna delle opere del passato*, cit., p. 1030.

Meejerchol'd e Stanislavskij) è un fenomeno attinente alla generale trasformazione del pensiero estetico e dunque l'arte della messa in scena appare come «l'arte moderna per eccellenza».¹⁰⁸

In questo contesto il musicista e l'uomo di teatro coltivano una dimensione comune: la temporalità del discorso.¹⁰⁹ Quando il pittore, lo scenografo e persino il coreografo pretendono di informare il teatro lirico ai propri criteri estetici, essi sostituiscono una logica formale alla sfida semantica della messa in scena lirica. Vale a dire che lo spazio diventa la dimensione principale della rappresentazione. Nel XX secolo, alcuni artisti hanno preteso che lo spettacolo operistico potesse trovare il suo compimento subordinando la regia degli attori e qualunque pensiero drammaturgico al modo di esprimersi di altre discipline plastiche. Nell'Ottocento, frazionando gli atti del grand-opéra in altrettanti quadri quanti erano i cambiamenti di scenografia e incoraggiando l'adozione del quadro finale, apoteosi della rappresentazione, la scena lirica tradizionale confessa di trovare il suo modello di riferimento nella pittura. È questa l'epoca d'oro dei laboratori di scenografia, specializzati soprattutto nella composizione di gigantesche tele dipinte a trompe-l'oeil, genere accademicamente riconosciuto. Fra il 1920 e il 1960, sul modello dei Balletti Russi, che Jacques Rouché imitò per primo all'Opéra di Parigi, la collaborazione fra i pittori contemporanei e gli artisti lirici costituisce ormai il contrassegno di *ordinaria modernità* dell'opera lirica europea. La firma di un grande pittore garantisce la novità della messa in scena: dal Maggio Musicale Fiorentino al Festival di Aix en Provence, il fenomeno conoscerà le sue correnti e le sue mode: da Roma a Firenze, la pittura italiana capeggiata da De Chirico e Casorati accentua la rigidità o lo schematismo neoclassico, mentre da Aix-en-Provence a Parigi s'impongono le tele firmate Cassandre, Wakhevitch, Balthus e Massone. L'apoteosi del sistema viene raggiunta poi nel 1952 con la produzione di *Les Indes galantes* di Jean-Philippe Rameau all'Opéra di Parigi, allestimento scenico che prevede non meno di sette scenografi a spartirsi le diverse sequenze dell'opera. Nella rivista brechtiana «Theatre populaire», Roland Barthes (1981) attacca proprio *Les Indes* di Rameau per denunciarne «le connotazioni culturali estetizzanti, il sovraccarico referenziale del nuovo spettacolo gastronomico di un'opera lirica aggiornata al gusto di moda: moderno gusto borghese, avido di una connivenza immediata coi segni del proprio esborso, riferita al disagio mentale che l'economia semantica di una messa in scena degna di tal nome, perché unitaria, susciterebbe nel lungo periodo».¹¹⁰

Mentre l'influenza delle teorie scenografiche di Craig e Appia diventa fondamentale in quella Germania dall'espressionismo che assiste alla fioritura di ardite invenzioni scenografiche, e in Italia ci si appella ad una purificazione delle forme per ottenere un tipo di scenografia che concili i

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 1033.

¹¹⁰ *Ivi*, p. 1035.

riferimenti architettonici greco-romani con una grafica di taglio moderno¹¹¹, ci si chiede in che modo dimensione pittorica e coreografica possano dialogare:

È facile criticare la pretesa dei pittori di scene e degli scenografi di dominare l'insieme della messa in scena lirica, a detrimento della coerenza drammaturgica e della direzione della recitazione; ed è altrettanto difficile sciogliere il dilemma teorico riguardante il potere del coreografo sulla rappresentazione operistica. Alla fine dell'Ottocento, il progetto estetico totale di Wagner permette nuovamente agli artisti di concepire l'integrazione della danza nella continuità del dramma lirico (*Parsifal* di Richard Wagner, 1882; *Salome* di Richard Strauss, 1905), come pure la creazione di un teatro dell'avvenire nel quale confluiscono, musica, danza e dramma.

Un'utopia dello spettacolo totale sembra costituire secondo Deshoulières dunque una scommessa suprema anche per la rappresentazione scenica di fine Novecento in quanto «Oggigiorno le preoccupazioni dei nostri esploratori dell'eredità culturale fanno loro eco: la riscoperta a fine Novecento dell'opera barocca francese, che associa il gesto al canto e la danza alla recitazione, rinnova le inclinazioni dell'avanguardia per lo spettacolo totale».¹¹²

Del resto, l'eredità teorica offerta dall'opera lirica dagli inizi del Novecento è ricca ed evidente perché arricchisce la combinatoria degli elementi che concorrono all'estetica della rappresentazione scenica e quindi

la sinestesia diventa centrale: gli artisti simbolisti introducono le sinestesie nelle preoccupazioni della moderna avanguardia. Dalle celebri correspondances di Baudelaire all'alfabeto cromatico e musicale di René Ghil, dai pittoreschi esperimenti del "teatro dei poeti" di Lugné-Poe al rigoroso lavoro d'analogia fra i movimenti del corpo sonoro e del corpo umano di Jacques-Dalcroze, le poetiche del primo Novecento definiscono la sinestesia come il più alto e complesso problema estetico.¹¹³

In che modo il dialogo tra le arti viene gestito dalla direzione registica nel corso del XX secolo?

La risposta a tale domanda mi è stata fornita dal ruolo che a partire dalla seconda metà del XX secolo ha assunto la ricezione critica della figura del regista d'opera. Da tale analisi, particolarmente evidente nei numeri dei primi anni Cinquanta de «La Scala» – rivista dell'Opera, diretta da Franco Abbiati –, si evince quanto nella vita di un grande teatro lirico (la Scala ne è un esempio), il problema degli allestimenti scenici risulti essere particolarmente delicato proprio perché l'unico elemento che in un normale repertorio risulta soggetto a periodici e talvolta radicali cambiamenti. Secondo Nicola Benois nella complessa formazione dei programmi per i futuri allestimenti i criteri della scelta degli allestitori

¹¹¹ *Ibidem.*

¹¹² *Ivi*, p. 1036.

¹¹³ *Ivi*, p. 1042.

possono essere di varia natura, ma sono comunque sempre ispirati a condizioni di “altissimo regime artistico”.¹¹⁴

Talvolta è il regista interpellato per primo che esprime la preferenza per un collaboratore nell’ambito scenografico, mentre in altri casi è la forte personalità dell’ideatore dei bozzetti che offre al regista «piani logistici e topografici perfetti» sui quali si svilupperanno «i movimenti delle masse suddivise in ordini di colore voluti dal pittore, e dei vari personaggi». ¹¹⁵

Certo è che nella storia del balletto dall’inizio del XX secolo la parte assunta dal pittore nella creazione di uno spettacolo è diventata di importanza primaria. Gli stessi balletti russi di Diaghilev

dai quali comincia il grande movimento di rinnovamento della scenografia, non avrebbero mai detto una parola nuova al mondo se a fianco dei coreografi non lavorassero dei pittori come Alessandro Benois, Leon Bakst [...] quindi la Direzione di un Teatro non commette un errore quando tante volte dà la precedenza alla scelta dello scenografo, prima ancora di decidere la fisionomia del regista. E’ molto più facile, salvo rare eccezioni che lo stile di uno spettacolo derivi più l’idea dal pittore che dal regista [...] Comunque, è più facile trovare un “pittore-regista” che un “regista-pittore” e ciò trova facilmente la spiegazione nel processo creativo del pittore, il quale vede prima nella sua fantasia ciò che offrirà il quadro scenico agli occhi dello spettatore. Nella futura stagione lirica della Scala [...] Ci saranno anche spettacoli che saranno frutto di perfetta collaborazione, dall’inizio alla fine, fra pittore, scenografo e regista, i quali – di comune accordo – elaborano la messinscena nei suoi minimi particolari.¹¹⁶

E dunque sembra che il vero teatro, quello inteso non soltanto come luogo in grado di accogliere le esecuzioni concertistiche, ha inizio soltanto quando si alza il sipario e appare il quadro scenico. Senza lo spettacolo, senza la partecipazione diretta dell’occhio, non c’è teatro. Ecco perché l’allestimento scenico di un grande teatro come la Scala ha «l’importanza primaria di autentica opera d’arte la quale esige approfondito studio e attenta analisi da parte di chi è chiamato a giudicarla». ¹¹⁷

Il pensiero di Alessandro Benois risulta significativo della definizione della sua professione:¹¹⁸

Pure avendo ideato infinite scene per il teatro [...] io non mi considero un professionista specializzato nella scenografia: sono piuttosto un servitore del teatro nel suo assieme [...] Odio la menzogna, detesto tutto quello che è falso e pretenzioso [...] Odio inoltre tutte le pretese di una grande parte degli allestitori del nostro tempo e soprattutto dei maestri di ballo e dei coreografi, di sovrapporre la loro personalità a quella dell’autore e di attirare l’attenzione del pubblico sulla sedicente originalità delle loro concezioni, le quali troppo sovente non hanno nulla in comune con l’idea che è al fondo dell’opera, drammatica o musicale che sia. Ammiro e apprezzo invece ogni sforzo sincero volto alla comprensione di un’opera teatrale. Per questo prediligo la scena “dipinta” che molti ritengono passata di moda: con l’aiuto della prospettiva dei colori, essa dà corpo alla fantasia dei poeti.

Già a partire dagli anni ‘50 del Novecento si evince la necessità che «Sarà utile al vero regista l’affiancamento di un direttore di scena che conosca la messinscena tradizionale, per evitarla

¹¹⁴ Nicola Benois, *Gli apparati, le scene, gli allestimenti*, «La Scala», 15 novembre 1949, pp. 42-45: 42.

¹¹⁵ *Ibidem*.

¹¹⁶ *Ivi*, p. 43.

¹¹⁷ *Ibidem*.

¹¹⁸ Giorgio Pecorini, *Lui è per la scena dipinta*, «La Scala», 15 settembre 1950, pp. 46-48: 46.

accuratamente in quanto il regista lirico che crea la messinscena di un'opera nuova, o che adatta al moderno l'emanazione di un'opera antica, o che riforma, rovescia, sovverte l'allestimento tradizionale di una vecchia opera di repertorio, questi ben merita il nome di regista».¹¹⁹ Da qui la consapevolezza che il regista debba sì conoscere nei suoi particolari lo spartito ma che non necessariamente debba essere un musicista. Si fa dunque forte la necessità di distinguere le competenze specifiche dei protagonisti della messa in scena a tal punto da affermare che «la musica non è che in funzione decorativa per il regista, che il regista debba sapere di musica fa ridere. Nessuno deve invadere il campo dell'altro» ed è necessario lavorare con la consapevolezza di poter dialogare con settori influenzabili tra di loro e dunque se dalla partitura salterà fuori qualche suggerimento per l'illuminazione, il regista saprà trovare una soluzione.

È importante invece per Bragaglia la necessità di appellarsi ad un regista competente che come tale conosca bene le vecchie messe in scene perché: «è del mestiere, appartiene al teatro lirico. Gli altri sono soltanto asini. Nella lirica è incompetente chi non ripeta la tradizione nelle minime particolarità dei gesti e delle posizioni fin delle comparse. Solo se il regista obbedisce alla consuetudine e ripete pedestremente l'usato, viene riconosciuto esperto». La regia vera e propria, invece, sussiste nel momento in cui esiste una vera collaborazione tra regista e direttore d'orchestra. «La collaborazione tra un direttore d'orchestra e un regista è possibile, e allora nasce una vera regia. Ma fintanto che questa non è, il regista non sarà regista ma domator di comparse, trovarobe, buttafuori, vestiarista, capotecnico e null'altro. In Francia è lo stesso. [...] il metteur en scene lirico non è stato, fino a oggi, che un regisseur». *Metteur en scene*, in effetti, in Francia significa regista e regisseur vale sostituto, aiutante, direttore di scena¹²⁰ Bragaglia sottolinea come a chi nella lirica riproduce le regie altrui concede il titolo di regista, mentre egli è semplicemente un “riproduttore: e non è un autore”;¹²¹ è in particolare il direttore d'orchestra che «personifica i diritti della musica in assoluto fino ad assorbire le funzioni del regista», «deve dare il tono e il sottotono ai cantanti e stare un gradino superiore rispetto al regista» che «non deve essere lasciato libero nei suoi impulsi» ed è quindi necessario «che si consulti sempre con il direttore d'orchestra che è il vero ideale regista dello spettacolo per quanto riguarda la responsabilità stilistica». Bragaglia aggiunge: “Ignorano nella lirica che la moderna tendenza del teatro in generale è quella di vietare la ripetizione delle regie: cioè i plagi perpetui”;¹²² «Quando si dice che disprezziamo o non amiamo il teatro lirico si sbaglia. Noi non amiamo questo teatro lirico, ma adoriamo il teatro musicale. E quando si dice che, se noi non amiamo questo teatro lirico questo teatro lirico a sua volta non ama noi, il fatto ci fa molto piacere. Noi non vogliamo essere

¹¹⁹ Anton Giulio Bragaglia, *La regia lirica*, «La Scala», 15 ottobre 1950, pp. 35-39: p. 35.

¹²⁰ *Ivi*, p. 37.

¹²¹ *Ivi*, p. 39.

¹²² *Ivi*, p. 37.

amati da questo teatro lirico. E certo, comunque, che non c'intendiamo. Dico non c'intendiamo con tutti». ¹²³.

Spazio importante è poi quello dedicato da Bragaglia all'utilizzo della luce nello spazio scenico: ¹²⁴ «C'è chi vede in Wagner l'origine di ogni innovazione non solo musicale ma anche scenica. L'uso per esempio di tener buia la sala, diffuso dal teatro di Bayreuth in tutt'Europa ha lo scopo di staccare la scena dalla sala e sarebbe idea moderna anche se la questione della luce di ribalta non è cosa nuova». ¹²⁵ Bragaglia ricorda come nel 1773 il marchese Scipione Maffei si batteva per l'abolizione della luce piatta:

[...] Se invece d'illuminare le Scene da per tutto ugualmente; si mandasse il lume raccolto in massa sopra alcune parti della Scena, in modo che le altre ne rimanessero prive si ammirerebbero certamente nel Teatro quegli effetti di forza, quella vivacità di chiaroscuro, quell'amenità di lumi e di ombre che hanno i quadri del Tiziano e Giorgione [...] La scoperta (insieme di scoperte) del significato spirituale delle luci colorate. È dominante nella ricerca attuale, e va oltre l'impostazione di Ricciardi e Balla (Diaghilef) [...] Comunque anche rispettando le convenzioni prospettiche del quadro scenico, le apparizioni vengono rielaborate, rivissute, trasfigurate col sapiente giuoco dell'orchestrazione luminosa; Per ragioni tecniche e per simpatie estetiche la scenografia, negli ultimi anni si è liberata dalle influenze della pittura [...] mirando ad orientarsi, ancora una volta, verso la propria arte madre: l'architettura, e subire, con essa, più naturali vicende sotto la luce diretta. La luce non più dipinta, ma vera, e per di più colorata, è l'anima della scenografia come costruzione scenica, cioè come architettura, secondo tutte le tradizioni classiche. ¹²⁶

La pittura, risulta dunque spodestata in scena dall'avvento dell'illuminazione che sembra occupare una posizione di primo ordine nella rappresentazione scenica:

Anche il più novizio – scriveva Appia – comprenderà che la pittura e l'illuminazione sono due elementi che si escludono, perché illuminare una tela verticale significa semplicemente renderla visibile, ciò che nulla ha di comune con la parte attiva della luce, ciò che perfino è in contraddizione con essa. Tra gli elementi rappresentativi il meno necessario è dunque la pittura [...]. L'illuminazione, al contrario, potrebbe essere considerata come predominante, non essendo sua antagonista la pittura, la quale ne falsa l'uso; Il cominciamento della nuova estetica scenica va ricercato nel principio della nuova illuminazione, i cui germogli di riforma si sospettarono fin dall'invenzione del gas. I nuovi mezzi di illuminazione hanno creato le espressioni nuove. La luce è diventata mezzo di comunicazione del poema; ed espressione di poesia essa stessa, in continuo divenire" [...] Pochi hanno riflettuto su questo avvenimento che prenderà possesso della realtà ogni giorno di più. Soltanto la luce colorata oggi fa la scenografia, operando sulle architetture sceniche nude o sulla geometria dei venti neutri, realizzando l'arte scenica del nostro tempo". La luce è il funerale della vecchia pittura scenica per quanto sia il più fulgido e festoso dei funerali ¹²⁷.

Diventa doveroso, nell'ottica di dover trattare di messinscena "contenitrice", ripercorrere il pensiero da Appia in avanti sottolineando quanto, ad esempio, la valenza del balletto abbia radici profonde nella storia del teatro d'opera e assuma nelle messe in scena un ruolo rilevante. Enrico Colosimo ¹²⁸ sottolinea a questo proposito come Appia «aveva scorto nella musica la misura fondamentale del teatro e quella espressiva dell'uomo, del personaggio, quindi dell'attore» ma come anche la

¹²³ Ivi, p. 39.

¹²⁴ Anton Giulio Bragaglia, *Luci in scena*, «La Scala», 15 gennaio 1951, pp. 43-47.

¹²⁵ Ivi, p. 43.

¹²⁶ Ivi, p. 45.

¹²⁷ Ivi, p. 47.

¹²⁸ Enrico Colosimo, *Gesto e regia*, «La Scala», marzo 1954, pp. 31-34.

costituzione dei Balletti russi abbia instaurato una nuova era della regia e scenografia coreografica, influenzando profondamente anche quella operistica e quella drammatica. Tuttavia il nostro si fa portavoce anche di riflessioni extra artistiche affermando che «Il teatro oggi è una questione fuori dell'arte: è industria o politica [...]. In questi ultimi tempi si è molto parlato di regia lirica, ma per i due terzi dei casi si tratta di un puro bluff pubblicitario. Che venga esibito il nome di un grande regista in cartellone è utile soprattutto ai Sovrintendenti e direttori artistici per farvi bella figura col pubblico, con la stampa, con le autorità che dovranno riconfermare le annuali sospirate sovvenzioni. È noto il fatto che alcuni Enti lirici si sono giovati nelle ultime stagioni delle presenze di noti cineasti, di attori, di giornalisti e delle più impensate figure del mondo artistico, letterario, o addirittura sportivo, profondendo milioni e affidando alle loro cure la regia di uno o più spettacoli di una certa importanza».¹²⁹ Tuttavia parole ottimiste sono riservate alla nuova regia: «Ma i buoni spettacoli ci sono stati, ci saranno, anche se si tratta di casi sporadici. Come indubbiamente ci sono i veri e autentici registi che riescono a far valere la loro autorità, la loro personalità artistica e raggiungono risultati a volte sorprendenti».

È da segnalare come nelle riflessioni emerse nel secondo dopoguerra riguardo alla rappresentazione scenica, sia sempre Bragaglia che associando il teatro astratto e l'astrattismo al concetto di "musicalità visiva"¹³⁰ tiri in ballo il termine «sinestetica» che «parte dal concetto che in ogni parte esiste per legge un limite; e che interni legami legano le varie arti [...].» Non è un caso in quanto Bragaglia, amico di Ricciardi, realizzatore del Teatro del colore insieme a Casavola e Luciani, elaborano un "Manifesto futurista" sulle traduzioni visive della musica o sinopsie. Lui stesso racconta come da molti anni sappia cosa significa realizzare scenicamente una sinfonia.¹³¹

Un tentativo di lettura per un dialogo tra le arti nella messinscena del Novecento secondo Federico Candida¹³² spetta a Ildebrando Pizzetti che opera una distinzione di termini tra messa in scena e regia facendo notare come «oggi si vuol dire allestimento scenico per quanto riguarda scenari costumi attrezzi luci, mentre regia investe la parte motoria e umana dello spettacolo cioè il movimento e gli atteggiamenti degli individui isolati o in gruppi, cui è affidato sulla scena il progredire della vicenda nei trapassi indicati dall'autore, sia egli il librettista autorizzato dal musicista o il musicista in persona vivo o remoto».¹³³

Quindi si va a definire il concetto di «messa in scena» che sussiste «in concordia con l'opera stessa e con l'ambiente in cui essa veniva svolta» ma si profila anche meglio il ruolo svolto dalla scenografia

¹²⁹ *Ivi*, p. 34.

¹³⁰ Cfr. «La Scala», 15 ottobre 1950, p. 43.

¹³¹ Cfr. *Ivi*, p. 35.

¹³² Cfr. «La Scala», marzo 1956, pp. 27-28.

¹³³ *Ivi*, p. 27.

nella messa in scena. In occasione del quarto convegno tenuto dall'Associazione Nazionale degli Scenografi professionisti italiani svoltosi a Milano nel 1957, si definisce dunque la scenografia come un'attività interpretativa in cui l'artista scenografo «concorre a creare, al pari dell'attore e del regista» ed è a sua volta «interprete dei significati e dello spirito dell'opera stessa». Ecco dunque definita la caratteristica distintiva (soprattutto dai pittori) dello scenografo professionista che risiede nella «profonda coscienza teatrale che tiene conto, anzitutto della unità estetica dello spettacolo e della interpretazione critica del dramma ad opera del regista».¹³⁴ Si fa dunque chiaro che il dovere del regista di non sovrapporsi allo scenografo non può ledere il suo gusto o dominare la sua sensibilità, trattandosi quasi sempre di un dialogo o punto di incontro. È Nicola Benois a definire lo spettacolo nella sua «funzione direttiva e coordinatrice», dal carattere continuativo e organico, per consentire la fusione dei vari elementi dello spettacolo, la nascita di una scuola, di un ambiente, di un'intesa».¹³⁵ Come afferma Paolo Gallarati¹³⁶, il regista e lo scenografo trovano nella musica indicazioni puntuali circa luci, colori, contrasti, ambienti, «le ore del giorno, le stagioni, il paesaggio, il tipo di natura». Si tratta, tuttavia, di non ricorrere a una riproposizione esatta della didascalia ma di coglierne la sua essenza più profonda. Si può parlare di scenografia chiamata dalla musica ad essere unicamente spettatrice di ciò che accade sul palcoscenico e per il quale «l'ambiente non è un personaggio che agisce, ma l'eco visivo del gusto, dell'atmosfera espressiva e della vita interiore dei personaggi».¹³⁷ Si passano quindi in rassegna i maestri capaci di individuare risonanze figurative come Pier Luigi Pizzi che in *Morte a Venezia* di Britten inaugura la stagione a Genova nel 1999 con uno spettacolo dalle costruzioni mirabolanti, oppure come la *Madame Butterfly* che, messa in scena alla Scala nel 1990 e nel 2007 da Keita Asari con l'aiuto dello scenografo Ichiro Takada, sembra svelare attraverso poteri «ermeneutici», la leggerezza delle strutture di legno messe in mostra in un'atmosfera eterea, dal cielo nero e i cipressi color cenere. Un'aura trasparente che possa rendere l'idea di una situazione più intuita e percepita che vissuta dal compositore. La scenografia alleata alla musica sembra risultare dunque nel teatro d'opera strumento fondamentale per la riuscita di uno spettacolo in quanto in grado di porre in ombra il lavoro attoriale e recitativo. Preponderante per la realizzazione scenica di un'opera anche l'utilizzo del costume, legato al «gestire» (suggerito in quanto proiezione fisica del sentimento e della psicologia)¹³⁸ e «sulle cui caratteristiche di fondo – leggerezza o pesantezza, colori, tipi di stoffe o di metallo – la musica può fornire indicazioni precise. Il costume è anche in questo caso, come testimoniano le parole di Filippo Sanjust, collaboratore di Luchino Visconti per il

¹³⁴ *Ivi*, p. 64.

¹³⁵ Cfr. *Gli scenografi a Convegno*, «La Scala», novembre 1957, p. 65.

¹³⁶ Paolo Gallarati, *Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale*, in *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi, Edizioni di Pagina, Bari, 2008, p. 104.

¹³⁷ *Ivi*, p. 104.

¹³⁸ *Ivi*, p. 106.

Don Carlo messo in scena a Londra nel 1958, l'elemento che si rivela in maniera evidente non tanto come un «calligrafismo fine a se stesso» ma funzione di un effetto generale dello spettacolo: «io seguo naturalmente tutte le prove cercando di fare in modo che ogni dettaglio sia non solo curato, ma anche e soprattutto utile all'effetto d'insieme che tu desideri, per ogni singola scena».¹³⁹

Non è un caso che per Wagner la rappresentazione, almeno in quella prima fase che si protrae fino al 1854 e all'incontro con Schopenhauer, deve essere pensata nell'ottica di un realismo sintetico della scena secondo la quale la narrazione drammatico musicale deve farsi immagine totalizzante del mondo agli occhi dello spettatore.¹⁴⁰

Ne *L'opera d'arte dell'avvenire* Wagner sottolinea l'importanza nella rappresentazione scenica dell'aspetto visuale e sonoro insieme:

Il primo compito della scena è realizzare tutte le condizioni di spazio che sono necessarie all'azione drammatica collettiva che si dovrà rappresentare: in secondo luogo, deve assolvere i suoi compiti in modo da rendere l'azione drammatica percepibile e intelleggibile alla vista e all'udito di tutti gli spettatori. Nella disposizione d'una sala da spettacolo, il bisogno di rendere l'opera d'arte intelleggibile dal punto di vista ottico e acustico è la legge necessaria a cui non si può soddisfare, facendo astrazione dell'adeguamento allo scopo, tranne che con la bellezza della disposizione; infatti il desiderio comune degli spettatori è il preciso scopo dell'opera d'arte, alla cui comprensione deve concorrere tutto ciò che sollecita la loro vista. In tal modo lo spettatore, mediante la vista e l'udito, ha la sensazione di vivere sulla scena; l'attore è artista solo quando s'abbandona interamente al pubblico. [...] Il pubblico, per lui sparisce dalla sala: rappresenta la vita pubblica, e, se vive e respira, ciò avviene solo nell'opera d'arte, che gli appare come la vita stessa, e sulla scena, che gli sembra essere il mondo.¹⁴¹

Ma in tale contesto che ruolo ha Verdi?

Rimandando circa l'importanza dell'aspetto scenico per Verdi all'Introduzione, è bene ricordare quanto il Nostro, attraverso la sua opera, si rapporti costantemente all'insieme del teatro musicale coniugando il principio della fedeltà all'autore insieme all'assestamento d'una teatralità organica.¹⁴²

Fatto attestato anche dalla considerazione secondo la quale nel momento in cui Verdi si cimenta con le esigenze del *grand opéra* – prima con *Jérusalem* (1847) e poi con la composizione de *Les Vêpres siciliennes* (1854-1855) – il compositore attua una concezione drammatico musicale tesa a una coordinazione di tutte le componenti dello spettacolo. E non è un caso che il concetto di unità drammatica che per Petrobelli risulta essere la cifra individuante del teatro verdiano trova lo strumento ideale per coordinare armoniosamente la componente musicale ma anche visiva dello

¹³⁹ L. Visconti, *Il mio teatro*, cit., p. 182.

¹⁴⁰ F. Cereaolo, *La nascita della regia e l'eredità di Wagner*, in *Mettere in scena Wagner*, a cura di Marco Targa e Marco Brighenti, LIM, Lucca, 2019, pp. 77-75: 78.

¹⁴¹ Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. di Alfio Cozzi, Rizzoli, Milano, 1983, pp. 284-285.

¹⁴² Gerardo Guccini, *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 938-950: 942.

spettacolo¹⁴³ Verdi proprio in quanto compositore fu un regista anche fisiologicamente affine al regista creativo. La “cellula drammatica” da cui infatti, come afferma Guccini, partiva il processo creativo del Maestro era spesso di “natura visiva” nel momento in cui ideava un’azione drammatica ed egli sovente “vedeva” nella sua mente il muoversi e l’atteggiarsi dei personaggi.¹⁴⁴ Verdi stesso del resto esporrà a Giulio Ricordi il 6 febbraio 1881 a proposito di una recente ripresa dell’Ernani l’esigenza di andare a *sentire* lo spettacolo («Dissi dunque a Giulio che io sarei venuto a sentire lo spettacolo»)¹⁴⁵ Più nello specifico, in merito alla resa scenica dello spettacolo verdiano, andando ad analizzare il processo di allontanamento dal descrittivismo tradizionale da parte del linguaggio scenografico contemporaneo possiamo individuare essenzialmente due vie: una prima di tipo espressionista presente, ad esempio, in Mario Sironi (curatore dell’allestimento del *Don Carlos* a Firenze nel 1950) e un’altra incline ad un classicismo antiretorico. Può considerarsi questo un *fil rouge* che si snoda attraverso esperienze di origine diversa ma fundamentalmente legate da un’intenzionalità storicistica di attualizzazione del passato. Importante in questo senso innanzitutto l’esperienza di Nicola Benois, che con le opere di Verdi ha un rapporto privilegiato (ricordiamo nel 1966 le «Note sulla scenografia della “Forza del destino”» dedicato alla ricostruzione storica delle scenografie dell’opera nell’Ottocento e nel Novecento) e che si consacra erede della stagione del simbolismo russo da lui incanalato nel classicismo pur sempre evocativo delle rigorose semplificazioni della produzione matura (come in *Aida* nel 1941-1942 al Teatro dell’Opera di Roma). Altrettanto significativa l’attività del versatile Enrico Prampolini, che sembra più di tutti trattenere una scompaginazione spaziale di origine futurista in una sospensione metafisica, tesa in un certo senso ad astrarre dal tempo contingente l’attualità dell’allestimento (come si osserva in *Aida* messa in scena al Teatro S. Carlo di Napoli nel 1943).

È assodato che per Verdi assuma grande importanza l’aspetto scenico dello spettacolo che trova un incentivo fecondo soprattutto negli intensi soggiorni a Parigi della seconda metà del XIX secolo a contatto con il mondo operistico francese. Da tali esperienze, Verdi opera in modo tale che la realizzazione scenica dello spettacolo sia anzitutto un evento dinamico, un concreto svolgersi dell’azione drammatica attraverso “il gioco scenico degli attori” e che lo spazio scenico, la sua configurazione e la sua caratterizzazione risultino estremamente funzionali all’evidenza nello svolgimento dell’azione drammatica. Ciò sottolinea in modo particolare quanto nel suo sguardo d’insieme sullo spettacolo la coerenza tra idea sonora e immagine visiva, tra individuazione musicale

¹⁴³ P. Petrobelli, *La regia dell’opera: lettura storica o interpretazione attuale?*, in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 950-955: 953.

¹⁴⁴ P. Petrobelli, *L’esperienza teatrale verdiana*, cit., p. 20.

¹⁴⁵ P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, C.M. Mossa (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi*, cit., p. 120.

e svolgimento dell'azione scenica rappresentino un tutt'uno al momento della composizione.¹⁴⁶ Quindi Verdi «rivolse una costante attenzione alle scene e alla messinscena, considerate come elementi costitutivi dell'opera, di uno spettacolo cioè che rende indispensabile il legame tra parola-musica-immagine».¹⁴⁷ Tra i compositori della generazione di Verdi l'unico che ebbe un interesse altrettanto forte per la rappresentazione scenica fu Wagner con la sostanziale differenza che Wagner espose le sue idee su scritti teorici mentre per Verdi il suo pensiero andava nella direzione di “Servire il Dramma” cercando di rispettare le singole competenze di ognuno perché da sperimentato uomo di teatro – come egli stesso si definiva¹⁴⁸ – sapeva quali erano gli organi rispettivi dell'organizzazione spettacolare”. Come Verdi scrisse a Giulio Ricordi durante la composizione di *Falstaff*, «Per far scene di teatro ci vogliono pittori di Teatro. Pittori che non abbiano la vanità di far valere soprattutto la loro bravura, ma di servire il Dramma»¹⁴⁹. Un cambiamento di scena potrebbe interferire dunque duramente con l'azione e gli scenari risultano essere importanti perché ci informano del modo in cui Verdi (il solo) affidava alla visione scenica particolari messaggi significativi, espressi in un linguaggio codificato, in forma allusiva e simbolica.¹⁵⁰

Come afferma René Leibowitz, non è spropositato constatare che le opere di Verdi costituiscono uno dei casi più singolari di tutta la storia della musica. Se anzitutto esaminiamo le reazioni che hanno provocato e continuano a provocare fra gli appassionati d'opera e fra gli stessi intenditori e musicisti, ci troviamo davanti a un inestricabile complesso di posizioni diverse, ambigue e persino contraddittorie.¹⁵¹ Per l'importanza delle “scene d'insieme” Leibowitz si fa portavoce di alcune considerazioni di Gino Roncaglia¹⁵² che nel momento in cui commenta *Rigoletto* cita la reazione entusiasta di Victor Hugo (dal cui dramma *Le Roi s'amuse*, com'è risaputo, è stato tratto il libretto d'opera) sottolineando uno dei meriti principali di Verdi, vale a dire “l'importanza delle scene d'insieme”.¹⁵³ Certo è che dagli epistolari e dalle disposizioni sceniche esaminate nel corso del XX secolo riguardo al repertorio verdiano si evince quanto Verdi puntasse ad un’“efficacia essenziale”.¹⁵⁴

¹⁴⁶ P. Petrobelli, *L'esperienza teatrale verdiana*, cit., pp. 21-22.

¹⁴⁷ Mercedes Viale Ferrero, “Servire il dramma”. *Le idee di Verdi sulla scenografia*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi: Parma, Teatro Regio-Conservatorio di musica “A. Boito” 28-30 settembre 1994, pp. 25-39: 25.

¹⁴⁸ G. De Van, *Verdi. Un théâtre en musique*, Fayard, Paris, 1992; trad. it. di R. de Letteriis, *Verdi, Un teatro in musica*, La Nuova Italia, Firenze, 1994, pp. 20, 414.

¹⁴⁹ Lettera a Giulio Ricordi del 13 giugno 1892, in Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 1959, IV, p. 442; Cfr. M. Viale Ferrero, “Servire il dramma”, cit.

¹⁵⁰ M. Viale Ferrero, “Servire il dramma”, cit., p. 24.

¹⁵¹ René Leibowitz, *Conoscete Verdi?*, in *Storia dell'opera*, Milano, Garzanti, 1966, pp. 199-231: 199.

¹⁵² Leibowitz fa riferimento a Gino Roncaglia, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Sansoni, Firenze, 1951, pp. 161-162.

¹⁵³ R. Leibowitz, *Conoscete Verdi?*, cit., p. 203.

¹⁵⁴ M. Viale Ferrero, “Servire il dramma”, cit., p. 30.

A testimonianza della ferma volontà da parte di Verdi per una resa scenica il più possibile asciutta potremmo annoverare le numerose lettere che proprio Verdi scrisse a proposito dal «se io fossi pittore farei certamente una bella scena, semplice e di grande effetto»¹⁵⁵ al «badate di non strafare, di non far troppo» in occasione della messinscena di *Aida* al Théâtre Italien nel 1876¹⁵⁶ o a «per amor di Dio non facciamo come si fece per *Otello* che per voler far troppo bene, si è strafatto».¹⁵⁷

Nel quadro delle celebrazioni per il cinquantenario della morte di Verdi nel 1951, il comitato parmense per le onoranze bandisce un concorso nazionale per la realizzazione di una scenografia completa di un'opera lirica del Maestro. Apprezzata dalla critica l'iniziativa attraverso la quale

l'omaggio a Verdi ha significato anche un proficuo accostamento alla fatica di chi lavora per il teatro, questo gigante anemizzato che abbisogna appunto di trasfusioni di entusiasmo oltre che di danaro. Perciò sarebbe altamente desiderabile che la Mostra di oggi non rimanesse un fatto isolato, incluso nel ciclo effimero di manifestazioni destinate a ripetersi a distanza di decenni [...] ma acquisti stabilità e periodicità, divenendo una rassegna [...] della produzione scenografica italiana. Mattioli-Bonaretti si affermano come artisti di intuito e di complessa esperienza che nelle otto scene del *Trovatore* sfoggiano un senso penetrante della luce, del colore, e del pathos romantico, entro una salda e misurata concezione architettonica. Cristini, vincitore per il plastico insiste sulle tonalità basse e sul buio assoluto, Giancarlo Celli, fra i nostri premiati presenta scene felici di estro, invenzione, ritmo e colore; un artista degno di nota è Massi che si presenta con delle buone scene per *Otello*. In generale nonostante sia vero che Verdi esigeva dai suoi librettisti parole sceniche e fosse altrettanto sbrigativo con gli scenografi, sembra eccessivo il sovrapporsi al testo o addirittura ignorarlo adottando quello "stil dei moderni" che si esplica legittimamente sulle scene dei balletti d'avanguardia.¹⁵⁸

A metà degli anni '50 ciò che sembra verificarsi nell'ambito della ricezione della scenografia verdiana è l'individuazione di una discordanza con l'opera. Ciò accade per l'esecuzione della *Traviata* nel 1952 alla Scala di Milano e per cui la messa in scena «se pur intonata all'epoca verdiana ha uno scopo a sé e utilizzata come solo sfarzo decorativo» e per l'*Aida* allestita lo stesso anno. Mario Rinaldi, sottolineerà per quest'ultima un deciso sfasamento tra allestimento e indicazioni drammaturgiche tanto che la musica sembra non rispondere più al momento drammatico¹⁵⁹ E sembra profilarsi l'idea che se in un lavoro drammatico è possibile che il regista disponga di una certa libertà «non è possibile pretendere altrettanto dal regista di un'opera lirica. Tutto, in quest'ultima forma d'arte, deve convergere verso le intenzioni del compositore. Tutti debbono inchinarsi alla sua volontà: dal direttore d'orchestra alla più modesta delle comparse». La visione di Rinaldi è dunque in netto contrasto con quella di Bragaglia:

¹⁵⁵ Marcello Conati, *La bottega della musica. Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano, 1983, p. 91.

¹⁵⁶ Lettera a Léon Escudier, 20 gennaio 1876; in F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., III, p. 781.

¹⁵⁷ Lettera a Giulio Ricordi, 13 giugno 1892, in F. Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., IV, p. 442.

¹⁵⁸ Cfr. Arrigo Dedali, *Cento pittori per il suo teatro*, «La Scala», 15 novembre 1951, pp. 36-39.

¹⁵⁹ Mario Rinaldi, *Regia e arbitrio*, «La Scala», dicembre 1952, pp. 41-45: 41.

nel mondo della lirica il direttore d'orchestra personifica in assoluto i diritti della musica, fino ad assorbire le funzioni del regista in tutte le sue facoltà. Il regista non deve essere mai lasciato libero nei suoi impulsi, così come accade nella regia drammatica: è necessario che egli si consigli sempre con il direttore d'orchestra, il quale è il vero regista dello spettacolo per quanto riguarda la responsabilità stilistica.¹⁶⁰

Rinaldi, in questa invettiva, fa riferimento all'articolo scritto nel 1952 da Bragaglia "Regia sul rigo musicale" ne "Il Popolo di Roma" dove si segnala come nel teatro italiano degli ultimi anni si siano verificati degli "squilibri" o distorsioni soprattutto a danno dell'opera verdiana. Un esempio ne è la rappresentazione del primo quadro del quarto atto dell'*Aida*, esempio di quanto venga mutata l'azione in rapporto alla musica. Frigerio, Barlacchi e Graf scelgono di rappresentare la scena del giudizio non lontano dagli occhi dello spettatore ma di portarla in scena.

Ecco Roncaglia, manifestare un certo malcontento per la resa dell'opera sopra citata:

Verdi si è battuto finché era vivo, per la migliore esecuzione delle sue opere, e soprattutto per impedirne vandaliche manomissioni. Se si pensa che fino al 1847 faceva scrivere nei contratti per un'opera una chiara clausola: Resta proibito di fare nel suddetto spartito qualunque intrusione, qualunque mutilazione.¹⁶¹

Quello che non si sospetterebbe, sostiene Rinaldi, è che

ancor oggi a cinquant'anni dalla morte del maestro e alla metà del XX secolo, le cose vadano ancora allo stesso modo, e forse peggio. Un mio amico parigino premette che in Francia Verdi è pochissimo e male conosciuto, tanto che le recenti esecuzioni del S. Carlo a Parigi sono apparse come una rivelazione! Egli lamenta che la scenografia [...] crei una discordanza odiosa con l'opera d'arte, in quanto il melodramma verdiano ottocentista viene rappresentato con scene del più discutibile novecento. E' un errore gravissimo di stile, in quanto le orecchie sentono una e gli occhi...ne vedono un'altra. Ancora peggio poi quando la messa in scena, sia pure intonata all'epoca verdiana o a quella in cui si suppone svolgersi l'azione, ha uno scopo a sé, come puro sfarzo decorativo, e distrae dal dramma che sta svolgendosi.¹⁶²

Ecco che riguardo alle "deturpazioni" de *La traviata* all'Opéra l'amico di Rinaldi si esprime in questi termini:

Ce sont plus que des enfantillages qui destrayent le public du veritable drame musicale. Est une trahison de Verdi, qui n'a pas voulu faire de la Dame aux Camélias un'opéra à grande spectacle, avec des attractions!. E ancora si parla del soggetto del Rigoletto come ridotto a un "fattaccio di cronaca nera" perché "sempre con la pietosa intenzione di ringiovanire, di rammodernare, di rendere più rapido ed "essenziale" (oggi questa è parola di moda, un altro direttore d'orchestra pratica nel Rigoletto delle traditionelles (traditionelles, si noti bene!) coupures, che si concretano nella soppressione del perigordino, dell'aria del Duca "parmi veder le lagrime" e nientemeno che del duo finale Rigoletto-Gilda"¹⁶³

¹⁶⁰ *Ivi*, p. 42.

¹⁶¹ Gino Roncaglia, *Manomissioni*, «La Scala», aprile 1953, pp. 39-40: 39.

¹⁶² *Ivi*, pp. 39-40.

¹⁶³ *Ivi*, p. 40.

E una parola Roncaglia la spende anche per le traduzioni:

E poiché s'è accennato alle traduzioni, aggiungiamo pure che esse dovrebbero essere rivedute, in gran parte rifatte. Le traduzioni dei libretti d'opera verdiani tradiscono spesso non solo il pensiero ma, quel ch'è peggio, la "parola scenica", e con essa la musica, creando sconnessioni e squilibri gravissimi.¹⁶⁴

I.6. Verdi e il «Teatro Totale» del suo tempo

In occasione del III congresso di studi verdiani Mary Jane Phillips-Matz¹⁶⁵ si sofferma sul concetto di "teatro totale" elaborato dal drammaturgo e critico francese Antonin Artaud. Come ricordato da Matz¹⁶⁶, Artaud sosteneva che in un teatro totale il pubblico debba sentire fisicamente la musica piuttosto che percepirla intellettualmente.¹⁶⁷ Artaud, non a caso, asserisce anche che «l'ultimo spettacolo di valore «[...] era stato l'ultimo grande melodramma romantico».¹⁶⁸ Ma tiene a ricordare anche che in tale spettacolo supremo l'essenza finale dell'azione scenica non è altro che il suono, costante e ininterrotto e quindi «la sonorizzazione è costante: suoni, rumori e grida sono scelti anzitutto per la loro qualità vibratoria, e anche per ciò che rappresentano. [...]

La studiosa segnala come, anche per la constatazione propria di Artaud secondo la quale un'azione violenta è una forma di lirismo¹⁶⁹, anche il melodramma verdiano possa rientrare in tali considerazioni e possa rappresentare gli stessi concetti esposti da Artaud da un punto di vista pratico. Secondo Matz dunque, quanto Artaud affermava può essere applicato al teatro verdiano senza distorcere minimamente il pensiero del drammaturgo francese.¹⁷⁰ Infatti «la sua dichiarazione riguardo all'opera è altrettanto esplicita di qualsiasi altra affermazione concernente il teatro». Matz per avallare la sua tesi riprende alcune osservazioni espresse nel 1971 da Luigi Rognoni e Luigi Pestalozza circa l'intricato rapporto tra Rossini e Verdi o più esattamente, «circa la posizione di Verdi come erede artistico e successore di Rossini».¹⁷¹ L'intervento di Rossini venne pubblicato su «Il Verri» nel 1971 e mira a provare che una "nuova epoca" teatrale si fosse aperta con Rossini e nello specifico con

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Mary Jane Phillips-Matz (Lebanon, 1926-New York, 2013) non era musicologa ma i suoi robusti studi allo Smith College e alla Columbia University l'appassionarono al mondo dell'opera, specialmente italiana. Di lei si ricordano *Verdi. A biography*, Oxford University Press, Oxford, 1992 che vinse il Royal Philharmonic Society Book Award e l'ASCAP Deems Taylor Award.

¹⁶⁶ Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi e il "teatro totale" del nostro tempo* (*Verdi and the "Total Theatre" of our Time*), «Quaderni dell'Istituto nazionale di Studi verdiani», n. 9, pp. 147-158.

¹⁶⁷ *Ivi*, p. 150.

¹⁶⁸ Antonin Artaud, *Basta coi capolavori*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968, 1972, pp. 191-199: 193.

¹⁶⁹ *Ibidem*.

¹⁷⁰ M. J. Phillips-Matz, *Verdi e il "teatro totale" del nostro tempo*, cit., p. 150.

¹⁷¹ *Ivi*, p. 149.

Guillaume Tell.¹⁷² Dopo aver tracciato analogie e parallelismi tra le vite di Rossini e Verdi, si attesta che la vita di Verdi sembra si sia conformata quasi passo per passo a quella di Rossini. Obiettivo di Rognoni, sostiene Matz, sembra essere quello di individuare in Verdi un certo “imprinting” rossiniano non solo a livello psicologico ma anche musicale.¹⁷³

Si parla di irrazionalità: l'*esprit* che scaturisce dal linguaggio musicale di Rossini¹⁷⁴ – proprio nel rapporto con la parola – non è più quello razionale del Settecento. Matz sostiene che fu *Il barbiere di Siviglia*, distillato di forte irrazionalità, a rappresentare il maggior dono che Rossini fece a Verdi permettendogli una nuova linguistica del teatro, indispensabile per attuare innumerevoli esperimenti con la parola e il ritmo. Le violente aggressioni di Verdi alla convenzione musicale, nelle sue opere, fornirono ai critici l'arma più potente con cui attaccarlo. Ma è questa violenza, secondo Matz, il segno distintivo del teatro verdiano e il più affascinante per il pubblico del nostro secolo. E questo fascino deriva dalla volontà di Verdi di non optare per il belcanto ma di praticare all'opera una trasfusione di sangue che la trasforma in maniera permanente e irripetibile. «La trasformazione dell'opera (e, con essa, del teatro) da parte di Verdi è paragonabile alla trasformazione, rilevata da Herbert Marcuse, che la fotografia ha imposto alle arti visive». ¹⁷⁵ Verdi, proprio come un fotografo mutò la forma d'arte che gli competeva, senza distruggerla del tutto.

Matz passa in seguito ad analizzare un trimestrale di poesia (“Agenda”, fascicolo autunno-inverno 1972-1973) dove in un fascicolo intitolato *Numero speciale sul ritmo* ci si chiede se un'opera d'arte poetica sia mai nata sulla base di considerazioni ritmiche antecedenti la parola e quindi «se la forma reale dell'opera sia determinata da considerazioni ritmiche, se i silenzi siano importanti quanto i suoni, se il poeta cerchi determinati effetti sonori»¹⁷⁶. Se ne deduce che la forza del ritmo appare come unico veicolo utile all'espressione di emozioni opprimenti¹⁷⁷ e sorprende quanto i poeti contemporanei interpellati prendano a concepire solo nel XX secolo esperimenti sul ritmo analoghi a quelli che preoccupavano Rossini e Verdi un secolo addietro. Emerge in particolare quanto enunciato da Charles Tomlinson, secondo il quale il ritmo significa creazione di uno spazio immaginario colmo di richiami di movimento e di suono che appare allo stesso tempo paesaggio e musica insieme¹⁷⁸ Ci si appella dunque anche ad Ezra Pound: «Ritmo è una forma scandita nel Tempo come un disegno è Spazio circoscritto. [...] Credo in un ritmo assoluto, ossia un ritmo che in poesia corrisponde esattamente all'emozione, o all'ombra di emozione da esprimere»¹⁷⁹. Ecco quello che secondo Matz

¹⁷² «Il Verri, Rivista di Letteratura», Milano, Feltrinelli, 37, 1971.

¹⁷³ M. J. Phillips-Matz, *Verdi e il “teatro totale” del nostro tempo*, cit., p. 152.

¹⁷⁴ «Il Verri», 37, 1971, p. 4.

¹⁷⁵ M. J. Phillips-Matz, *Verdi e il “teatro totale” del nostro tempo*, cit., p. 153.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

¹⁷⁷ *Ibidem*.

¹⁷⁸ *Ibidem*.

¹⁷⁹ *Ivi*, p. 154.

pare essere il maggior esito teatrale: la scoperta del proprio personale ritmo interpretativo. Individuandolo, Verdi trasforma così l'opera a partire da un esercizio estetico, in cui musica e parola sono ugualmente importanti.¹⁸⁰ Un'impresa immane che, come avvallato dallo stesso Rognoni, Verdi riuscì a compiere grazie anche all'aiuto del suo collaboratore, Angelo Mariani che negli anni 1846-1847 è direttore e "regista" delle opere verdiane ai teatri Re e Carcano di Milano. Qui gli spettatori si lasciano andare in applausi e grida frenetiche, ed ecco che sembra non esistere più la distanza tra pubblico e palcoscenico. Sembra di avere a che fare con uno «spettacolo unificato, unificante. Tutti vi partecipano: artisti, cittadini, musicisti, talvolta persino tecnici di scena. Questa singola unità è "teatro totale"¹⁸¹». Mariani passò a Genova dove nel 1852 creò un "teatro totale" tutto suo, aspirando ad un ideale alto: il completo rinnovamento dell'orchestra italiana, che sperava di risollevarla da un degrado deprecabile. Così l'orchestra avrebbe soddisfatto i suoi bisogni: più ritmo, più suono più rumore (come detto dai critici). Nel tentativo di compiere una complessa evoluzione nella struttura generale e nei procedimenti tecnici delle opere teatrali.¹⁸² Come osserva Rognoni su *Otello*, realizzazione verdiana del sogno di Rossini, la partitura rappresenta il perfetto compimento del sogno di Artaud. Lo spettacolo raggiunge il pubblico attraverso il suono e il ritmo. Tuttavia il pubblico del teatro d'opera non sembra tanto audace da intravedere lo spazio scenico come lo vedevano Verdi e Mariani. E la perdita di un contatto sociale, di un luogo di comunione apparirebbe tanto più tragica se si considerasse seriamente la modernità dei temi verdiani: lo scontro tra padre e figlio, ora chiamato divario generazionale, il fallimento del matrimonio come istituzione e come lo ritroviamo in *Stiffelio*, *Otello* e *Un ballo in maschera* (tre drammi domestici per eccellenza), il vaneggiamento o la malattia mentale come emerge in *Macbeth* e *Nabucco*, l'amore proibito come in *Don Carlo* e *La traviata*. Come afferma Matz «Verdi ci appare dunque non soltanto come l'erede del patrimonio rossiniano ma il compositore sinottico, capace di creare una sintesi che diventa vangelo divino e collega la rivoluzione del diciannovesimo secolo con le rivoluzioni del nostro tempo».¹⁸³

¹⁸⁰ *Ibidem*.

¹⁸¹ *Ivi*, p. 156.

¹⁸² Tancredi Mantovani, *Angelo Mariani*, Ausonia, Roma, 1921, pp. 10-11.

¹⁸³ *Ivi*, p. 158.

Capitolo II

La ricezione critica delle “sinestesie verdiane”

II.1. Dalla critica operistica alla critica “sinestetica”

Accingendoci ora – in questa seconda parte della nostra trattazione – a una disamina degli approcci critici agli universi sinestetici verdiani, è bene forse intraprendere una preliminare delimitazione di campo – teorica ed epistemologica al contempo – della disciplina della critica musicale.

Nel far questo, ai fini del nostro presente studio, risulterà illuminante notare come – in quale misura e in quali modalità – parlare di critica di un’opera d’arte (musicale, nel nostro caso) presupponga e sottintenda, a ben vedere, parlare del dialogo tra le arti. Alla verifica del presente assunto – e all’affidabilità di esso – tende, a ben vedere, l’intero impianto della nostra presente analisi.

A tal fine, quale preliminare e fondamentale passaggio, si impone una comprensione della natura e degli scopi (financo più reconditi) propri della critica musicale, indagando come e quanto quest’ultima abbia saputo e voluto – nel corso del Novecento e poi degli inizi del terzo millennio – leggere la musica come arte interlocutrice con le altre arti.

Un primo punto di svolta cronologico può essere fatto risalire, ai fini della nostra ricostruzione storico-critica, all’immediato secondo dopoguerra, periodo a partire dal quale ci si inizia a porre in maniera viepiù persistente e sistematica il problema di interrogarsi sulla definizione di “critica” e di “pensiero critico”. A tale inedita e sensibile esigenza di definire i «concetti di musica, di opera, di arte e di critica musicale»¹⁸⁴, oltre che appunto di determinare una volta per tutte la «funzione del criticare»¹⁸⁵, risponde con inusitata urgenza, tra agli anni Cinquanta e Sessanta del Novecento, un critico musicale quale Andrea Della Corte. Seppur consapevole di come il suddetto «chiarimento, anzi distinzione teorica, pertenga alla speciale disciplina che è l’estetica o filosofia dell’arte»¹⁸⁶, cionondimeno Della Corte avverte sin da subito tale processo come «opportuno, anzi necessario»¹⁸⁷, soprattutto alla luce della latitanza – ancora appunto all’alba degli anni Sessanta – di studi che approcciassero sistematicamente al concetto e alla pratica di critica musicale.

In tal senso, proprio uno studio capitale quale *La critica musicale e i critici* di Della Corte, per stessa ammissione di quest’ultimo, giungerebbe ad essere quale «primo saggio esteso e metodico, e

¹⁸⁴ Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*, UTET, Torino, 1961, p. 3.

¹⁸⁵ *Ibidem*.

¹⁸⁶ *Ibidem*.

¹⁸⁷ *Ibidem*.

certamente incompleto, di storia della critica musicale, e più precisamente storia dei giudizi critici sui loro contemporanei musicisti». ¹⁸⁸

La presa di consapevolezza mostrata da Della Corte risulta tanto più degna di nota se solo si fa riferimento all'affermazione – professata da Giorgio Pestelli – di come a partire dal secondo dopoguerra il ruolo del critico sembri viepiù perdere autorevolezza. ¹⁸⁹

Critico musicale, per gran parte del Novecento e fino alla sua morte (nel 1968), proprio Della Corte contribuisce fra i primi allo svecchiamento dell'informazione musicale italiana e a un nuovo orientamento del gusto del pubblico, portando il giornalismo musicale in Italia a un livello di «professionalità finora sconosciuto» ¹⁹⁰.

All'attività giornalistica, alla quale tiene particolarmente, Della Corte affianca però quella di storico e musicologo. Nel suo lavoro storico-critico, egli si basa principalmente sui principi dell'idealismo crociano, riconoscendo tuttavia l'importanza dell'esattezza scientifica e del rigore di metodo, secondo gli insegnamenti della *Musikwissenschaft* tedesca.

I suoi studi di estetica e teoria vengono pubblicati nei suoi due volumi capitali *L'interpretazione musicale e gli interpreti* ¹⁹¹, oltre che il già citato *La critica musicale e i critici*.

I suoi interessi di musicologo si concentrano quasi esclusivamente sul melodramma: oltre che i suoi significativi studi su alcuni operisti del '700 (quali Giovanni Battista Pergolesi, Baldassarre Galuppi, Christoph Willibald Gluck e Antonio Salieri), particolarmente degni di attenzione risultano i suoi studi sulle opere di Giuseppe Verdi, che Della Corte è tra i primi a considerare appunto nella loro organica unità drammatica, conducendo quindi sul versante della critica un lavoro parallelo a quello condotto da Arturo Toscanini in campo interpretativo.

La concezione – maturata da Della Corte – del melodramma inteso come coerente organismo drammatico porta il nostro critico musicale a frequenti e ragionate incursioni e indagini anche nel campo della librettistica e della scenografia.

Le riflessioni di Della Corte si appuntano innanzitutto sui concetti di “musica” e di “opera”. Per quanto riguarda la definizione del vocabolo “musica”, Della Corte dà prova di coglierne la poliedrica e polivalente significazione, oltre che la sua capacità di

condizionare e disporre la critica delle opere, siano d'arte o non d'arte. È infatti qualificato “musica” qualsiasi fatto sonoro scientificamente organizzato e considerato secondo il concetto che primeggiò nel Medioevo e nel primo Rinascimento, allorché la musica, *ars* nel quadrivio, era intesa come una scienza e l'attuazione di una scienza [...]. In quanto scienza, la

¹⁸⁸ *Ivi*, p. VII.

¹⁸⁹ Cfr. Giorgio Pestelli, *La pulce nell'orecchio*, Marsilio, Venezia, 2001, pp. 22-23.

¹⁹⁰ Id., *Della Corte, Andrea*, in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 2001.

¹⁹¹ Cfr. Andrea Della Corte, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, UTET, Torino, 1951.

“musica” offre i mezzi necessari alle “musiche” in quanto arte. Ai mezzi si limita l’analisi morfologica, filologica, impropriamente qualificata: critica; ed è, se mai, critica della musica nel senso, d’anzi accennato, di scienza.¹⁹²

Sulla scorta poi di autori e studiosi quali Niccolò Tommaseo e, già prima, di diversi secentisti, Della Corte riconduce la locuzione di «opera in musica» al più ampio concetto di «opera d’arte», sottintendendo con tale definizione un’«opera d’arte bella». Il termine “opera” restituitoci da Della Corte viene a significare inoltre, al contempo, «operazione, lavoro, e anche effetto di questo o di quella» sicché «operazione è l’atto, opera è l’effetto».¹⁹³

Ma ciò che risulta maggiormente significativo ai fini della nostra indagine è senza dubbio l’accezione di melodramma che Della Corte attinge e fa propria dai secentisti, ossia inteso come «opera, come somma di vari contributi: letterario (libretto), musicale, pittorico (scenografia), e mimico».¹⁹⁴

Tale rinnovata accezione di opera musicale come risultante di più componenti artistiche e sensoriali differenti non può non finire per coinvolgere attivamente l’interazione dello spettatore. È quanto già teorizzato nei primi anni Trenta del Novecento da Massimo Mila – autore, come vedremo, del tutto centrale nell’economia della nostra presente trattazione –, il quale a tal proposito avanza un’idea di arte come “cosa seria”, che non può appunto lasciare neutrale lo spettatore nel corso della propria fruizione spettatoriale:

La verità è che l’arte non è niente affatto un divertimento, come reputano i più, ma è una cosa seria: e un vero artista ha altro per la testa che allietare la digestione di un certo numero di persone che si sono date convegno nella sala d’un Conservatorio. [...] in genere l’arte non è un facile passatempo; la storiella della rivelazione abbagliante e universale, dell’arte per analfabeti, è la comoda generalizzazione di un’ingenua e generosa fola romantica. In realtà, la comprensione dell’arte non è ricezione passiva e inerte, ma attiva collaborazione intellettuale.¹⁹⁵

Tale processo di fruizione e comprensione dell’opera d’arte assume una particolare declinazione sinestetica per l’appunto nel caso dell’opera musicale, il cui processo ricettivo ingaggia e stimola una partecipazione plurisensoriale dello spettatore. Processo partecipativo, questo, che conosce varie fasi e alterni stadi nel corso degli sviluppi storico-culturali ai quali va incontro l’intero istituto dell’opera d’arte musicale nel corso del secondo Novecento. Processo partecipativo che andrà incontro a ulteriori sviluppi nel corso degli ultimi decenni del Novecento e con l’avvento poi del Terzo millennio, quando – secondo quanto teorizzato da Pestelli – l’opera come «forma artistica è morta mentre come fatto esecutivo è viva perché è viva l’attesa di un pubblico verso un cast di no mi illustri per un’opera di cartello e dunque la modernizzazione non serve».¹⁹⁶

¹⁹² Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*, cit., p. 3.

¹⁹³ *Ivi*, p. 5.

¹⁹⁴ *Ibidem*.

¹⁹⁵ Massimo Mila, *Aristocrazia artistica*, «La Rassegna Musicale», n. 2, 1933, p. 13.

¹⁹⁶ Giorgio Pestelli, *La pulce nell’orecchio*, cit., p. 24.

In tutto questo pluridecennale processo diacronico – anche nei suoi sviluppi più recenti – la regia dell’opera musicale è risultata pur sempre in grado di evolvere e al contempo di mediare tra le varie componenti operistiche: dallo stile esecutivo musicale, a quello direttoriale e vocale. In tutto ciò, anche negli ultimi rivoli imboccanti dall’opera musicale (non solo italiana), risulta quanto mai preminente l’idea che alla musica spetti il primato di fondare e al contempo sostenere la drammaturgia dell’intera opera lirica, nei suoi variegati ingredienti.

Ai fini della presente sezione della nostra indagine, un ruolo di assoluto rilievo viene tuttavia assunto da un’ulteriore componente: ossia il versante della critica musicale. Come ci invita ancora una volta a riflettere Della Corte, può tornarci utile anche in questo caso una preliminare analisi etimologica, nella fattispecie del vocabolo “critica”. Come ci svela l’origine greca e l’etimologia del termine in esame (da «*Krino*, distinguo, scelgo; *Krasis*, distinzione; *Kriterion*, giudizio, sentenza; [...] *kritike*, l’arte di giudicare»¹⁹⁷), nel vocabolo “critica”

si confonde la disciplina teorica e l’esercizio del criticare. Dobbiamo dunque distinguere la critica, come disciplina mentale, e come applicazione della disciplina stessa; quella, da considerare astrattamente, questa concretamente; e ciascuna di esse ha una sua propria storia; una è delle teorie critiche; l’altra è delle critiche compiute dai critici.¹⁹⁸

Ciò ci offre l’occasione di considerare quanto osservato proprio in quello stesso torno di anni dal già citato Mila, secondo il quale il giudizio del critico (compreso appunto il critico musicale) non può mai in alcun modo essere considerato come assoluto e definitivo. La consapevolezza di quanto il parere del critico non debba uniformarsi a quello del pubblico, induce Mila a pervenire – quale parziale conclusione del suo discorso – all’assunto secondo cui «giudicare criticamente significa salire a un livello superiore di validità possibilmente assoluta»¹⁹⁹. Tutto ciò, senza tuttavia mai dimenticarsi di come, nel teatro d’opera, i protagonisti siano molteplici: dai direttori generali dello spettacolo ai cantanti, dai critici al pubblico, senza tralasciare infine – elemento primario ai fini del precipuo taglio della nostra indagine – i responsabili della messa in scena operistica, ossia i registi, gli scenografi, i pittori e gli addetti ai costumi.²⁰⁰

Assolutamente centrale ai fini del nostro discorso risulta insomma il giudizio valutativo dell’opera musicale, il quale – a detta dei critici e studiosi da noi qui esaminati – si fonderebbe quindi non solo sulle conoscenze acquisite dal critico riguardo all’opera recensita, ma anche sul bagaglio emozionale e sensoriale percepito “sentendo” l’opera in questione. È quanto ancora una volta messo brillantemente in luce da Della Corte, secondo cui

¹⁹⁷ Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*, cit., p. 5.

¹⁹⁸ *Ibidem*.

¹⁹⁹ *Ibidem*.

²⁰⁰ Cfr. *Ibidem*.

il giudizio è l'atto mentale, nella cui desiderata limpidezza assoluta, nella cui serenità e con sapevolezza, vien formulato il parere sulla verità, sull'artisticità dell'opera. Questo atto è mentale, è logico, in quanto è ragionamento sull'opera sen tita; ma, ecco l'"aver sentito" è ciò che fa peculiare la critica dell'arte musicale, in confronto con ogni altro giudicare, sentenziare. Abbiamo "sentito", o non abbiamo "sentito", perché nulla ci è risuonato nell'animo, nulla ci ha commosso, toccato. Se abbiamo "sentito", il giudizio non è freddo, distaccato, impassibile. [...] Qui, nell'arte, si tratta non soltanto di capire, ma anche di sentire.²⁰¹

Lo stesso statuto della critica musicale, stando alle osservazioni (non solo di Della Corte), risulterebbe quindi un processo plurisensoriale, quanto mai scivoloso e di ardua classificazione. Nient'affatto peregrini risultano quindi in tal senso i seguenti fondanti interrogativi postisi ancora una volta da Della Corte:

Come stendere la critica? Come esplorla? [...] La critica non è invenzione, poesia, ma ambisce a cogliere l'altrui poesia e definirne il carattere e il valore; non è traduzione della musica, la quale è per natura aconcettuale, in concetti, e seppur tentasse di tradurre sarebbe falsità, mai potendo l'ispirazione, l'opera d'arte assumere altra forma; non è "letteratura", e pur abbisogna di precisione, sottigliezze e finitezze linguistiche, per riuscir più lucida e convincente.²⁰²

Tale difficile classificazione semantica e concettuale dello statuto della critica musicale risulterebbe viepiù accresciuto dai più recenti ulteriori slittamenti semantici e "deterioramenti" concettuali ai quali la stessa teoria e prassi critica è andata incontro a partire dagli ultimi decenni del Novecento. Non può in tal senso non destare preoccupazione e financo un certo senso di triste impotenza quanto, a ragione, evidenziato da Pestelli, secondo il quale «negli ultimi tempi basta confrontare le pagine dello spettacolo di qualche decennio fa con quelle di oggi, qualcosa è successo per cui è cambiata la natura dell'interessamento dei giornali alla musica: in taluni casi rovinosamente cambiata».²⁰³

Pestelli non fa quindi che constatare allarmato una certa innegabile riduzione della funzione della recensione nel suo ruolo di opera "fiancheggiatrice" di un evento musicale, intendendo quest'ultimo come fatto già accaduto e temporalmente "oltrepassato". Lo spazio un tempo occupato dalla critica musicale si troverebbe ora prevaricato dallo spazio fornito alle interviste degli interpreti e alle polemiche estranee al "gusto" della cultura. Nelle osservazioni di Pestelli, si avverte quindi una sensibile quanto incontrovertibile diminuzione della valenza dell'autorità del critico: «Non c'è più il critico ma legioni di ascoltatori senza specifiche competenze tecniche».²⁰⁴

Già negli ultimi decenni del secolo scorso risulterebbe quindi evidente una tendenza critica (o meglio acritica) a evitare di esprimere giudizi su repertori nuovi. Se nei suoi primi decenni (o meglio secoli) di vita la critica si esercitava su opere nuove con il rischio di imporre e far valere il proprio mero

²⁰¹ Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*, cit., p. 32.

²⁰² *Ivi*, p. 33.

²⁰³ Giorgio Pestelli, *La pulce nell'orecchio*, Marsilio, Venezia, 2001, p. 13.

²⁰⁴ *Ibidem*.

intuito critico – incappando talvolta, di conseguenza, in possibili “abbagli” ed errori di valutazione – oggi il repertorio musicale risulterebbe già noto per la sua totalità, riservando perciò alla critica musicale una mansione di mera parafrasi interpretativa di tale repertorio già consolidato.

Rimane purtuttavia assodato il ruolo principale del critico, che per quanto in crisi di identità svolge un’importante funzione di intermediario e testimone tra esecutore e pubblico. Ciò non risparmia tuttavia la critica musicale contemporanea da talune vistose obiezioni, tra le quali in primis la mancanza di spirito critico da parte di colui che sempre più frequentemente si limita a essere un semplice cronista dell’evento musicale. Tra le ulteriori mancanze ascrivibili alla figura del critico contemporaneo troviamo inoltre la carenza di sensibilità all’avvenimento musicale in questione, la troppa letterarietà, e la mancanza di informazione. Ciononostante – anzi, forse proprio a causa di tali carenze – la figura del “buon critico” risulta ai giorni nostri viepiù necessaria al fine di definire l’identità dell’opera musicale, nel suo essere insieme avvenimento e musica, dal momento che l’opera «ha nella musica il suo oggetto specifico ma solo una brutta recensione è destinata a tenerle separate. L’unica cosa che si può raccontare è il dialogo tra immagine storica dell’opera e viva rappresentazione in teatro»²⁰⁵.

Nella seconda metà del Novecento, la recensione critica si fa quindi viepiù specchio di una cultura in cui sono incanalati conflitti e problemi, di natura artistica e non.

Anche alla luce di quanto visto sinora, l’impressione che se ne desume è insomma quella che – nel corso del secolo scorso come pure ancora negli ultimi decenni – sia spettato e continui a spettare alla critica e ai critici formulare in definitiva una teorizzazione dell’opera musicale, intesa nelle sue variegate formule e sfaccettature.

II.2. Metodologie e itinerari della critica musicale italiana tra Ottocento e Novecento

Al fine di verificare quanto sinora da noi delineato, non sarà affatto inutile volgere ora uno sguardo diacronico alla parabola culturale percorsa dal pensiero critico musicale in Italia, nelle maggiori teorizzazioni e sviluppi empirici da quest’ultimo conosciuti dagli albori del Novecento fino ai giorni nostri. In tale nostro excursus storico – come vedremo – un ruolo prioritario è ricoperto da due testate a dir poco decisive nella storia del pensiero critico musicale italiano: mi riferisco, come facilmente intuibile, a «La Rivista musicale italiana» (1894-1955) e alla «La Rassegna musicale» (1928-1962). Fra le primarie considerazioni del concetto generale di critica musicale e del suo stato di attività in Italia nei primi anni del ’900, è innanzitutto inevitabile rifarsi alle formulazioni più volte postulate da Benedetto Croce e proprie non solo della critica letteraria e figurativa, ma – in misura nient’affatto

²⁰⁵ Ivi, pp. 14-15.

secondaria – anche appunto di quella musicale. Già nel 1918, nelle sue *Conversazioni critiche*, Croce scorgeva – in Italia, a partire già dalla fine dell'Ottocento – un certo innegabile progresso del criticismo: ciò era ravvisabile in particolare

nella perspicacia di molte osservazioni, e soprattutto nel modo d'impiantare le discussioni e ragionare i giudizi [...]. E se va bene vi si vedano insieme molto diletantismo, facile improvvisazione, grandi leggerezze ed equivoci e improntitudini, determinate altresì dal miscuglio tra critica e interessi contingenti di artisti, sovente mediocri, e di scuole e di scuolett e e gruppetti letterari; ciò non toglie l'osservato progresso.²⁰⁶

Nei primi decenni del Novecento si viene insomma a delineare quel panorama critico già ben delineato da Della Corte, e in cui, «pronti a scrivere di drammi e melodrammi, di letteratura e di pittura, spesso professionisti di giurisprudenza o d'altro, i *croniqueurs*, anche nei più sviluppati quotidiani dell'Italia settentrionale, tardavano a cedere il posto a chi esibiva qualche rassicurante titolo».²⁰⁷

Come si può desumere già dalle suddette osservazioni, un ruolo di assoluto primo piano era stato ricoperto – nella nascita e nello sviluppo della critica musicale “moderna”, già sino in prossimità della metà dell'Ottocento – dalla stampa periodica, la prima a ospitare un autentico dibattito critico intorno all'opera musicale. A tal proposito, è Marco Capra a sottolineare a ragione come,

in Italia, intesa come espressione culturale e linguistica prima ancora che politica, l'esercizio della critica musicale si sviluppa nella stampa periodica – sia essa giornalistica sia essa periodica in senso stretto –, e da lì, in seconda battuta, si trasferisce nel campo dell'editoria libraria. [...] Il concetto di critica applicata alla musica o, perlomeno, una presa di coscienza e un dibattito dedicato alla sua natura e alle sue funzioni in Italia si sviluppa in pieno solo con la nascita delle prime testate propriamente musicali, tra la fine del quarto e l'inizio del quinto decennio dell'Ottocento.²⁰⁸

Non è un caso che sarà proprio l'organo di stampa ufficiale di Casa Ricordi – la «Gazzetta musicale di Milano» (1842), la più prestigiosa e significativa (oltre che più longeva) tra le testate nate nel XIX secolo – a riportare in auge sulle proprie pagine nel 1894 il dibattito del ruolo del critico musicale. È in particolare un critico musicale quale Luigi Locati a chiedersi se e quanto il critico musicale dovesse realmente e necessariamente essere «versato in tutto ciò che riguarda la musica, cantanti, orchestra, tecnica e storia musicale»,²⁰⁹ partendo dall'ammissione e consapevolezza di tutte quelle innegabili, molteplici e gravi

²⁰⁶ Benedetto Croce, *Conversazioni critiche*, serie seconda, Laterza, Bari, 1918, p. 270.

²⁰⁷ Andrea Della Corte, *La critica musicale e i critici*, cit., p. 649.

²⁰⁸ Marco Capra, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: dal «Censore Universale dei Teatri» alla «Rassegna Musicale»*, in Marco Capra e Fiamma Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Marsilio/Casa della Musica, Venezia/Parma, 2011, pp. 13-36: 13.

²⁰⁹ Luigi Locati, *La critica musicale nei giornali politici*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX, 52, 30 dicembre 1894, pp. 823-824: 823.

difficoltà della critica musicale in un giornale politico, obbligato a servire i lettori con una rapidità straordinaria, non soltanto di notizie, ma persino di articoli critici in materia d'arte, articoli che il critico musicale ha talvolta poco più due ore di tempo per scrivere, per lo più di notte, in un movimento di eccitazione nervosa, dopo una lunga giornata di lavoro e una serata di intensa audizione.²¹⁰

Tra i più ardui compiti ai quali è chiamato il moderno critico musicale spicca per l'appunto – ai fini del nostro discorso – un'inedita capacità di rendicontazione plurisensoriale e sinestetica dell'opera musicale di volta in volta recensita, che richiede a monte una fruizione analogamente plurisensoriale e sinestetica dell'opera appunto da recensire, la quale deve quindi essere saputa cogliere nella sua sfaccettata e poliedrica coesistenza di campi artistici differenti. Come ci riferisce ancora Locati, infatti,

l'esigenza dei lettori ha costretto e costringe il critico ad aguzzare l'ingegno e a tendere eccessivamente tutte le sue facoltà di audizione, di osservazione e di esame concretandole con uno sforzo della volontà non sempre facile. Egli deve duplicarsi, triplicarsi, quadruplicarsi in altrettante personalità quanto sono i coefficienti dello spettacolo lirico. Egli deve giudicare l'opportunità dell'argomento, la struttura del libretto, il valore della musica, le relazioni fra questa e il libretto, lo stile dell'autore, la sua personalità e le sue tendenze, l'esecuzione dell'orchestra e dei cantanti, la coscienza, la capacità e il gusto del maestro concertatore, la *mise en scène*, la fedeltà storica dei costumi, gli scenari e il meccanismo scenico [...] e scusatemi se è poco.²¹¹

Tali illuminanti e argute considerazioni servono quindi a Locati quale premessa sia per definire il profilo del critico ideale che non può limitarsi a essere «intelligente di musica»²¹², sia in particolare le modalità più indicate e raccomandabili alle quali in definitiva il critico è chiamato al fine di attuare “correttamente” e al meglio il proprio esercizio critico:

Per fare il critico ci vuole: ingegno e cultura musicale. [...] Un critico, checché si dica, dev'essere assolutamente soggettivo; oggettivo è il cronista. Ma la soggettività sua deve essere serena, giustificata e intransigente. Il critico non deve preoccuparsi di andar contro al pubblico o di prenderlo di fronte, né di spiaccere ad alcuno.²¹³

II.3. Verdi, Wagner e l'“opera d'arte totale”

Alla luce della fisionomia fenotipica che già a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento viene a contraddistinguere la figura del critico musicale – viepiù concepito, già prima dell'avvento del Novecento, quale professionista capace di esperire sfere sensoriali e artistiche differenti, e capace parallelamente di condurre e accompagnare lo spettatore attraverso tale viaggio plurisensoriale – è ora opportuno accingersi a indagare come tale nuovo statuto critico trovi applicazione nella ricezione critica di un autore quale appunto Verdi. Le domande alle quali in questa sede ci proponiamo di rispondere riguardano quindi in definitiva le vie e le modalità teoriche ed empiriche attraverso le quali

²¹⁰ *Ibidem.*

²¹¹ *Ibidem.*

²¹² *Ibidem.*

²¹³ *Ivi*, p. 824.

la critica musicale italiana ha saputo e voluto approcciare all'opera verdiana intendendo quest'ultima quale macro-contenitore sinestetico. Parallelamente, si impone necessariamente un'indagine speculare attraverso un procedimento inverso, chiedendoci quindi in quale misura e in quali modalità l'opera verdiana abbia saputo prestarsi a essere letta criticamente attraverso un percorso e una chiave di lettura critica sinestetica.

A tal proposito, un primo nodo concettuale e culturale da sciogliere riguarda innanzitutto la posizione – teorica, artistica ed empirica – assunta da Verdi di fronte alla cosiddetta “opera d'arte totale”, intesa appunto come la somma di tutte le arti (poesia, musica, danza, architettura, pittura, e altre ancora), sussunte nella “forma spettacolo”. Comprendere la specifica lettura dell’“opera d'arte totale” offertaci da Verdi, come pure l'eventuale sua adesione a essa e le modalità di realizzazione pratica da lui operatene nelle sue opere liriche costituisce infatti un passaggio assai prezioso e ineludibile ai fini del prosieguo della nostra trattazione.

Nel far questo, si impone quale ulteriore tappa ineludibile un confronto tra Verdi e colui da diversi definito come il «suo grande corrispettivo tedesco»²¹⁴: stiamo parlando ovviamente di Richard Wagner. Se il confronto tra i due lo si imposta dal punto di vista prettamente ideologico ed estetico, «le drammaturgie di Verdi e di Wagner sono del tutto opposte e complementari, e non è indifferente condividere l'una e l'altra, giustificandole solo sotto il profilo estetico».²¹⁵

Come ampiamente acclarato dagli studi di George Steiner, Wagner è l'artefice di una mitologia moderna, da lui costruita attraverso la creazione di una sorta di *religio* teatrale che ha in Bayreuth il luogo di culto, nella mitologia germanica la “sacra scrittura”, nel pubblico i fedeli, e nel compositore stesso il suo sommo sacerdote.²¹⁶ Attraverso la fondazione di tale mitologia, Wagner non fa che proiettare il mito germanico nell'universale umano, cristallizzandolo in una sorta di sospensione della storia in favore di un'eternità imperitura.

Se il suddetto tentativo wagneriano, nei fatti, fallisce in un disperato e anacronistico tentativo di far coincidere l'Europa moderna con la Grecia classica, tuttavia la grandiosità dell'operazione continua a oscurare l'ideologia sottostante. Ideologia, quella wagneriana,

che è del tutto pervasiva e totalizzante: prendere o lasciare. L'ideologia wagneriana impone se stessa come in un *aut aut* e richiede la sottomissione dell'adepto. L'esegesi delle sue opere acquista il taglio biblico di un'ermeneutica esoterica e chiusa in sé stessa. La *Tetralogia* implode per eccesso di energia e di argomentazione tautologica, priva di legami con la realtà e attorcigliata in una spirale intratestuale. Lo stesso *Wort-Ton-Drama* wagneriano, elemento propulsivo sul piano teorico e nucleo fondante della poetica, non riesce a concretizzare le proprie aspirazioni e finisce per rinnegare sé stesso: il primato *assoluto* della musica fa rifluire sullo sfondo parola e azione, li affoga nel *continuum* orchestrale.²¹⁷

²¹⁴ Guglielmo Pianigiani, *Attualità di Verdi*, «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 10 ottobre 2013, <https://www.leparoleelecose.it/?p=12307>.

²¹⁵ *Ibidem*.

²¹⁶ Cfr. George Steiner, *La morte della tragedia* [1961], Garzanti, Milano, 1965.

²¹⁷ G. Pianigiani, *Attualità di Verdi*, cit.

Se l'ambizioso e talvolta delirante progetto wagneriano è destinato a restare irrealizzato nelle opere di Wagner, vi è tuttavia chi ha saputo in qualche modo farne tesoro, adottarlo e, financo, in qualche modo, finalmente attuarlo nella pratica melodrammatica. Nella fattispecie – come sottolineato a ragione da Guglielmo Pianigiani – «il *Gesamtkunstwerk* sembra, allora, trovare paradossalmente in Verdi la sua realizzazione. È infatti nell'opera verdiana che parola, musica, azione trovano il loro più perfetto equilibrio».²¹⁸

In particolare, tra le cifre che verrebbero maggiormente a caratterizzare l'opera verdiana troviamo il risalto drammaturgico dell'"azione scenica". In tal senso, Salvatore Natoli ravvisa avvedutamente nel teatro di Verdi «un teatro d'azione, perché sulla scena vi è qualcosa che *accade davvero*. Nel mito, al contrario, nulla accade per il semplice fatto che in certo qual modo è già da sempre accaduto».²¹⁹

In tale diversa contingenza scenica e storica al contempo, risiederebbe per l'appunto la maggiore sostanziale differenza tra il teatro wagneriano – «teatro "sinfonico" che potrebbe prescindere dalla resa scenica»²²⁰ – e l'opera musicale di Verdi, la quale, all'opposto,

è innanzitutto un meccanismo scenico che trova nella fisicità teatrale il luogo in cui i conflitti, i rapporti fra i personaggi appartengono alla resa effettuale dell'azione. Agiscono con un corpo e una voce, ma non quali tramite di un pensiero metafisico: sono esseri umani, parlano a noi e di noi. Il teatro verdiano è costituito di cose e di persone calate in una precisa dimensione storica, alla quale rispondono – nel bene e nel male – in nome di una responsabilità etica.²²¹

Proprio in ciò risiederebbe – oltre che l'attualità del magistero drammaturgico di Verdi – anche la particolare leggibilità e fruibilità sinestetica dell'opera verdiana.

II.4. Approcci sinestetici all'"autore Verdi"

Fruibilità sinestetica, questa, che non è affatto sfuggita alla ricezione critica che di volta in volta, nel corso di tutto il Novecento e oltre, si è cimentata nell'approccio e nella disamina critica dell'opera verdiana. Ciò è già rintracciabile, a ben vedere, sin dalla ricezione immediatamente postuma di Verdi e della sua opera: sin quando cioè, a partire dal 27 gennaio 1901, prende il via quel periodo di commemorazioni e ricezioni critiche improntate a nazionalismo e patriottismo, destinate a perdurare per tutti gli anni Dieci e Venti.

Su tali posizioni nazionalistiche si allinea anche ad esempio un musicologo e critico musicale quale Fausto Torrefranca. Assiduo collaboratore di riviste musicali fondamentali nello scenario critico

²¹⁸ *Ibidem*.

²¹⁹ Salvatore Natoli, *Verdi e l'azione drammatica. Considerazioni di un ascoltatore*, in *40 per Verdi*, a cura di Luigi Pestalozza, Ricordi-LIM, Lucca, 2001, pp. 52-65: 55.

²²⁰ Robert Gutman, *Wagner. L'uomo, il pensiero, la musica* [1968], Rusconi, Milano, 1995, p. 41.

²²¹ Guglielmo Pianigiani, *Attualità di Verdi*, cit.

musicale italiano (quali la «Rivista musicale Italiana», la «Nuova Antologia», la «Critica musicale», la «Rassegna contemporanea», la «Lettura» e, per breve tempo, anche l'«Idea nazionale»), Torrefranca rivendica alla tradizione strumentale italiana il valore di fonte (oltre che di valida alternativa) del sinfonismo germanico. In questa chiave, egli interpreta i lavori di Verdi rispettivamente precedenti il 1853 (fino al *Trovatore* e alla *Traviata*) e successivi al 1871 (da *Aida* in poi) come due realtà distinte, due filoni produttivi simmetricamente opposti: nel primo, Verdi si configurerebbe ancora come un “operista”, perciò un “epigono” in quanto legato alle convenzioni schematiche del melodramma tradizionale; nel secondo, il compositore diverrebbe invece “creatore originale”, con l’approdo alla “parola scenica”, che Torrefranca legge (wagnerianamente, in questo) quale vera e intima unione di parola, musica e dramma.²²²

Tale visione e interpretazione dell’opera verdiana risente però già di quel nuovo concetto di critica musicale che, già verso la fine del XIX secolo, sfocia nella nascita di nuovi spazi di riflessione critica definibile come “musicologia”. Emblematica in tal senso la «Rivista musicale italiana», periodico trimestrale di matrice positivista fondato a Torino nel 1894 e diretto da Giuseppe Bocca, a cui appunto si deve «buona parte dell’affermazione e del radicamento della neonata musicologia italiana»²²³. Accanto alla rivista di Bocca, è poi un’ulteriore testata torinese quale «La Rassegna musicale» (istituita nel 1928 a Torino, come felice continuazione e trasformazione delle precedenti testate «La Riforma musicale» e «Il Pianoforte»), da uno dei maggiori promotori culturali attivi in campo musicale italiano nel XX secolo, ovvero Guido Maggiorino Gatti [1892-1973]), a prefigurarsi come la principale rivista musicologica italiana del secondo quarto del Novecento.²²⁴

Alquanto emblematiche risultano le linee programmatiche che la «Rivista musicale italiana» espone già sin nel suo *Programma ai lettori* pubblicato nel primo numero di vita della testata nel 1894, e in cui ci si prefigge di

promuovere per tutte le guise la coltura musicale: offrire come la sintesi del movimento odierno degli studi intorno alla musica e a quanto si riferisce alla sua storia, alla sua estetica, alla sua filosofia: avvicinare le indagini della tecnica coll’esame delle forme dell’arte studiate e nell’essenza loro e nell’atteggiamento vario e nello svolgersi attraverso il tempo; raccogliere in una lucida esposizione i risultati delle ricerche più recenti della fisiologia, della psicologia, dell’acustica, attinenti alla materia; accanto a ciò porre la notizia di quanto succede nel campo della musica contemporanea specie in Italia, assorgendo, ove occorra, alla critica elevata e imparziale delle sue manifestazioni più significative, sì che allo studio dell’arte faccia riscontro la storia viva della sua evoluzione nel presente: ecco il nostro fine.²²⁵

²²² Cfr. Fausto Torrefranca, *Verdi contra Verdi*, «Rassegna contemporanea», VI, 1913, 21, pp. 353-370: 369-370.

²²³ Marco Capra, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 24.

²²⁴ Cfr. *Ivi*, p. 27.

²²⁵ La Direzione, *Ai lettori*, «Rivista musicale italiana», I, 1, 1894, pp. 1-6: 1-2.

Dal canto suo «La Rassegna musicale» – attraverso un ripensamento dell’idealismo e del modernismo dei primi quindici anni del XX secolo – si fa testimone oculare delle varie fasi evolutive della musica moderna in Italia. Come provvede a precisare Luigi Pestalozza nell’antologia da lui curata nel 1966,

la fortuna e l’interesse della *Rassegna* non consistono di conseguenza soltanto nell’essere stata la sola rivista di notevole importanza in un momento in cui perfino la *Rivista Musicale Italiana* aveva perso molto del suo prestigio, bensì soprattutto nell’essere vissuta in un’epoca in cui i nodi musicali vennero anche da noi al pettine, avendo saputo tirare le somme attive e passive di una cultura musicale che negli anni Trenta era l’erede diretta di quella formatasi negli anni Dieci. Ciò d’altra parte fu dovuto essenzialmente all’opera del suo direttore, il Gatti, che alla *Rassegna* impose una linea coerente al proprio modo di vedere le cose della musica italiana ed europea, nel contesto della nostra vista culturale in generale.²²⁶

Proprio Guido M. Gatti – fondatore de «La Rassegna musicale» – ha saputo perseguire la propria linea di pensiero sin dall’inizio della sua attività di critico, riuscendo a imporre il proprio orientamento, e governando di conseguenza i contributi dei propri collaboratori, tra i quali figurano i migliori critici e studiosi italiani. Tra le varie personalità che maggiormente contribuiscono alla fortuna della parabola critica della rivista in questione, basti citare nomi del calibro di Ferdinando Ballo, Alfredo Casella, Gianandrea Gavazzeni, Ildebrando Pizzetti, Gian Francesco Malipiero, Gino Roncaglia, Alfredo Parente, Luigi Ronga, oltre che, ovviamente, Massimo Mila e Fedele d’Amico. Nomi, tutti questi, che figurano non a caso tra le più importanti figure che maggiormente caratterizzeranno la critica musicale italiana del secondo dopoguerra, e che testimoniano appunto il ricco fermento culturale di cui è animata «La Rassegna musicale». Del ruolo assunto da quest’ultima all’interno del panorama critico musicale italiano della prima metà del XX secolo, ci ha d’altronde offerto una preziosa visione d’insieme Marco Capra.²²⁷

II.5. Interpretazioni critiche e appropriazioni ideologiche di Verdi dal fascismo al dopoguerra

Volgendoci ora alle particolari declinazioni e interpretazioni critiche che i suddetti autorevoli fari della critica musicale italiana hanno riservato all’opera di Verdi, non si può non considerare brevemente quell’appropriazione del mito verdiano operata in chiave nazionalistica da parte del fascismo. Com’era facile attendersi dalla propaganda nazionalista che lo contraddistingueva, è proprio il fascismo a rilanciare infatti il mito verdiano.

Nel panorama di omologata assuefazione della ricezione critica verdiana in chiave nazionalista fascista, si distinguono tuttavia alcune valide e luminose eccezioni, le quali affrontano l’arte verdiana prescindendo il più possibile da riferimenti politici, e soffermandosi piuttosto su questioni di poetica

²²⁶ Luigi Pestalozza, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La Rassegna Musicale. Antologia*, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. IX-CLXXXVIII: XIX.

²²⁷ Cfr. Marco Capra, *Criticism - Italy: 1890-1945*, in Stanley Sadie (ed.), *The New Grove*, cit., pp. 685-686.

e drammaturgia. Tra tali prospettive autonome rispetto al regime, vanno menzionate quella del già più volte citato Andrea Della Corte, oltre che quelle di Guido Pannain e Alfredo Parente, tutti attivi sulle pagine de «La Rassegna musicale»: proprio da costoro prenderà in parte le mosse Massimo Mila.

Alfredo Parente, ad esempio, parla di critica per la prima volta nell'articolo *Critica e storiografia musicale*, gettando le basi delle premesse metodologiche di quello che sarà il suo intero *modus operandi critico*²²⁸, e ponendo inoltre taluni quesiti basilari che egli ridiscuterà poi di fatto nel suo *La musica e le arti: problemi di estetica*²²⁹. Qui egli pone e riprende taluni quesiti fondanti, da cui trae talune riflessioni che denotano già rilevanti idee – germinali ma tuttavia già mature – sulla critica musicale e sulle sue possibili interpretazioni:

Che cos'è la critica d'arte? È l'accertamento del valore artistico o meno di un prodotto della fantasia, o il discernimento di quel che in esso è ispirato da quel che vi è di estraneo all'arte. Quell'accertamento e quel discernimento si formulano in giudizi e discorsi riflessivi, che però non sono possibili se non dietro un pieno possesso o rivivimento delle opere in esame, che si effettua attraverso un delicato e talvolta complicato processo di chiarificazione, di fronte al quale il fantasma si fa limpido e genuino [...]. Il critico o il più modesto ascoltatore che voglia chiarire o illustrare a se stesso l'intimo significato di quella musica, non otterrà mai lo scopo moltiplicando all'infinito il numero delle audizioni: la fase puramente contemplativa s'integra soltanto divenendo cosciente possesso; s'integra, come s'è detto, nella critica.²³⁰

Già da queste sue prime questioni critiche, Parente sembra quindi operare una connessione della critica musicale a un contesto culturale più ampio, financo extra-artistico.

Ancora sulle pagine de «La Rassegna musicale», Parente interviene inoltre con un lungo articolo in cui, applicando l'estetica crociana al melodramma, ha modo di distinguere il piano estetico ideale – sul quale si collocava il principio crociano dell'“unità delle arti” – dal piano della realizzazione concreta di un'opera d'arte, che egli chiama «immagine, o aspetto sensibile dell'arte e perciò delle arti»²³¹. Parente ritiene infatti infeconda la discussione sulla priorità o meno della musica o del dramma, avendo intuito che l'essenza del melodramma sta nel canto: «Ma l'essenza del melodramma non potrebbe esser trovata in quell'unità indissolubile in cui sempre elemento verbale e musicale si presentano fusi nella parola, nel discorso e, via via, in quel più concitato ed esaltato discorso che è il canto?». ²³² Tesi, questa, vicina a quella che di lì a poco avrebbe propugnato Paul Bekker, con la sua teoria delle voci quale volano musicale della drammaturgia verdiana.²³³

²²⁸ Cfr. Alfredo Parente, *Critica e storiografia musicale*, «La Rassegna musicale», 1930, n. 5, pp. 12-14.

²²⁹ Cfr. Id., *La musica e le arti: problemi di estetica*, Laterza, Bari, 1936.

²³⁰ *Ivi*, pp. 8-9.

²³¹ Alfredo Parente, *Note sull'estetica musicale contemporanea in Italia, I e II*, «La Rassegna musicale», III, 4, 1930, pp. 289-310: 293-294.

²³² *Ivi*, p. 307.

²³³ Cfr. Paul Bekker, *Wandlungen der Oper*, Orell Füssli Verlag., Zürich-Leipzig, 1934.

Nonostante il rigoroso crocianesimo, Parente dimostra verso gli aspetti propri e caratteristici dell'opera d'arte un'apertura che Mila di lì a poco raccoglierà e amplierà.

Agli studi verdiani offrono inoltre il proprio prezioso contributo anche studiosi non crociani, e che quindi approcciano all'opera verdiana per mezzo di chiavi di lettura critica alternative: tra di essi va ricordato ad esempio Bruno Barilli, la cui critica sui generis – arguta, fantasiosa e “abbacinante” – rivaluta con acro spirito polemico la produzione giovanile verdiana, non riconoscendo quindi in *Falstaff* il capolavoro di Verdi, bensì nel *Trovatore*, da lui giudicato infatti «il culmine più eccelso della bellezza».²³⁴

Un'ulteriore figura autorevole di critico verdiano è costituita poi ad esempio da Ildebrando Pizzetti (1880-1968). Tra i più allarmati deploratori di quella critica musicale giornalistica affidata a scrittori non competenti del fatto artistico, Pizzetti individua in Verdi – come in parte anche in Boito e Debussy – un soggetto preferenziale di ricostruzione critica, proprio alla luce del «particolare e speciale valore e significato dell'opera»²³⁵ verdiana. La figura di Verdi si rivela insomma quanto mai funzionale al *modus operandi* critico di Pizzetti, mosso com'è, quest'ultimo, «dal bisogno di affrontare e risolvere un problema estetico, di conquistare un'espressione d'arte e liberarsene».²³⁶ Tanto che Pizzetti «s'occupò anche di altri artisti, di altre opere, ma con minore curiosità e travaglio, perché non gli proponevano problemi, o non ne ricavano».²³⁷

Dal canto suo, Luigi Ronga è guidato – nella sua interpretazione critica all'opera verdiana – da una concezione unitaria che, invece, «metodicamente annoda, fonde, cultura, storia, critica, estetica e gusto».²³⁸ Tali principi informano appunto Ronga nella stesura del proprio saggio capitale del 1956 *I generi nella critica musicale*,²³⁹ per essere poi peraltro da lui stesso ribaditi in un articolo programmatico apparso in quello stesso anno sulle pagine della «Rassegna musicale»:

L'aspirazione profondamente sentita è quella di inserire l'esperienza musicale nel vivo tessuto della cultura, affinché essa rechi il suo contributo a una più compiuta conoscenza della civiltà europea, nel cui svolgimento la musica ha sempre avuto funzione ed importanza determinanti. A differenza di quanto è avvenuto per le altre arti, la storia della musica, per essere spesso rimasta in una atmosfera di chiuso specialismo, non ha concorso in modo altrettanto efficace alla formazione di una coscienza dell'alto valore umano dell'esperienza sensibilmente configurata nei suoni.²⁴⁰

²³⁴ Bruno Barilli, *Il paese del melodramma*, Carabba, Lanciano, 1929, p. 104.

²³⁵ A. Della Corte, *La critica musicale e i critici*, cit., p. 656.

²³⁶ *Ivi*, p. 657.

²³⁷ *Ibidem*.

²³⁸ *Ivi*, p. 664.

²³⁹ Luigi Ronga, *I generi nella critica musicale*, in Mario Fubini (a cura di), *Critica e poesia: saggi e discorsi di teoria letteraria*, Laterza, Bari, 1956.

²⁴⁰ Luigi Ronga, *I generi e la critica*, «Rassegna Musicale», 2, 1956, pp. 129-130.

Alla «Rassegna musicale» – a ragione definita da Capra come la rivista «culturalmente più avanzata»²⁴¹ del periodo – collabora in modo decisivo anche il più volte citato Andrea Della Corte, il quale non a caso avrà modo di sottolineare come proprio gli «Indici della Rassegna» ('28-'52) «mostrano la vigilata esigente scelta degli argomenti e dei collaboratori, e la spiccata tendenza alla divulgazione e fortuna delle nuove musicalità, sia italiane, sia straniere, non escluso il culto della storia, dell'estetica, della critica».²⁴²

II.6. “Riscoperte critiche” e “rinascite” verdiane: dalla «Rassegna musicale» a Massimo Mila

Ai fini della nostra presente indagine, un periodico quale «La Rassegna musicale» viene ad assumere proprio un ruolo rilevante ai fini del ripensamento della funzione della critica musicale, proponendo una concezione di quest'ultima in chiave plurisensoriale. Tale precipua vocazione sinestetica si desume peraltro già dal primo numero della «Rassegna», in cui si profila chiaramente un intento programmatico (chiaramente ispirato all'estetica crociana) animato dall'obiettivo principale di sottrarre la musica all'isolamento rispetto alle altre arti, cui invece essa si congiungerebbe per propria inclinazione naturale e incontrovertibile:

La musica non deve vivere isolata nel suo mondo e ignorare quanto la congiunge in spirituale unità alla letteratura e alle arti figurative come costantemente appare nella storia. Sicuramente si vuol concorrere a promuovere e a sviluppare ciò che molti dimenticano esser la condizione prima d'ogni elevazione culturale, la coscienza di una più intensa e profonda vita musicale. [...] «La Rassegna Musicale» vuol diventare quella rivista ove tutti i cultori di musica possono portare o attingere quanto abbisogna alla formazione d'una nuova mentalità critica e consapevole.²⁴³

A questi stessi propositi risponde, a ben vedere, anche l'intenzione del fondatore Gatti – poi ripresa da Pestalozza – «d'inserire *La Rassegna* in un'azione culturale teoricamente e praticamente articolata ad ampio raggio, volta a incidere concretamente sulla vita musicale del paese»²⁴⁴. Lo stesso Gatti – in risposta all'aggiornato saggio di Giulio Carlo Argan pubblicato proprio sulla «Rassegna» dal titolo *Appunti di scenografia contemporanea*²⁴⁵ – ha modo di smontare con proprie fondate argomentazioni quella deleteria

opinione assai diffusa (soprattutto a causa del gusto delle nostre masse meno vivo e fine per le arti figurative di quello per la musica) che nell'opera l'apparato scenico sia qualcosa di aggiunto, di parassitario, di pleonastico che venne escogitato in un secondo tempo a scopo pratico, per attrarre anche quella certa parte del pubblico più amante del teatro che di musica. Ora, questa questione non trova alcun fondamento né nella storia né nell'essenza dell'opera [...]. La messa in scena non deve soltanto compiere il modesto e razionale ufficio di giovare all'intelligenza dell'azione [...] ma deve avere un altissimo valore artistico, deve essere un elemento di primo piano (e perciò insopprimibile) dell'opera d'arte.²⁴⁶

²⁴¹ M. Capra, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento*, cit., p. 27.

²⁴² A. Della Corte, *La critica musicale e i critici*, cit., p. 652.

²⁴³ Redazione, *Premessa*, «La Rassegna musicale», I, 1, gennaio 1928, p. 1.

²⁴⁴ Luigi Pestalozza, *Introduzione*, cit., p. CXXXIX.

²⁴⁵ Cfr. Giulio Carlo Argan, *Appunti di scenografia contemporanea*, «La Rassegna musicale», 4, 1933, p. 12.

²⁴⁶ Guido M. Gatti, *Scena e musica dell'opera*, «La Rassegna musicale», 5-6, 1933, pp. 10-11.

In tale dibattito fondante che accompagna la nascita di un nuovo e moderno statuto di critica musicale si inserisce con il proprio decisivo apporto Massimo Mila, musicologo e critico musicale, oltre che tra le più eminenti personalità intellettuali del Novecento italiano.

Assolutamente centrale ai fini della nostra trattazione, la figura di Mila nasce e prende “forma” dal particolare e favorevole contesto di convergenza che si viene a creare tra la cultura accademica e la cultura militante nella Torino fra le due guerre. Proprio tale precipuo contesto culturale risulta determinante nella formazione in Mila di una «fede nella funzione civile della cultura, e perciò nella divulgazione della musica come pensiero, testimonianza di civiltà».²⁴⁷

Il punto di partenza da cui parte il suo percorso critico si attesta su posizioni crociane, assunte all’insegna di quella «religione della libertà» che il pensiero prima di Gobetti e poi di Croce predicava a chi si opponeva al fascismo. Tali prodromi critici risultano particolarmente ravvisabili nella produzione critica di Mila per le pagine della «Rassegna musicale» nella prima metà degli anni Trenta, e riavviata poi nel 1940, dopo un periodo di silenzio causato dal suo arresto per antifascismo. Il gruppo di giovani intellettuali cui Mila appartiene è appunto di orientamento nettamente crociano. Tra i suoi sodali troviamo appunto figure quali Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Norberto Bobbio, Giulio Carlo Argan e Giacomo Debenedetti, i quali guardano tutti a Croce come «il rappresentante della cultura libera ed elevata in alternativa alla pseudocultura fascista».²⁴⁸

Come giustamente osservato da Paolo Gallarati, «La Rassegna musicale» risulta in particolare informata a due particolari principi ispirati all’estetica crociana, ossia nella fattispecie «quello dell’unità delle arti e quello della storia intesa come vera conoscenza del reale, di modo che qualunque sia l’epoca fatta oggetto del giudizio storico essa è sempre attuale».²⁴⁹ Tale nuovo orientamento critico – ispirato all’idealismo crociano – che anima «La Rassegna musicale» trova appunto in Mila «il giovane [e più rappresentativo] alfiere».²⁵⁰

Detto ciò, risulta però altrettanto evidente come Mila ripudi presto ogni dottrinarismo, approdando a una metodologia critico-estetica basata su una concreta e personalissima esperienza d’ascolto della musica, attenta al risultato sonoro e, negli anni, anche all’analisi musicale. Al centro del suo umanesimo storicista, vi è un’ostinata volontà di “capire” la musica, ovvero comprendere sia che cosa un compositore abbia significato per gli uomini del suo tempo, sia che cosa ne assicuri la perdurante

²⁴⁷ Carla Cuomo, *Mila, Massimo*, «Dizionario Biografico degli Italiani Treccani», Volume 74 (2010), https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-mila_%28Dizionario-Biografico%29/.

²⁴⁸ Paolo Gallarati, *Gli esordi di Mila e il suo rapporto con la critica crociana*, in M. Capra e F. Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia*, cit., pp. 221-240: 222.

²⁴⁹ *Ivi*, p. 223.

²⁵⁰ *Ibidem*.

attualità: e, in tal senso, risulta illuminante una figura autoriale, da lui da sempre prediletta, quale appunto Verdi.

Alla luce delle suddette istanze critiche che lo animano, il *modus operandi* critico di Mila risulta al contempo militante e divulgativo, in quanto orientato appunto a formare e forgiare una coscienza civile e storica nella comunità spettatoriale e sociale del tempo.²⁵¹

Ciò risulta quanto mai lampante già sin dall'“ingresso ufficiale” effettuato da Mila nel dibattito critico all'inizio degli anni Trenta, con tre articoli destinati a fare scuola nella ricezione critica dell'opera, in particolare quella verdiana: *Il concetto di musica drammatica*²⁵², *Recenti studi verdiani*²⁵³, *L'equivoco della rinascita verdiana*²⁵⁴.

Con i primi due articoli il giovane Mila esordisce, proprio nel nome di Verdi, su un periodico qualificato qual era, come detto, «La Rassegna musicale». Come sottolinea a ragione Carla Cuomo, sin da subito il nostro giovane studioso «imposta il problema critico verdiano appoggiandosi agli sforzi compiuti dalla musicologia crociana per attribuire al melodramma uno statuto filosofico-estetico».²⁵⁵

I suddetti articoli si inseriscono sulla scia di un altro lavoro giovanile di Mila appena precedente, *Il concetto di musica drammatica* (1931), uscito nello stesso anno in cui il nostro giovane critico torinese discute la tesi di laurea in Lettere all'Università di Torino (sotto la guida di Alberto Gentili). *Il concetto di musica drammatica* rappresenta infatti un contributo originale nell'ambito della cosiddetta “Verdi-Renaissance”, venendo poi riproposto dall'autore in tutte le sue successive monografie verdiane. Nel saggio in questione, Mila dichiarava d'interpretare il melodramma secondo l'estetica di Croce, ma al contempo sosteneva che per comprendere l'arte verdiana era necessario rivalutare sul piano «empirico»²⁵⁶ il concetto di ‘drammatico’, piano che il filosofo aveva eluso a favore dell'indivisibilità spirituale delle arti. Rifacendoci ancora a Cuomo, «simile premessa rivela subito un approccio pragmatico e non ortodosso all'estetica crociana: Mila non la sconfessa, però va oltre».²⁵⁷

²⁵¹ Cfr. C. Cuomo, *Mila, Massimo*, cit.

²⁵² Cfr. Massimo Mila, *Il concetto di musica drammatica*, «La Rassegna musicale», IV, 2, 1931, pp. 98-106, poi in Massimo Mila, *Il melodramma di Verdi*, Laterza, Bari, 1933; rist. Milano, 1960, pp. 5-21.

²⁵³ Cfr. Id., *Recenti studi verdiani*, «La Rassegna musicale», IV, 5, 1931, pp. 272-281.

²⁵⁴ Cfr. Id., *L'equivoco della rinascita verdiana*, «Pegaso», 2, 1932, pp. 200-207, poi in Id., *Cent'anni di musica moderna*, EDT, Milano 1944, pp. 145-156, rist. Torino, 1981, e in Id., *L'opera italiana in musica*, Milano, 1965, pp. 91-101.

²⁵⁵ Carla Cuomo, *La “pianta uomo”. Letture verdiane di Massimo Mila*, in Alberto Melloni (a cura di), *Verdi. L'invenzione del vero*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, Roma, 2013, pp. 19-38: 24.

²⁵⁶ Massimo Mila, *Il concetto di musica drammatica* [1931], poi in Id., *Il melodramma di Verdi*, cit., pp. 7-10: 8.

²⁵⁷ C. Cuomo, *La “pianta uomo”*, cit., p. 24.

Già da tali prove critiche giovanili, Mila dà prova di una sensibile e inedita attenzione alle variazioni del gusto nei confronti della musica dei secoli passati, preconizzando quindi in qualche modo quell'estetica della ricezione prima ancora che questa venisse teorizzata.²⁵⁸

Venendo ora al terzo e ultimo degli articoli giovanili di Mila sopra menzionati, *L'equivoco della rinascita verdiana* viene scritto nel 1932, per poi confluire quale contributo critico trainante del settimo capitolo del volume *Cent'anni di musica moderna*.²⁵⁹

L'equivoco della rinascita verdiana presenta l'indiscutibile merito di sollevare una delicata questione intorno alla ricezione critica verdiana di quegli anni Trenta del Novecento, sottolineando come, nonostante il rinnovato successo cui la prima produzione verdiana andava incontro presso il pubblico di quel torno di anni, essa rimanesse ancora pressoché del tutto estranea agli interessi dei compositori. La sensibilità per le fluttuazioni del gusto faceva quindi sì che il giovane studioso torinese rileggesse il melodramma dell'Ottocento alla luce di quella da taluni definita «una verginità di impressioni, come se si trovasse di fronte a una musica nuova. [...] A ventitré anni Mila aveva quindi ben fisso in mente l'imperativo di quel “realismo critico”, se così si può dire, che avrebbe orientato tutta la sua attività futura»²⁶⁰. “Realismo critico” che si attesta tuttavia su posizioni ben distanti da quell'estetica del verismo musicale italiano dal quale Mila prenderà sempre sdegnosamente le distanze, contrapponendovi piuttosto un'interiorizzazione, nel melodramma, del dato naturalistico, psicologico, emotivo attraverso una rappresentazione non mimetica, ma analogica della realtà.²⁶¹

Un posto di tutto rilievo è occupato poi – nell'economia generale del nostro discorso – da un lavoro critico giovanile quale *Il melodramma di Verdi*²⁶², primo volume dato alle stampe da Mila, frutto diretto della sua tesi di laurea da lui discussa appena due anni prima. Tale volume contiene molti spunti destinati a entrare nel patrimonio comune della critica verdiana: temi che riguardano i sentimenti (che Croce avrebbe definito la “materia” dell'opera d'arte), quali l'umorismo di *Un ballo in maschera*, il decadentismo del *Don Carlo*, e così via.

La figura di Verdi risulta quindi da subito quanto mai funzionale all'operazione critica intrapresa da Mila, il quale si appropria dell'opera del Maestro di Busseto per verificare la correttezza del proprio assunto critico da subito dichiarato, ossia quello di «dimostrare la modernità dei classici e la classicità dei moderni, ossia i legami del presente con la storia musicale».²⁶³

In nome di tale convinzione critica, Mila non faceva che mettere a frutto, a ben vedere, l'insegnamento di Augusto Monti, suo professore al Liceo classico Massimo d'Azeglio di Torino,

²⁵⁸ Cfr. P. Gallarati, *Gli esordi di Mila*, cit., p. 224.

²⁵⁹ Cfr. Massimo Mila, *Cent'anni di musica moderna*, EDT, Torino, 1981.

²⁶⁰ Paolo Gallarati, *Gli esordi di Mila*, cit., p. 224.

²⁶¹ Cfr. *Ivi*, p. 225.

²⁶² Cfr. M. Mila, *Il melodramma di Verdi*, cit.

²⁶³ Massimo Mila, *Prefazione alla seconda edizione*, in Id., *Cent'anni di musica moderna*, cit., 1981, pp. 4-8: 4.

oltre che dedicatario appunto de *Il melodramma di Verdi*. Sarà poi lo stesso Monti, a più di trent'anni di distanza, nel proprio bilancio letterario e personale *I miei conti con la scuola*, a riconoscere in Mila uno «degli ultimi o dei penultimi a rileggere Verdi come autore moderno e a interpretare come classici i maestri della modernissima musica»²⁶⁴.

Nelle recensioni pubblicate sulla «Rassegna musicale», Mila imbrocca e inaugura inedite prospettive metodologiche, dando vita a una critica in grado di evitare, per vocazione spontanea, «tanto le secche positivistiche dell'analisi e dell'erudizione fini a se stesse, quanto l'astrazione di un idealismo»²⁶⁵. In tali recensioni, Mila supera infatti il metodo crociano della distinzione tra poesia e non poesia, cominciando semmai a mettere in «relazione critica» l'autore esaminato con il proprio contesto ambientale e culturale di appartenenza. Nel far ciò, Mila dà quindi prova – già sin da questi suoi primi anni di attività critica – di una propria salda convinzione nell'autonomia dell'opera d'arte – uno dei pilastri portanti dell'estetica crociana – ma intuendo allo stesso tempo che la concezione dell'arte come pura contemplazione del sentimento isolava inesorabilmente quest'ultima dal mondo circostante:

Nessuno più di noi ha fede nella necessità assoluta della libertà nell'arte. [...] Ma se nessun fine sociale si può imporre all'arte, ciò non impedisce che con la società essa abbia frequenti i contatti e le derivazioni. Il musicista è anche uomo, cittadino. L'opera d'arte assume anche aspetti di fatto pratico, materiale, giuridico, politico, civile. Dimenticarsene completamente non è bene.²⁶⁶

L'opera di Verdi fornisce inoltre a Mila l'occasione per operare un'illuminante distinzione tra «opere riboccanti d'una ispirazione che si frammenta in forme chiuse, arie e concertati, ma nelle quali i personaggi non hanno continuità di vita e sono soltanto a volta a volta un uomo ora lieto, ora addolorato, ora indignato, disperato e via dicendo»²⁶⁷, e opere capaci invece di rappresentare «quell'uomo, con quelle tali peculiarità psicologiche musicalmente espresse, che passa attraverso una successione di stati d'animo concatenati, in modo da produrre logicamente i suoi gesti, le sue parole, le sue azioni»²⁶⁸.

Grazie a tale distinzione critica, Mila individua così il criterio fondamentale per leggere, interpretare e valutare la letteratura operistica nella «funzione drammatica della musica nel teatro»²⁶⁹: è questa a conferire al melodramma «non la verosimiglianza, ma la verità»²⁷⁰. Tale criterio consente al nostro giovane critico di focalizzare meglio la distinzione fra dramma e teatro (già peraltro anticipata da

²⁶⁴ Augusto Monti, *I miei conti con la scuola*, Einaudi, Torino, 1965, p. 250.

²⁶⁵ Paolo Gallarati, *Gli esordi di Mila*, cit., p. 226.

²⁶⁶ M. Mila, *Il melodramma di Verdi*, cit., p. 132.

²⁶⁷ *Ivi*, p. 9.

²⁶⁸ *Ibidem*.

²⁶⁹ *Ivi*, p. 10.

²⁷⁰ *Ivi*, p. 11.

Pannain): il primo «passione di personaggi liricamente vissuta dal creatore»²⁷¹, il secondo «ricerca obiettiva di brutali effetti scenici, imitazione e non creazione della vita»²⁷².

Posti tali assunti critici, Mila passa quindi a delineare e specificare il proprio criterio metodologico d'indagine che lo guiderà nel proprio percorso critico futuro: «poiché ogni opera d'arte si crea la propria forma»²⁷³, il critico è chiamato a procedere nel proprio esame «caso per caso»²⁷⁴. Affermazione, questa, quanto mai significativa, oltre che anticipatrice peraltro della poetica critica del “caso per caso” che sarà cifra tipica di un'ulteriore figura di critico assolutamente centrale nella nostra indagine, ossia Fedele d'Amico.²⁷⁵

Attraverso il suddetto approntamento delle basi del proprio *modus operandi* critico – da cui si delinea già una spiccata propensione a studiare il melodramma nella sua intrinsecità, di là dall'estetica crociana – Mila incentra già il concetto di “musica drammatica” sulla «creazione dei caratteri logicamente definiti e psicologicamente svolti»²⁷⁶ e sul «tipo melodrammatico»²⁷⁷, di cui aveva già parlato Della Corte.

L'opera di Verdi viene quindi profilandosi per Mila quale ineludibile punto di riferimento: dal confronto con essa emergono alcuni temi fondamentali del suo pensiero e i canoni del giudizio storico ed estetico. Fra i temi preferenziali: l'amore e il dolore quali «principii morali»²⁷⁸, «sostanza lirica»²⁷⁹ delle opere del maestro, radice della loro artisticità, in quanto sentimenti capaci di rendere umani i personaggi.

II.7. La scoperta del “Verdi sinestetico”: da Mila a d'Amico (e ritorno)

Mila risulta inoltre tra i primi critici in assoluto a mostrare una presa di coscienza della presenza – nelle opere di Verdi – di una contaminazione di sfere sensoriali differenti: contaminazione che lo stesso critico torinese provvederà poi a trasferire nella propria ricezione critica nei confronti del maestro di Busseto. Ciò affiora con tutta evidenza già dai canoni del giudizio critico adoperati da Mila, tra i quali spicca il «gusto»²⁸⁰ – inteso come progressiva maturazione intellettuale e tecnica dell'artista – e la «sostanza lirica»²⁸¹, intesa cioè come l'arte con la “A” maiuscola, in grado di

²⁷¹ *Ivi*, p. 13.

²⁷² *Ibidem*.

²⁷³ *Ivi*, p. 17.

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Cfr. Fedele d'Amico, *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano, 1962.

²⁷⁶ M. Mila, *Il melodramma di Verdi*, cit., p. 19.

²⁷⁷ *Id.*, *Il concetto di musica drammatica*, cit., p. 105.

²⁷⁸ *Id.*, *L'equivoco della rinascita verdiana*, cit., poi in *Id.*, *Cent'anni di musica moderna*, cit., p. 151.

²⁷⁹ *Ivi*, p. 154.

²⁸⁰ *Ibidem*.

²⁸¹ *Ibidem*.

trascendere le evoluzioni del gusto; il quale, dunque, a sua volta, si troverebbe a precedere e condizionare l'arte.

Secondo Cuomo, proprio «la distinzione tra 'arte' e 'gusto', pur confermando la prospettiva evolucionistica associata alla produzione verdiana, differenziava la visione di Mila da quella della maggior parte dei musicologi»²⁸². Stabilendo tale differenza, Mila afferma, sì, l'«universalità senza tempo»²⁸³ di Verdi sul piano artistico come pure su quello spirituale, ma riconosce anche le iniziali insufficienze della tecnica e le progressive conquiste in tale ambito.

Il quadro evolucionistico prospettato da Mila affonda in un humus storicistico, rimeditato attraverso la categoria del gusto ereditata da Lionello Venturi. Proprio a Venturi, Mila si era legato nella vivissima atmosfera artistica e culturale torinese di quegli anni, mecenate della quale era l'imprenditore Riccardo Gualino. Quest'ultimo (oltre che il Teatro di Torino e «La Rassegna musicale») aveva finanziato la scuola creata da Felice Casorati, della quale Venturi era referente teorico: scuola da cui nacque il gruppo dei "Sei di Torino". Il volume di Venturi *Il gusto dei primitivi*²⁸⁴ viene così a rappresentare il manifesto di una nuova poetica artistica, orientata verso un primitivismo colto e non magniloquente, opposto alla retorica grandiosità fascista. Con tale opera, Venturi aveva tentato di legare la costruzione teorica di Croce con la diretta esperienza dell'arte figurativa, che al filosofo mancava. È quanto Mila e altri tentano appunto di fare con la musica, aprendosi peraltro a quella disciplina che parecchi anni dopo sarebbe stata classificata come *Rezeptionsgeschichte*.²⁸⁵

Per comprendere il particolare e controverso rapporto di Mila con la critica crociana è utile la recensione dedicata da Alfredo Parente al *Melodramma di Verdi*, all'interno di un saggio più vasto intitolato *Il problema della critica verdiana*, pubblicato sulla «Rassegna musicale» nel 1933. Dopo aver lodato le linee principali della visione verdiana di Mila – ossia il concetto non di progresso artistico, ma di progresso per ciò che riguarda «la capacità costruttiva del dramma»²⁸⁶ –, Parente rimprovera a Mila di aver dedicato uno spazio e un'attenzione eccessivi allo studio di «un altro aspetto dell'evoluzione verdiana, vale a dire il progresso della tecnica musicale a scapito della personalità musicale verdiana»²⁸⁷.

Pur alla luce delle critiche mossegli da Parente, va sottolineato come, già negli anni Trenta, l'obiettivo di Mila si attesti su posizioni differenti da quelle postulate dalla critica crociana: «all'interesse per

²⁸² C. Cuomo, *La "pianta uomo"*, cit., p. 25.

²⁸³ M. Mila, *L'equivoco della rinascita verdiana*, cit., poi in Id., *Mila, Cent'anni di musica moderna*, cit., p. 156.

²⁸⁴ Cfr. Lionello Venturi, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna, 1926.

²⁸⁵ Cfr. Peter Bell, Antje Fehrmann, Rebecca Müller, Dominic Olariu, *Maraviglia: Rezeptionsgeschichte(n) von der Antike bis in die Moderne*, Böhlau, Köln, 2021.

²⁸⁶ Alfredo Parente, *Il problema della critica verdiana*, «Rassegna musicale», VI, 4, 1933, pp. 197-218: 209.

²⁸⁷ *Ibidem*.

l'autore e la sua ispirazione subentrava quello, più moderno, per l'opera che, nella sua concretezza formale, viene ad occupare il centro del quadro»²⁸⁸. Tale cambio di direzione risulta appunto già ravvisabile da un volume quale *Il melodramma di Verdi*, il quale peraltro rappresenta anche un notevole punto di svolta negli studi verdiani, come riconosciuto da subito dallo stesso Parente.²⁸⁹

Per il resto, va segnalato anche come, tra gli anni Trenta e gli anni Quaranta, compaiano in Italia nuove biografie e inediti epistolari verdiani. In particolare, il 1941 vede concentrarsi talune pubblicazioni significative: la miscellanea *Verdi: studi e memorie*, a cura del Sindacato fascista musicisti²⁹⁰; un primo contributo iconografico, *Verdi nelle immagini*²⁹¹; la riproduzione fotografica dell'*Abbozzo del Rigoletto di Giuseppe Verdi*²⁹², che permette di gettare un primo sguardo nell'officina verdiana. In quel torno di anni, numerose sono le iniziative promosse dal governo fascista, culminanti, nel biennio 1940-41, con la celebrazione del quarantesimo anniversario della morte del compositore: celebrazione fortemente voluta proprio da Mussolini²⁹³, con tutta la retorica autoctona, nazionalista, contadina e patriottica che ne consegue, la quale associa appunto strettamente la figura di Verdi alla nazione italiana²⁹⁴.

Il suddetto recupero verdiano da parte fascista – come pure poi le tendenze critiche successive alla fine del secondo conflitto mondiale – non mettono mai tuttavia in discussione, in Italia, la lezione di Mila: anzi, critici di scuola crociana quali i già citati Ronga, Della Corte, Pannain e Parente, non fanno che avallarla e rinforzarla ulteriormente.

A costoro sembra opporsi invece – col piglio polemico e lo straordinario acume che lo contraddistinguono – un critico e studioso ineludibile ai fini del nostro presente studio quale Fedele d'Amico. Già nel 1942, nel suo illuminante saggio *Limiti della critica verdiana*²⁹⁵, egli constata taluni evidenti limiti negli studi dei crociani (Mila compreso), consistenti in particolare in aporie metodologiche che finiscono con l'inficiare negativamente i risultati delle indagini.

D'Amico critica in particolare la concezione evoluzionistica applicata alla produzione verdiana, poiché la ritiene frutto della forzata ricerca di corrispondenza delle opere alla categoria concettuale della "coscienza drammatica". All'opposto, d'Amico propende semmai per uno studio linguistico delle opere, finalizzato a individuarne la forma specifica. Nel far questo, d'Amico recupera le

²⁸⁸ Paolo Gallarati, *Gli esordi di Mila*, cit., p. 230.

²⁸⁹ Cfr. A. Parente, *Il problema della critica verdiana*, cit., pp. 209-210.

²⁹⁰ Cfr. Giuseppe Mulè, Giorgio Nataletti (a cura di), *Verdi. Studi e memorie*, a cura del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1941.

²⁹¹ Cfr. Carlo Gatti, *Verdi nelle immagini*, Garzanti, Milano, 1941.

²⁹² Cfr. Id. (a cura di), *L'abbozzo del Rigoletto di Giuseppe Verdi*, Ministero della Cultura Popolare, Roma, 1941.

²⁹³ Cfr. Fiamma Nicolodi, *Mitografia verdiana nel primo Novecento*, in Lorenzo Frassà, Michela Niccolai (eds.), *Verdi Reception*, Brepols, Turnhout, 2013, pp. 33-77: 69.

²⁹⁴ Cfr. Remo Giazotto, *Popolo e valutazione artistica. L'arte di Verdi in clima fascista*, «Musica d'oggi», XXII, 8-9, 1940, pp. 233-235: 234.

²⁹⁵ Cfr. Fedele d'Amico, *Limiti della critica verdiana* [1941], in Id., *Musica*, I, Arione, Firenze, 1942, pp. 188-197.

prospettive più indipendenti dal crocianesimo, fra le quali quella ottocentesca di Basevi, e quelle novecentesche di Barilli, Bontempelli, Gavazzeni. Da Dante Alderighi egli riprende in particolare la convinzione dell'impossibilità di distinguere le opere artistiche in migliori o peggiori, e la necessità di studiarle invece una per una, al fine di comprendere le diverse "stagioni" vissute dal compositore²⁹⁶.

Pur alla luce di tutto ciò, d'Amico riconosce tuttavia a Mila il merito di aver inaugurato un inedito e alquanto promettente filone critico, basato sull'esaminazione delle opere verdiane nella loro intrinsecità. Pur consapevole dell'autorevole ruolo di apripista ricoperto da Mila, a quest'ultimo d'Amico muove un'obiezione che non può non dirsi fondata: come ci fa notare infatti Cuomo, «ciò che spingeva Mila a leggere la storia della musica in senso evolutivo, di progressiva esplicitazione del dramma, rispondeva al suo bisogno d'individuare punti di riferimento morali di portata sovranazionale, europea, quale antidoto al nazionalismo fascista»²⁹⁷.

In tale prospettiva, autori quali Rossini ma soprattutto Verdi assurgono a simboli critici di tale identità italiana da contrapporre al romanticismo nordico, che Mila in quegli anni, sulla scorta di Croce, considera come negativamente contraddistinto da «oscurità», «ambagi» e «crisi spirituali»²⁹⁸. L'interpretazione negativa del Romanticismo operata da Mila si ispira non a caso a quella già espressa da Croce nel III capitolo della sua *Storia d'Europa*.²⁹⁹ Di qui l'incomprensione (poi rettificata) di Mila per Brahms e Wagner³⁰⁰, ritenuti manifestazioni di decadenza morale. E di qui, parallelamente, anche il continuo richiamo a presupposti di solidità e costruttività come valori positivi: ecco allora i toni di simpatia per la "sanità" della musica popolare, e per autori quali Stravinskij ma soprattutto per Verdi, elevato a principale oggetto della ricerca di continuità tra Otto e Novecento, con la conseguente rivendicazione della semplicità ravvisabile nella produzione giovanile verdiana quale «indizio di aristocratica raffinatezza»³⁰¹. Un ideale di continuità dichiarato sin nel titolo della silloge saggistica pubblicata in piena guerra, *Cent'anni di musica moderna*³⁰², che esprimeva l'adesione a un classicismo inteso come scoperta delle radici "positive" della propria civiltà, dell'Ottocento tout court, non solo italiano. Appropriarsi di quelle radici significa quindi simbolicamente opporsi a qualsiasi degenerazione morale: in tal senso, quella di Mila negli anni Trenta e Quaranta si presenta come una musicologia che potremmo definire come "resistenziale", informata cioè da un'istanza fortemente etica.

²⁹⁶ Cfr. Dante Alderighi, *Falstaff*, in Giuseppe Mulè, Giorgio Nataletti (a cura di), *Verdi. Studi e memorie*, cit., pp. 73-79.

²⁹⁷ C. Cuomo, *La "pianta uomo"*, cit., p. 30.

²⁹⁸ M. Mila, *Rossini tutta musica* [1933], in Id., *Cent'anni di musica moderna*, cit., p. 21.

²⁹⁹ Cfr. Benedetto Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Laterza, Bari, 1931, cap. III.

³⁰⁰ Cfr. M. Mila, *Cent'anni di musica moderna*, cit., pp. 69-80, poi in Id., *Brahms e Wagner*, a cura di Alberto Batisti, Einaudi, Torino, 1994, pp. 154-165.

³⁰¹ M. Mila, *L'equivoco della rinascita verdiana*, cit., poi in Id., *Cent'anni di musica moderna*, cit., p. 149.

³⁰² Cfr. Id., *Cent'anni di musica moderna*, cit.

Tale prospettiva critica non mancherà di avere ripercussioni nella vita reale e personale di Mila, segnata infatti, tra gli anni Trenta e Quaranta, da due fondamentali esperienze quali il carcere e la partecipazione alla Resistenza.³⁰³ Tali due esperienze contribuiranno sensibilmente alla conquista di ulteriori approdi intellettuali, ai quali Mila perviene ormai già in pieni anni Quaranta. In carcere, Mila approfondisce la storia d'Italia, e nell'orgoglio del proprio antifascismo militante rinforza l'idea del Risorgimento come antecedente dell'antifascismo. Egli perviene inoltre a un pensiero più razionalistico e pragmatico, approdando a una visione dialettica della libertà: la crociana "religione della libertà" si concreta in un atto critico sempre più indirizzato a storicizzare il pensiero musicale, inducendo perciò viepiù Mila a leggere autori e opere dal punto di vista della contemporaneità e del «progresso»³⁰⁴.

Tale pensiero critico sfocia in tutta la sua evidenza nella più nota operazione divulgativa di Mila, ossia la sua *Breve storia della musica*³⁰⁵, compendio critico che – in nome della fede nella funzione civile della cultura – pone appunto Verdi al vertice d'una linea evolutiva, alla luce di come il compositore avesse saputo dar voce agli ideali dei tempi nuovi, reinserendo la musica italiana nella circolazione del pensiero europeo.

Verdi viene insomma a incarnare nel giudizio critico di Mila un profondo ideale di libertà, in virtù, oltre dei valori risorgimentali che l'arte verdiana aveva espresso, anche della funzione decisiva ricoperta dal maestro di Busseto nel contesto della storia italiana. Nel secondo dopoguerra – alla luce anche della propria esperienza personale – la cosiddetta "religiosità del Risorgimento" viene insomma a costituire per Mila «la più alta espressione italiana degli ideali europei di libertà, democrazia e giustizia sociale, cioè di civiltà – termine e concetto a lui cari –, per i quali si era da poco combattuto»³⁰⁶. Proprio tale istanza – al contempo storica, ideologica e religiosa – alla quale ubbidirebbe l'"autore Verdi" si rispecchia non poco nell'impianto, per così dire, "sinestetico" delle sue opere e delle relative rappresentazioni susseguitesesi – come vedremo – nella seconda metà del Novecento.

³⁰³ Cfr. Massimo Mila, *Argomenti strettamente famigliari. Lettere dal carcere (1935-1940)*, a cura di P. Soddu, Einaudi, Torino, 1999.

³⁰⁴ Id., *Il gusto della libertà*, «Giustizia e Libertà», 2 dicembre 1945, poi in Id., *Scritti civili*, a cura di Alberto Cavaglioni, Einaudi, Torino, 1995, pp. 235-238: 236.

³⁰⁵ Cfr. Id., *Breve storia della musica*, Bianchi-Giovinetti, Milano, 1946; poi, come riferimento in questo saggio, Einaudi, Torino, 1963.

³⁰⁶ C. Cuomo, *La "pianta uomo"*, cit., p. 31.

II.8. Dalla “parola-musica” al “pensiero-spirale”: ricezioni sinestetiche verdiane in Vigolo

Cogliere tutto ciò può tornare inoltre molto utile al fine di comprendere a pieno i fattori più o meno reconditi che animano le operazioni critiche di volta in volta condotte sull’opera di Verdi da parte di critici e studiosi quali appunto Mila, ma anche, ad esempio, Giorgio Vigolo.

Quest’ultimo assume, ai fini del nostro discorso, un ruolo nient’affatto secondario, e per questo merita ora un breve approfondimento.

Eclettica figura di critico, poeta e scrittore, Vigolo intraprende, a partire dalla fine della Seconda guerra mondiale, la propria attività di critico musicale per riviste quali «Epoca» e «Risorgimento liberale», oltre che per la radio, nella quale, dal 1948 al 1976, conduce varie rubriche. Dal 1948 al 1966 tiene la critica musicale su «Il Mondo» di Mario Pannunzio, per poi approdare, con lo stesso incarico, al «Corriere della Sera», su cui scriverà fino al 1975.

La sua lunga carriera di critico musicale troverà una sistemazione significativa nel volume *Mille e una sera all’opera e al concerto*.³⁰⁷ Inoltre, gli scritti dispersi e le carte della *Raccolta Vigolo* (Roma, Biblioteca nazionale) hanno permesso di ricostruire un’inedita raccolta di scritti musicali.³⁰⁸

La cultura di Giorgio Vigolo è da subito quella di un intellettuale eclettico e raffinato, dalle vaste ed eterogenee letture, che trova un proprio particolare polo di attenzione nevralgico nel barocco romano e nel romanticismo tedesco. L’intera attività di Vigolo – nella sua multiforme attività di scrittore, traduttore, filologo e critico musicale – appare sempre sostenuta da un’indefessa fedeltà al credo romantico: la “difesa” della poesia, della musica e dell’arte romantiche non ha per lui carattere anacronistico, ma risulta piuttosto un’affermazione della forza creatrice del poeta.³⁰⁹

Anche per Vigolo – come già emerso in maniera eclatante per Mila – la figura autoriale di Verdi assume una funzione decisiva e dimostrativa, capace di improntare e informare di sé la concezione stessa di critica musicale. E come già per Mila, anche Vigolo riconosce in diverse opere verdiane – come pure nelle loro rappresentazioni – l’inveramento di autentici percorsi “plurisensoriali” e “pluritemporali”, in grado di far rivivere anche allo spettatore del secondo dopoguerra esperienze e sentimenti “immersivi”, risorgimentali ma al contempo sempiterni, tra i quali, ad esempio, la fede religiosa.

Si prenda, ad esempio, la ricezione critica operata da Vigolo nei confronti di un’opera minore di Verdi quale l’*Aroldo* (1857), di cui il nostro critico recensisce la particolare rappresentazione andata in scena nel giugno del 1953 a Firenze. Rifacimento del precedente *Stiffelio*³¹⁰ (andato in scena per la

³⁰⁷ Cfr. Giorgio Vigolo, *Mille e una sera all’opera e al concerto*, Sansoni, Firenze, 1971.

³⁰⁸ Cfr. Id., *Diabolus in musica. Prose ed elzeviri musicali*, a cura di Cristiano Spila, Zandonai, Rovereto, 2008.

³⁰⁹ Cfr. Id., *Difesa dei Romantici*, «Quaderni ACI», 12, 1954, pp. 5-24.

³¹⁰ *Stiffelio* è un’opera in tre atti composta da Giuseppe Verdi su libretto di Francesco Maria Piave così come il suo rifacimento in quattro atti, *Aroldo*, la cui prima rappresentazione ebbe luogo presso il Teatro Nuovo di Rimini il 16 agosto del 1857.

prima volta al Teatro Grande di Trieste, il 16 novembre 1850), l'*Aroldo* offre innanzitutto a Vigolo l'occasione per indagare le vicissitudini e tribolazioni varie subite da quella specifica opera verdiana nel corso degli anni. Tribolazioni causate soprattutto dall'audacia singolare del soggetto trattato, «tale da urtare la reativa incomprendimento della censura e del pubblico»³¹¹.

L'opera in questione aveva infatti portato sulla scena lirica con grande coraggio il dramma di un pastore evangelico tradito dalla propria moglie, con il conseguente conflitto interiore di coscienza fra il risentimento dell'uomo e l'aspirazione religiosa del sacerdote desideroso di attuare l'insegnamento di Cristo e perdonare così l'adultera. È in particolare il finale originario dello *Stiffelio* ad aver saputo raggiungere un'inaudita "potenza emotiva" nella scena finale, ambientata in chiesa, e nella quale troviamo il pastore predicare dinanzi al popolo adunato e aprire il Vangelo proprio sul famoso versetto: «Chi di voi è senza peccato, scagli la prima pietra».

Testimoni del tempo – e fra questi il critico Francesco Hermet che aveva assistito alla prima triestina – avevano riferito la commozione prodotta dalla musica e dall'intera situazione scenica; tale commistione di musica e "potenza scenica" era stata tale che gli stessi interpreti sul palcoscenico erano stati visti piangere durante la propria performance.³¹²

Proprio tale «conflitto fra fariseismo mosaico e perdono evangelico»³¹³ costituirebbe appunto il più autentico nodo del dramma verdiano, confermando una volta di più la profonda interconnessione di Verdi «con il fatto religioso del suo tempo», e inducendo lo stesso Vigolo a qualificare l'intera opera verdiana come l'«ultimo capitolo veramente vivo della storia del cattolicesimo»³¹⁴.

Nello stesso binomio costituito dallo *Stiffelio* e dall'*Aroldo*, Vigolo individua una ben riconoscibile presa di posizione del Verdi risorgimentale, e un segno tangibile della rivolta intrapresa da quest'ultimo «contro il generico convenzionale romanticismo del melodramma» e contro «l'esteriore ipocrisia religiosa e di costume»³¹⁵ che funesterebbe l'umanità non solo in epoca risorgimentale ma in ogni epoca storica. Proprio tale stringente «verità e attualità»³¹⁶ avrebbe causato appunto l'atteggiamento ostile nei confronti dell'opera verdiana in questione da parte della

censura lombardo-veneta la quale pretese la "castrazione" (per usare l'espressione di Verdi) proprio della scena nella chiesa: musicista e librettista dovettero provvedere all'ultimo momento. [...] Nonostante il successo di Trieste, lo *Stiffelio* andava incontro a una esistenza non meno facile nei teatri della penisola dove la censura si mostrò più accigliata e il grosso pubblico italiano psicologicamente contrario al soggetto. [...] Fatto è che per assicurare allo spartito una vita meno

³¹¹ Giorgio Vigolo, *Verdi protestante*, «Il Mondo», 27 giugno 1953, poi in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 202-205: 202.

³¹² Cfr. Nicola Sfredda, *Suggestioni del mondo protestante nell'opera di Verdi*, in Id., *La musica nelle chiese della Riforma*, Claudiana, Torino, 2010, pp. 170-171.

³¹³ Giorgio Vigolo, *Verdi protestante*, cit., p. 202.

³¹⁴ *Ivi*, p. 203.

³¹⁵ *Ibidem*.

³¹⁶ *Ibidem*.

difficile in Italia, Verdi ripiegò, sia pure a malincuore, sul compromesso suggeritogli dal Piave di trasformare il pastore evangelico nel crociato medievale Aroldo.³¹⁷

La duplice operazione melodrammatica dello *Stiffelio* e dell'*Aroldo* ingenera quindi impensate contaminazioni e sovrapposizioni non solo artistiche ma anche storiche, temporali e religiose, suggerendo conseguentemente interessanti operazioni critiche che non temono di contaminare piani sensoriali e temporali differenti.

Nel caso di Vigolo, tali meccanismi vanno ben oltre il caso citato della messa in scena dello *Stiffelio/Aroldo*, ma trovano piuttosto le proprie radici più originarie e autentiche nella poetica e nello stile dello stesso scrittore/critico romano. Come si desume ad esempio da un illuminante articolo dedicato da Gianfranco Contini al Vigolo poeta, l'attività poetica di quest'ultimo sarebbe stata contraddistinta da un'innata «qualità musicale»³¹⁸ della scrittura. Contini riconosceva quindi a Vigolo un'«unità armonica delle cose, quella vocazione a orchestrare una materia sparsa che era mancata a D'Annunzio»³¹⁹, il quale avrebbe costituito la «preistoria estetica» di Vigolo. Sicché, conclude Contini, Vigolo ricorre alla musica «per dar l'esistenza e la stessa solidità del suo mondo; la sua musica è cosa stabile e densa, e aspira a Bach, non a Wagner»³²⁰.

Già nel Vigolo poeta, quindi, prima ancora che nel Vigolo critico musicale, è ravvisabile una sorta di «unità delle arti», o un'aspirazione al raggiungimento di quest'ultima attraverso anche solo un singolo componimento poetico. Ebbene: tale aspirazione informerà – come vedremo – anche il *modus operandi* del Vigolo critico musicale, sempre proteso al riconoscimento – in ogni singola rappresentazione di un'opera verdiana – di una contaminazione di ambiti artistici e sfere sensoriali molteplici e differenti.

Tale contaminazione tra sensi e arti eterogenei viene ben racchiusa e restituitaci dalla figura della spirale, che un fine studioso quale Cristiano Spila ha riconosciuto quale elemento ricorrente e dominante dell'intera attività poetica e critica di Vigolo:

La musica, immagine del tempo, forma una spirale in cui si ripetono fenomeni e sentimenti, infiniti cangiamenti di stati, scaturigini delle cose. E così, di ritorno in ritorno, il pensiero naturaliter musicale di Vigolo si muove con un movimento ellittico e dialettico, secondo appunto la figura della spirale.³²¹

³¹⁷ *Ivi*, pp. 203-204.

³¹⁸ Gianfranco Contini, *Giorgio Vigolo "à la musique"*, «Circoli», settembre-ottobre 1934, pp. 10-13: 11.

³¹⁹ *Ivi*, p. 12.

³²⁰ *Ivi*, p. 13.

³²¹ Cristiano Spila, *Le meditazioni musicali di Giorgio Vigolo*, introduzione a Giorgio Vigolo, *Diabolus in musica*, cit., p. 9.

La spirale non può non rimandare inoltre all'arte e alla concezione del mondo barocca, simboleggiando al contempo la ripetizione ciclica della storia, ma anche in qualche modo la volontà di antropomorfizzare e umanizzare la natura. Attraverso tale sua attitudine al "pensiero-spirale", la critica musicologica vigoliana si presenta tutta protesa alla permeabilità e alla visibilità delle varie cose, e anche quindi delle varie arti.

Nel suo duplice ruolo di poeta e critico, Vigolo riesce quindi a restituirci attraverso la sua pagina scritta le cose nascoste nella musica: per questo, ogni atto musicale, ogni manifestazione poetica o artistica, risulta agli occhi e agli orecchi di Vigolo sempre una genesi, un nuovo inizio del mondo.

Ciò vale particolarmente per il melodramma verdiano, le cui componenti musicali e visive fungono da autentiche rivelazioni dell'essenza trascendente e immanente del mondo: ecco allora che elementi quali "travaglio", "ispirazione", "contrasto", "forma" e "dialettica" assurgono in Vigolo a vocaboli critici tecnici per rispondere a quell'anelito di assoluto e di cosmico che in particolare l'impianto melodrammatico delle opere verdiane sembra suggerire.

Tra le varie arti in gioco nel melodramma verdiano e nella sua relativa messa in scena, la musica costituisce per Vigolo l'elemento fondante e costitutivo, non soltanto dell'impianto drammatico dell'opera ma anche dell'interiorità umana dello spettatore che vi assiste, in una continua e reciproca mutazione tra i processi della musica e quelli della memoria umana. Alla luce di tutto ciò – come evidenziato a ragione da Spila – nella concezione critica musicale di Vigolo viene ad assumere un ruolo primario il senso umano dell'udito, il quale, se adoperato correttamente, sa incanalare il suono dall'orecchio fino alle più recondite regioni dell'interiorità e dell'anima umana:

Tutto è musicale in Vigolo. Il suono è l'elemento che raggiunge le cose e le rivela. Si tratta di una musicalità di tipo platonico-goethiano, una sorta di platonismo dell'orecchio, parafrasando un celebre verso di Goethe [...] L'orecchio diviene il punto di scambio dell'interno che tende al di fuori e dell'esterno che tende al di dentro; esso comprende l'invisibile trasmettendolo a tutto l'uomo. L'orecchio come luogo della mediazione diventa la figura interpretativa di questa relazione interno/esterno, uomo/mondo [...]. Un sentire che non si esaurisce in sé stesso, ma che disegna un movimento interno all'essere, che pervade completamente l'essere. Il suono diviene visione dell'anima e vi si accede attraverso il canale interno dell'orecchio, che non impone le sue abitudini e i suoi punti di vista, né i suoi limiti: esso si lascia attraversare dai suoni. Il suono ha vita, si contrae e si espande, il suono è vivo e porta una memoria delle cose avvenute come materia senziente, e i poteri della sua indissociabile dualità sono moltiplicati e non attenuati dal fatto di essere suono anziché ritmo, voce anziché parola: invisibile spettacolo assoluto che nulla potrà intaccare o dissolvere e che resta lì destinato a essere udito sempre dal poeta.³²²

Emblematico di tale dimensione della musica – intesa come memoria dei suoni e dei motivi dell'esistenza – risulta ad esempio un testo quale *I motivi della vita*, pubblicato da Vigolo sulle pagine del «Corriere della Sera» nel 1970. Qui il critico romano ci illustra un processo che vede «la memoria del suono esterno captato dall'interno dell'orecchio diventa[re] la condizione di una esperienza di

³²² *Ivi*, pp. 8-9.

conoscenza»³²³: processo capace di disvelarci inoltre «il nesso fra il cosmo generale e il cosmo in noi»³²⁴.

Tale interconnessione tra suono e mente umana, tra il contingente delle opere d'arte e l'immanente che esse evocano, raggiungerebbe la propria piena attuazione per l'appunto nel melodramma verdiano. Un valido esempio può ancora essere costituito dalla versione finale e definitiva del già citato *Aroldo*, il quale raggiunge peraltro – grazie alla natura stessa della sua partitura, del suo libretto e della sua vicenda raccontata – esiti di per sé alquanto tendenti a un'esperienza (e conseguente ricezione) sinestetica, in specie per quanto riguarda le evocazioni paesaggistiche che essa presuppone. Esiti, questi, che non sfuggono all'attento Vigolo, il quale – in occasione della già citata rappresentazione dell'*Aroldo* a cui egli assiste a Firenze nel 1953 – ravvisa nel suddetto rasserenante finale (dominato dalla consolante frase del perdono di Mina) un'originalità unica rispetto alle altre opere di Verdi, contraddistinta da

un'immanenza invece della trascendenza, gli sposi ricongiunti sulla terra invece che “lassù nel ciel”. Verdi ha preparato questa soluzione con mano di grande artista, modulando, per così dire, dalla arroventata tragedia del terzo atto all'ultima serenità, attraverso la prima scena della valle in Scozia, dove il senso del paesaggio ha fatto da mediatore con le danze dei pastori e la nuda ma bellissima preghiera dell'Ave per voci sole, accompagnate da cori che spaziano in cerchi lontani negli echi della vallata.³²⁵

Ecco come tale gioco di squadra – in cui interagiscono virtuosamente musica, danza, cori, scenografie e costumi scenici (in questo caso riferiti alla Scozia del Basso Medioevo) – contribuisca non poco all'effetto di immanenza quasi religiosa restituitaci dal finale dell'*Aroldo*, nella sua rappresentazione fiorentina di cui ci dà conto Vigolo, il quale ammette quanto segue: «Mi sembra che anche questi tocchi, tracciati da una mano insolitamente sobria e casta, possano avere un grande valore per scrutare la vera, intima religiosità di Verdi rispetto al rutilante cattolicesimo di altre sue pagine»³²⁶.

II.9. La “sinestesia guida il popolo”: le “arti verdiane” tra idealismo e “religione della libertà”

Tale meccanismo verdiano di forze artistiche e sensoriali – che le suddette recensioni di Vigolo ci restituiscono in tutta la sua valenza di motore melodrammatico proteso all'immanenza e alla conoscenza più profonda del sé – informa anche, seppur con talune differenze, il pensiero critico di Mila. Come puntualizza infatti a ragione Cuomo,

³²³ Giorgio Vigolo, *I motivi della vita*, «Corriere della Sera», 1 aprile 1970, p. 15, poi in Id., *Diabolus in musica*, cit., pp. 65-66: 66.

³²⁴ *Ibidem*.

³²⁵ Giorgio Vigolo, *Verdi protestante*, cit., p. 205.

³²⁶ *Ibidem*.

il concetto di ‘funzione drammatica della musica nel teatro’ si formò [in Mila] dalla precisa consapevolezza che, se il dramma è rappresentazione autentica delle passioni, l’artisticità di un’opera dipende appunto da tale autenticità. Che consiste nella capacità dell’opera d’arte di suscitare risonanze interiori nella vita umana, di farci comprendere il significato della vita.³²⁷

In ciò è ravvisabile l’insegnamento che Mila aveva ricevuto dal già citato Augusto Monti, suo docente di Lettere al Liceo D’Azeglio di Torino, oltre che personaggio di spicco dell’intelligenza della Resistenza antifascista, quanto mai attivo nelle battaglie culturali de «La Voce», de «L’Unità» di Gaetano Salvemini e de «La rivoluzione liberale» di Piero Gobetti.

Il retaggio montiano presente nel pensiero critico di Mila affiora con particolare evidenza, ad esempio, nella ricezione critica operata da quest’ultimo nei confronti della “trilogia popolare” verdiana. In particolare, quando Mila ravvisa nei protagonisti del *Rigoletto*, del *Trovatore* e della *Traviata* un’individualità tanto definita da condensare in sé stessi tutta l’azione dell’opera – affermando che il dolore e il pianto rendono Rigoletto, Azucena, Violetta esseri umani in carne e ossa³²⁸ –, egli non fa che adottare infatti a ben vedere il criterio di valutazione applicato da Monti nell’analisi delle opere letterarie. Criterio utilizzato anche per operare una distinzione critica tra letterato e poeta (crocianamente, tra “poesia” e “non poesia”): distinzione effettuabile soltanto attraverso il contatto diretto con gli autori, senza la mediazione di giudizi estetici, ossia attraverso l’aderenza delle opere alla vita. Ecco allora come «immanenza» e «storicismo» assurgano a fondamenti del metodo critico, prima di Monti, e poi anche di Mila.³²⁹

Il richiamo all’esperienza – costante in tutto Mila³³⁰ – acquista implicazioni estetiche poiché l’artisticità di un’opera deriverebbe dalla verifica della sua capacità d’incidere sulla vita concreta dell’uomo, di essere sempre attuale, moderna. Su tali premesse poggia la nozione di “unità morale”, che Mila ritrova in modo particolare e puntuale nel mondo melodrammatico verdiano. Agli occhi di Mila, Verdi viene inoltre ad impersonare e avvalorare l’idea dei classici come maestri di vita moderna: idea proveniente anch’essa dal magistero di Monti, e in grado di ratificare il legame tra estetica ed etica.³³¹

Tale legame si può comprendere a pieno se calato nel contesto del cosiddetto “gobettismo culturale”, fenomeno ideologico di matrice liberale-rivoluzionaria incentrato sulla “religione della libertà” propugnata da Gobetti: «La religione della libertà esclude interessi e calcoli, esige, come

³²⁷ C. Cuomo, *La “pianta uomo”*, cit., p. 27.

³²⁸ Cfr. M. Mila, *Il melodramma di Verdi*, cit., pp. 69-70.

³²⁹ Cfr. Id., *Augusto Monti educatore e scrittore*, «Il Ponte», V, 8-9, 1949, pp. 1136-1148; oggi in Id., *Scritti civili*, cit., pp. 303-321: 307.

³³⁰ Cfr. Id., *L’esperienza musicale e l’estetica*, Einaudi, Torino, 1950.

³³¹ Cfr. Augusto Monti, *Scuola classica e vita moderna*, «La rivoluzione liberale», 1920, pp. 13-15.

efficacemente scrive l'Alfieri, fanatismo negli iniziatori, e negli iniziati entusiasmo di sincerità, in tutti quell'ardore completo per cui non c'è soluzione di continuità tra pensiero e azione»³³².

Il gobettismo influenza un'intera generazione d'intellettuali antifascisti, soprattutto torinesi, concordi nell'interpretare il Risorgimento quale antesignano dell'antifascismo, e si affianca ai tentativi gramsciani di fondare una filosofia della prassi, propagandosi nell'editoria, nel giornalismo, nell'azione culturale, investendo inevitabilmente la «confraternita dazeglina»³³³, formata dagli allievi di Monti, Mila incluso, e tra cui spiccano anche i nomi di Norberto Bobbio, Leone Ginzburg, Cesare Pavese, Tullio Pinelli e Giulio Carlo Argan.

Per tutti costoro, Croce costituisce il modello indiscutibile di studioso che professava la libertà di pensiero e di giudizio, ritenuta un presupposto imprescindibile per qualsiasi uomo di scienza e di lettere. Il richiamo al filosofo abruzzese si fa ancora più insistente dopo il delitto Matteotti e il precipitare degli eventi verso lo stato totalitario, quando Croce approda a uno storicismo assoluto e pone la gobettiana «religione della libertà» al vertice della propria «filosofia della libertà»³³⁴.

Il liberalismo dei montiani finisce quindi per identificarsi con l'idealismo crociano, e possiede il senso di una «resistenza della cultura»³³⁵ – come scrive lo stesso Mila –, cioè di un'opposizione intellettuale al fascismo che confluisce in un antifascismo di tipo culturale, esistenziale ed etico, prim'ancora che politico.³³⁶ L'idealismo crociano, dunque, più che una dottrina costituisce una «via regia alla vera conoscenza»³³⁷.

Nella formazione personale di Mila, l'idealismo crociano gioca un ruolo importante tanto quanto il clima culturale torinese in cui il nostro critico si forma: clima contraddistinto dal convergere di cultura accademica ed «educazione alla militanza»³³⁸ antifascista. Da qui gli accenti etici dell'interpretazione verdiana offertaci da Mila, i quali contribuiscono a porre quest'ultimo su un piano ben diverso dalla musicologia coeva.

Già sin dagli assunti espressi da Mila nei suoi primi interventi critici di inizio anni Trenta, si può cogliere quella che sarà l'intera concezione critica verdiana del critico torinese. Quanto da lui scritto in seguito non avrebbe quindi che ampliato e sviluppato una prospettiva già in buona parte definita

³³² Piero Gobetti, *La filosofia politica di V. Alfieri*, in Id., *Risorgimento senza eroi*, Einaudi, Torino, 1926, pp. 157-246; poi in Id., *Scritti storici, letterari, filosofici. Opere complete di Piero Gobetti, II*, a cura di Paolo Spriano, Einaudi, Torino 1969, p. 128.

³³³ M. Mila, *Augusto Monti educatore e scrittore*, cit., p. 303.

³³⁴ Benedetto Croce, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Laterza, Bari, 1932, p. 23.

³³⁵ Massimo Mila, *Attività clandestina di Giustizia e Libertà*, in Franco Antonicelli (a cura di), *Trent'anni di storia italiana (1915-1945)*, Einaudi, Torino, 1961, p. 203.

³³⁶ Cfr. Brunello Mantelli, *Per una definizione della categoria di antifascismo*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino. VIII: Dalla Grande guerra alla Liberazione (1915-1945)*, Einaudi, Torino, pp. 263-311.

³³⁷ Norberto Bobbio, *Introduzione a Leone Ginzburg, Scritti* [1964], Einaudi, Torino, 2000, p. L.

³³⁸ Giovanni De Luna, *Donne in oggetto. L'antifascismo nella società italiana 1922-1939*, Bollati Boringhieri, Torino 1995, p. 25.

in precedenza. Ciò risulta particolarmente evidente ad esempio quando, nel secondo dopoguerra inoltrato, riallacciandosi alle ricerche di Luigi Dallapiccola³³⁹, Mila si sforzerà d'individuare uno schema formale, e al contempo drammatico, operante nel giovane Verdi fino al *Rigoletto*.

Tali operazioni critiche non fanno che rivelare quella precisa volontà di rottura degli schemi interpretativi avanzata da Mila, e che in Italia contraddistingue pure gli studi di ulteriori critici e studiosi quali Gabriele Baldini e Fedele d'Amico. Le riflessioni di questi ultimi pongono al centro del dibattito la dimensione dell'ascolto: il primo, sulla base di un'analisi prevalentemente uditiva, intende la drammaturgia verdiana come «dialettica di piani musicali»³⁴⁰, ovvero rapporto tra registri vocali che determinano l'azione musicale³⁴¹; il secondo, richiamandosi alla teoria del critico musicale tedesco Paul Bekker (1882-1937)³⁴², sposta il fulcro della critica del melodramma sul concetto di «fungibilità» di un'opera e riscontra l'essenza del teatro verdiano nella «dialettica dell'ascolto»³⁴³.

Prendendo le distanze dalla prima monografia di Mila³⁴⁴ – in cui il rapporto fra “dramma” e “teatro” risultava risolto a sfavore di quest'ultimo – d'Amico ribalta tale tesi, giungendo a definire la produzione verdiana come squisitamente “teatrale”. Del resto, pure Mila si era mostrato attento ai fenomeni dell'ascolto – benché dal punto di vista del compositore, non da quello dello spettatore – come risulta dalle sue osservazioni sugli effetti comici e sul trattamento del declamato in *Falstaff*³⁴⁵. Nonostante tali differenze – come messo in luce tuttavia da Cuomo –, Mila e d'Amico «finivano per convergere sull'idea di un Verdi ‘popolare’: Mila, per il carattere ‘nazionale’ della sua arte, d'Amico perché ne intravedeva la ‘radice quarto stato’»³⁴⁶.

L'intero *modus operandi* critico di d'Amico risulta infatti improntato su un metodo generale e ricorrente di “collocazione storica”, entro cui egli spiega i caratteri del singolo talento creativo in relazione dinamica e reciproca con la realtà sociale e artistica del tempo. Come non a caso evidenziato da Franco Serpa,

l'identificazione dei valori artistici e sociali in un artista e nella sua età era per d'Amico un atto di conoscenza ma soprattutto un'attitudine morale. E ‘morale’, il sostantivo e l'aggettivo, è la parola che torna con maggiore frequenza nei suoi scritti, perché per lui l'esperienza dell'arte, quale che ne fosse il modo, e il giudizio dovevano essere conferma di una sensibilità umana. Dovevano essere, appunto, un atto morale, un nostro pensiero personale verso chi condivide con

³³⁹ Cfr. Luigi Dallapiccola, *Parole e musica nel melodramma (1961-1969)*, in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Il Saggiatore, Milano 1980, pp. 66-93.

³⁴⁰ Gabriele Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, Milano, 2001, p. 79.

³⁴¹ Cfr. Fabrizio Della Seta, *Una teoria dell'opera* (2001), in Id., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma, 2008, pp. 227-238.

³⁴² Cfr. Paul Bekker, *Busoni. Wiener Musik und Theaterfest*, «Musikblätter des Anbruch», 9, 1924, pp. 347-351.

³⁴³ Fedele d'Amico, *Note sulla drammaturgia verdiana* [1972], in Id., *Un ragazzino all'Augusteo*, Einaudi, Torino 1991, pp. 41-58.

³⁴⁴ Cfr. M. Mila, *Il melodramma di Verdi*, cit.

³⁴⁵ Cfr. Id., *L'arte di Verdi*, cit., pp. 310-311.

³⁴⁶ C. Cuomo, *La “pianta uomo”*, cit., p. 35.

noi bisogni, gusti, attese, nello studio e nell'analisi e nell'attualità quotidiana, in concerto, cioè, e a teatro, con un buon sostegno di convinzioni mentali, decisioni, opposizioni e difese.³⁴⁷

Quale ineludibile premessa metodologica all'intero lavoro critico di d'Amico troviamo insomma un collegamento dialettico tra le forme correnti dello stile e l'impulso creativo individuale, tra tecnica, dunque, linguaggio, e singola attitudine formale. Se tale premessa costituiva già a ben vedere il nucleo della maggiore storiografia musicale dell'Ottocento in lingua tedesca, tuttavia in d'Amico questa stessa premessa acquista un'energia ancora maggiore, forse perché concepita e messa in atto nei decenni appunto della già più volte evocata teoria crociana dell'irriducibilità dell'arte a nulla altro che a sé stessa. In contrasto, in ciò, con il suo amico "crociano" Mila – il quale alla "tecnica", all'esecuzione in sé e agli interpreti assegnava un limitato interesse –, d'Amico concepisce la critica musicale un'occasione per rimeditare – attraverso la recensione di una particolare esecuzione musicale o come un'occasione di una rappresentazione operistica – i valori storici dei vari ambiti artistici attraverso i secoli, con particolare attenzione e passione riservate alle poetiche musicali romantiche dell'Ottocento.

II.10. Il fascino "sinestetico" della borghesia: la *Traviata* e le sue rappresentazioni

Un insuperabile esempio di tale impostazione critica proposta da d'Amico ci viene restituito per esempio in occasione della *Traviata* andata in scena nel giugno 1955 alla Scala, e di cui il critico romano ci dà profusamente conto. Di tale rappresentazione – diretta per l'occasione da un regista di fama internazionale quale Luchino Visconti – d'Amico dà prova di apprezzare in particolare la messa in scena del corpo sociale della borghesia, cifra distintiva oltre che motore drammatico principale già dell'opera verdiana in questione, così com'essa era stata appunto concepita dal maestro di Busseto:

La *Traviata* offre storicamente un carattere specifico, nuovissimo nella storia dell'opera non comica; la materia borghese, accolta deliberatamente come tale, e sottolineata da una continua tensione verso accenti quasi veristici. Lo scandalo formidabile che quest'opera suscitò alla sua prima esecuzione, nel 1853, fu dovuto appunto a questi elementi; i quali scenicamente avevano preso una forma addirittura temeraria: gli abiti moderni, e cioè l'abolizione del "costume". Senonché per noi gli abiti "moderni" del 1840-50 sono divenuti "costumi" come gli altri; peggio, sono ormai così logori dall'uso da esser divenuti, anziché costumi d'un'epoca passata, costumi di melodramma e basta. Principescamente servito dalle scene e dai costumi di Lila De Nobili, Visconti ha risolto il problema avvicinando l'epoca di una trentina d'anni, verso i primi della Terza Repubblica; creando così un ambiente estremamente segnato dal punto di vista storico-sociale. E di qui è partito per quel tranquillo recupero di valori obliterati, in cui è la nota fondamentale delle sue regie liriche.³⁴⁸

Nell'ottica critica di d'Amico, tutto concorre insomma – nella messa in scena milanese della *Traviata* in esame – a un cortocircuito felicemente riuscito tra rappresentazione scenica e spaccato storico-

³⁴⁷ Franco Serpa, *d'Amico, Fedele*, «Dizionario Biografico degli Italiani Treccani», 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico_(Dizionario-Biografico)/).

³⁴⁸ Fedele d'Amico, *La Traviata alla Scala*, in Id., *Scritti teatrali (1932-1989)*, Rizzoli, Milano, 1992, pp. 60-62: 61.

culturale rappresentato (o, meglio, riportato in vita davanti agli occhi degli spettatori). Ciò fornisce quindi a d'Amico l'occasione per una spassionata esaltazione della mano registica, ben riconoscibile, di Visconti, oltre che per un doveroso tributo a tutti gli altri "mestieri" artistici che concorrono al successo della rappresentazione in esame. Il più autentico tripudio e concerto di tutte le arti (sonore, figurative e sceniche) viene pienamente raggiunto – nella *Traviata* milanese in esame – nelle scene di festa, che non a caso raccolgono la più calorosa accoglienza da parte del critico romano:

La prova del nove della giustezza di questa impostazione si è avuta soprattutto al primo e al terz'atto, nelle scene di festa. I famigerati ballabili della *Traviata*, le zingarelle e i "mattadori" di cui s'è detto tanto male: eccoli riscattati in pieno, a configurare realisticamente dei salotti borghesi ottocenteschi; dai quali sarebbe assurdo pretendere celestiali minuetti, stilizzate gavotte. Specie alla festa del terz'atto la regia fu come la soluzione improvvisa e definitiva d'un vecchio enigma; zingarelle e "mattadori" erano infatti intesi come maschere di cotillon, vestite di carta: gli stessi signori e signore, dunque, che partecipano alla serata (come, almeno per i "mattadori", il libretto stesso prescrive, ma chi se ne ricorda?). Con tutta naturalezza, allora, la loro frenesia festaiola s'imbeve poco a poco dell'inquietudine che intanto cova sotto le ceneri; esattamente come avviene nella partitura, nella quale le danze e la seguente scena del giuoco sono in un rapporto ritmico molto stretto, che solo la tradizionale interpretazione delle prime come puro *divertissement* impedisce di cogliere.³⁴⁹

La stessa *Traviata* verdiana si presterebbe d'altronde – per la vicenda trattata e il contesto storico-culturale in cui è ambientata – a una lettura intermediale, come le sue varie ascendenze storiche e letterarie (accertate o meno) starebbero appunto a confermare. Se la fonte di riferimento assodata è *La Dame aux camélias* (1848) – nella sua duplice veste romanzesca e teatrale – di Alexandre Dumas figlio, non meno foriera di significati risulta l'ascendenza del titolo dell'opera verdiana, che il librettista Francesco Maria Piave avrebbe a sua volta attinto dal poeta Giovanni Prati, e in particolare dal suo poema in endecasillabi sciolti, *Edmenegarda*, peccaminosa storia d'amore, ambientata nella Venezia di metà Ottocento. Come ci riferiscono infatti i versi del Prati, dal momento che *Edmenegarda* sui suoi cuscini adulteri leggeva Byron, «alle solinghe / ore di quella traviata il canto / del poeta di Aroldo era compagno»³⁵⁰.

Oltre che per la sua portata conturbante e scandalosa – osteggiata non a caso da diverse contromisure censorie dell'epoca – l'*Edmenegarda* si presenta tutt'oggi come un prezioso documento del gusto del tempo. Ciò è particolarmente rintracciabile in ogni dettaglio artistico, di costume e di arredamento disseminato appunto tra i versi del poema del Prati, il quale anticipa già per iscritto quella dovizia di rimandi e interrelazioni tra arti differenti che tornerà poi nella *Traviata* verdiana e in talune sue fortunate messe in scena. Come ci riferisce acutamente Vigolo, il poema del Prati costituirebbe infatti

in un certo senso *Il Piacere*, di cinquanta anni prima, anche come erotismo dell'arredamento. Nella camera degli amanti dell'*Edmenegarda* siamo, certo, alquanto indietro rispetto al *buen retiro* di Andrea Sperelli a Via Sistina; ma vi troviamo pure oggetti che, dati i tempi, rappresentavano il *non plus ultra* di una preziosa e quasi decadente raffinatezza, come le "ottomane", in cui poi dormirono le domestiche, ma che allora erano una squisita foggia di voluttuoso giacimento

³⁴⁹ *Ibidem*.

³⁵⁰ Giovanni Prati, *Edmenegarda*, Ubicini, Milano, 1841, p. 43.

orientale, un'ultima eco delle turcherie musicali: o come i lumi sospesi in forma anch'essi di mezzaluna, o, sulle pareti, quadri della *Gerusalemme Liberata* con altri del *Corsaro* di Byron in singolare mescolanza [...] Tale la camera amatoriale della bella traviata del Prati, che leggeva Byron e teneva sulle pareti i quadri del *Corsaro* già musicato da Verdi, con altro libretto del Piave.³⁵¹

A tale bagaglio di citazioni e riferimenti intertestuali e “multimediali” dell'*Edmenegarda* sembrerebbero quindi rifarsi con particolare attenzione Piave e Verdi nella stesura della *Traviata*. Ciò riaffiora in tutte le sue embricazioni nell'intermedialità e ipertestualità restituiteci da talune particolari messe in scena della *Traviata*, come quella del Teatro dell'Opera di Roma nel gennaio del 1966. A tale sfarzosa rappresentazione romana assiste Vigolo, il quale nella sua recensione riferisce di uno

spettacolo vistosissimo, improntato a una ricerca di effetti suggestivi, sia nelle scene e nei costumi di Thierry Bosquet, sia nella regia di Sandro Sequi, [e che] sarà ricordato specialmente per lo stappo delle bottiglie di Champagne in si bemolle maggiore, vere, spumeggianti bottiglie, stappate a tempo di tre ottavi, metronomo 69, nella battuta vuota prima del brindisi. Sembra che nelle prove, prima di arrivare a tanto ritmica esattezza e tonale vicinanza al si bemolle maggiore, si siano stappate, non so quante bottiglie di varie marche pregiate, finché nello stappo della *Veuve Cliquot* si è trovato quanto di più musicalmente appropriato si poteva aggiungere, colmando questa evidente lacuna della partitura verdiana.³⁵²

Proprio trovate registiche come quest'ultima – incentrate appunto su un continuo rimando correlazionale tra effetti figurativi ed effetti musicali – reggono l'intero impianto melodrammatico di quella messa in scena romana, sopperendo in parte anche al livello non eccelso della recitazione.

L'attenzione che lo stesso Vigolo riserva infine a ogni singolo collaboratore artistico di tale messa in scena romana ben ci testimonia un pensiero critico che va ben oltre una mera attenzione musicale, finendo semmai per inglobare in un'indiscernibile visione d'insieme l'intera orchestrazione tra tutte le arti coinvolte nella messa in scena, incluse quelle spesso tacciate come “minori” quali l'allestimento e la regolazione delle luci:

Non minore lode meritano il maestro Lazzari per il coro, Giovanni Cruciani per l'imponente allestimento generale e Alessandro Drago, indaffaratissimo questa volta per gli alti e bassi delle luci a singhiozzo ritenute di speciale effetto psicologico. Di quando in quando in questa *Traviata* si resta all'oscuro.³⁵³

È quindi proprio grazie a tale concorso e concerto di arti differenti convogliate insieme in scena, che un'opera quale la *Traviata* riesce insomma a dispiegare a pieno tutto il proprio valore di testimonianza storica e documentale dell'Italia di metà Ottocento, come evidenziato, in maniera differente ma complementare, da D'Amico e Vigolo.

In tal senso, nella *Traviata* riesce a compiersi in modo esemplare quel nesso tra storia della musica e storia nazionale che contraddistingue a ben vedere gran parte della parabola artistica di Verdi, come

³⁵¹ Giorgio Vigolo, *Lo Champagne della Traviata*, «Il Mondo», 1 febbraio 1966, poi in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Sansoni, Firenze, 1971, pp. 716-718: 716-717.

³⁵² *Ivi*, p. 717.

³⁵³ *Ivi*, pp. 717-718.

peraltro sancito con vibrante intensità da Mila in uno studio, quanto mai evocativo già sin dal titolo, quale *Verdi come il padre*³⁵⁴. Scritto in occasione dei cinquant'anni della morte del compositore (e ripubblicato poi nella monografia del 1958, dedicata ad Augusto Monti), il saggio costituisce ancor oggi il culmine della riflessione verdiana di Mila, sintesi e conferma della sua indagine precedente. In nome di un'idea di Risorgimento concepito come epoca fondante della nostra storia nazionale, Mila ha qui modo di esaltare i motivi per i quali la drammaturgia musicale verdiana avrebbe inciso sulla formazione della coscienza italiana nazionale.

Attraverso la pregnante definizione di «pianta uomo»³⁵⁵, Mila coglie nella figura di Verdi una lodevole capacità di equilibrio tra passione e temperanza, in grado di affiorare con prepotenza anche nella drammaturgia verdiana. Tracciando un rapido ma intenso *excursus* della parabola creativa verdiana, Mila stabilisce gli snodi imprescindibili di un'evoluzione artistica coerente, seppur varia nel suo scorrere fenomenologico: tra tali snodi spiccano il rapporto con il passato, lo scatto stilistico originale e le opere testimoniali. Dando progressivamente prova di saper inscrivere i personaggi in un contesto sociale, nella concretezza della vita pubblica e nelle relazioni della convivenza umana, la drammaturgia verdiana avrebbe appunto mostrato agli italiani il modo di superare il «cinismo machiavellico»³⁵⁶ del Settecento e poi di Rossini, e di pervenire a un nuovo ordine morale, fatto di generosità, condivisione nella sofferenza, amore, assunzione di responsabilità nei confronti di se stessi e della propria storia. Per tale ragione, Mila riconosce al melodramma verdiano un'efficacia formativa sulla coscienza nazionale, stabilendo così una filiazione che va «dall'artista alla nazione»³⁵⁷. Forte di tale investitura, Verdi viene quindi posto da Mila accanto ai grandi della letteratura e ai massimi esponenti dell'arte – Alfieri, Foscolo, Leopardi, Manzoni, Giotto, Donatello, Michelangelo, fra gli altri – e al di sopra di Rossini, Bellini e Donizetti, i quali, seppur in misura inferiore, avevano contribuito comunque a plasmare il carattere italiano. Anche da un punto di vista biografico, il compositore di Busseto viene così a costituire il modello di un uomo che non si era rinchiuso nella *turris eburnea* dell'arte, ma che si era invece dimostrato partecipe di ogni aspetto della vita. Al centro di tale “sistema verdiano”, Mila riconosce una drammaturgia fondata su personaggi reali, calati – come protagonisti o vittime – dentro il determinismo della storia e in lotta per modificarlo.

Verdi diviene quindi per Mila – attraverso una prospettiva che potremmo definire desanctisiana – una sorta di ideale calato nel reale. Non a caso, nel citato saggio *Verdi come il padre*, il critico torinese

³⁵⁴ Cfr. Massimo Mila, *Verdi come il padre* [1951], poi in Id., *Giuseppe Verdi*, Laterza, Bari, 1958, pp. 297-323.

³⁵⁵ *Ivi*, p. 321.

³⁵⁶ *Ivi*, p. 301.

³⁵⁷ *Ivi*, p. 302.

riprende da Francesco De Sanctis il passo in cui questi coglieva la nascita del melodramma «nella costituzione psicologica e storica dell'uomo italiano»³⁵⁸.

Anche il già citato concetto di «pianta uomo» proviene a ben vedere dalla lettura critica desanctisiana di Alfieri: «È l'uomo nuovo che si pone in atto di sfida in mezzo a' contemporanei. [...] E quantunque l'Italia a quei dì fosse tanto degenera, avea fermissima fede in una Italia futura, che vagheggiava nel pensiero simile all'antica. Di questa nuova Italia fondamento era il rifarvi la pianta uomo»³⁵⁹.

Tale riferimento a due numi tutelari quali Alfieri e De Sanctis serve inoltre a ribadire l'impegno degli intellettuali, cioè la loro responsabilità, nel processo di ricostruzione morale del Paese, nel contesto d'una più vasta opera di rinnovamento sociale e politico seguita agli eventi bellici. Al principio dei cosiddetti «anni della politica culturale» (1951-1956), la lettura di Verdi come padre della nazione ed essenza dell'italianità risulta quindi quanto mai funzionale alla dimostrazione di una dimensione sovranazionale dell'intera cultura italiana. Tale visione porta a un approfondimento della dimensione politica del compositore di Busseto – indagata peraltro anche da Ildebrando Pizzetti – e a rivedere il rapporto fra «dramma» e «teatro». Non a caso, sia Mila sia il compositore parmense individuano la grandezza del primo Verdi – in particolare di *Nabucco*, *I Lombardi* ed *Ernani* – nella natura politica della sua ispirazione artistica, intesa quale «sostrato emotivo e clima storico»³⁶⁰ dell'epoca risorgimentale.

Pizzetti, dal canto suo, parla esplicitamente di «collaborazione del pubblico»³⁶¹ all'ispirazione sentimentale e artistica del compositore, anticipando in ciò motivi che avrebbero trovato piena sistemazione teorica nelle ricerche sulla drammaturgia verdiana a partire dagli anni Settanta, specialmente negli scritti di d'Amico. L'attenzione al dato sociale permette a Pizzetti d'individuare la «musica drammatica» di Verdi non nelle parti liriche, bensì «in quella musica posta fra un'aria e un'altra»³⁶², nei recitativi e ariosi dotati di potenza rappresentativa ed emotiva.

Proprio in tale presa di coscienza sociale verdiana consisterebbe lo scarto e il superamento definitivo compiuto da Verdi nei confronti di Rossini, così come puntualmente recepito dai critici oggetto della nostra trattazione. Mentre «il sorriso cinico di Rossini osserva la realtà da una sovrumana bellezza che preserva se stessa proprio in relazione alla distanza con la contingenza»³⁶³, all'opposto «Verdi percorre una strada diversa, punta al cuore del dramma, ne delinea le linee di forza e d'impatto, le

³⁵⁸ Id., *Verdi come il padre*, cit., p. 306.

³⁵⁹ Francesco De Sanctis, *Storia della letteratura italiana* [1870], Einaudi, Torino, 1958, pp. 811-812.

³⁶⁰ Massimo Mila, *Verdi politico* [1951], poi in Id., *Giuseppe Verdi*, cit., pp. 324-339: 333.

³⁶¹ Ildebrando Pizzetti, *Il Verdi del '43 e la collaborazione del pubblico*, in Valerio Mariani, Ildebrando Pizzetti, Riccardo Bacchelli (a cura di), *Giuseppe Verdi nel primo cinquantenario della morte*, Cappelli, Bologna, 1950, I, pp. 9-12.

³⁶² Id., *Giuseppe Verdi maestro di teatro*, in Giuseppe Martini (a cura di), *Questione di anima: sessant'anni all'Istituto nazionale di studi verdiani*, «Quaderni dell'Istituto nazionale degli studi verdiani», 2019, pp. 160-161.

³⁶³ G. Pianigiani, *Attualità di Verdi*, cit.

lascia esplodere. Legge la realtà come nessun altro, la trasfigura in drammaturgia e vi incardina le proprie convinzioni morali e politiche»³⁶⁴.

A differenza che in Rossini, quindi, la musica verdiana assurge a *exemplum* etico e morale, venendo così a

occupa[re] *in toto* lo spazio artistico dell'Ottocento italiano con un'autorevolezza ingombrante, pari solo a quella di Manzoni e di Leopardi. Si fa carico dei desideri di una nazione, ne osserva la nascita *in fieri*, contribuisce alla causa risorgimentale, senza celare dubbi e critiche, ne contesta la debolezza degli esiti e vi reagisce.³⁶⁵

Tali istanze etiche e sociali si riverberano inevitabilmente con forza nell'impianto drammaturgico verdiano, ben rappresentate dal convergere sulla scena di tutte le arti, chiamate a raccolta con valore di testimonianza civile e collettiva.

Ciò sfocia in particolare in un «rinneamento delle convenzioni operistiche»³⁶⁶, proteso a una verosimiglianza e a un'efficacia inedite, raggiunte compiutamente, ad esempio, nel grande concertato finale dell'Atto III dell'*Otello*, nel celeberrimo «Amami Alfredo» della *Traviata*, e nell'altrettanto celebre «La ra la ra» di *Rigoletto* (Atto II). In tutti i casi citati, la verità del dolore comunicatoci dai protagonisti rispecchia un più collettivo realismo autentico del quadro sociale in cui la vicenda si inserisce. Verità e autenticità raggiunte compiutamente grazie al dispiegamento congiunto dei vari linguaggi artistici, tra i quali «la musica fa la parte di arte sovrana»³⁶⁷. È così che, esaminando il «Miserere» del *Trovatore*, Mila individua ad esempio la “musica drammatica” nelle «“circostanze” sceniche e psicologiche – in una parola teatrali – atte a dare un risalto e un'efficacia insospettata»³⁶⁸ anche al più semplice dei motivi.

II.11. Sinestesie “anticonvenzionali”: dal *Simon Boccanegra* al *Don Carlos*

Tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, in un panorama musicologico sempre più internazionale, studiosi delle più diverse provenienze iniziano a volgere la loro attenzione ai contesti di produzione, di esecuzione (problemi interpretativi, musicali e scenici) e di ricezione delle opere di Verdi. In generale, la critica tende a contrapporre due Verdi: l'uno, culminante nel “primitivismo” del *Trovatore*, quasi una reviviscenza barilliana; l'altro, più problematico “moderno” europeo, che partendo dal *Simon Boccanegra* giunge sino a *Otello* e a *Falstaff*.

³⁶⁴ *Ibidem*.

³⁶⁵ *Ibidem*.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ *Ibidem*.

³⁶⁸ M. Mila, *Giuseppe Verdi*, cit., p. 199.

Mila non prende partito per l'una o l'altra fazione, ribadendo piuttosto l'esistenza in Verdi di una pluralità stilistica coerente con il mutare del gusto del pubblico e perciò espressione della capacità dell'artista di stare al passo coi tempi.³⁶⁹

Tuttavia, nelle opere successive alla "trilogia popolare", mosso dal criterio evolutivo, Mila legge un ampliamento del dramma verdiano nell'attenzione rivolta all'ambiente che circonda i personaggi, cogliendo i primi esempi di tale nuova temperie in *Un ballo in maschera* (1859), *La forza del destino* (1862) e *Don Carlos* (1867).

Tale nuovo filone di opere viene recepito come una svolta nella produzione operistica verdiana anche da parte di altri critici, quali ad esempio d'Amico. Quest'ultimo vede infatti nelle suddette tre opere un terreno di scontro ideale tra istanze musicali, registiche e sceniche contrastanti, le quali sfociano addirittura in scontri ideologici e politici nient'affatto secondari. È questo il caso del retroscena riguardante la stagione del 1953 del Maggio Fiorentino, che vede all'ultimo minuto l'esonero di Luchino Visconti – inizialmente scelto come regista di punta per quella stagione melodrammatica – dalla regia de *La forza del destino*. Tale sostituzione registica – come riferitoci dall'arguto rapporto critico di d'Amico – risuona da subito nient'affatto neutrale, ma bensì rispondente a precise scelte di natura politica. Ciò che più risulta interessante ai fini della nostra ricerca è come tale scontro ideologico venga disputato attraverso le armi di un agone scenico e registico, nel quale un ruolo primario viene giocato dalle componenti figurative e scenografiche.

Non a caso, l'iniziale volontà di Visconti di mettere in scena un'opera quale appunto *La forza del destino* – «cioè l'opera di Verdi che meglio rappresenta il tipo del melodramma romantico, per così dire allo stato puro»³⁷⁰ – era risultata di per sé quanto mai significativa, sintomatica appunto del forte desiderio viscontiano di «rievocare scenicamente lo stile più decisamente ottocentesco del melodramma»³⁷¹.

Solo in un secondo momento, quando già Visconti aveva intrapreso lo studio del melodramma in questione,

il minculpop mise il veto al suo nome; sembrava infatti inopportuno che, in pieno periodo elettorale, si facesse del chiasso attorno a un nome "rosso". Perciò il contratto non fu concluso; e al posto di Visconti fu chiamato, per una strana associazione d'idee, quello di un regista cinematografico famoso per i suoi film di vent'anni fa, il quale aveva su Visconti il vantaggio di aver intrattenuto ottimi rapporti con il nazismo: Georg Wilhelm Pabst.³⁷²

³⁶⁹ Cfr. Massimo Mila, *L'unità stilistica nell'opera di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1, 1968, pp. 62-75.

³⁷⁰ Fedele d'Amico, *Luchino Visconti non ha debuttato*, «Vie Nuove», 5 luglio 1953, poi in Id., *Scritti teatrali (1932-1989)*, cit., pp. 25-27: 25.

³⁷¹ *Ibidem*.

³⁷² *Ibidem*.

Come ci informa ancora d'Amico, la scelta iniziale abbracciata da Pabst è quella di inscenare *La forza del destino* in abiti moderni, ambientandola all'epoca della guerra civile spagnola del 1936. Scelta, quest'ultima, bocciata da d'Amico, il quale tuona perentorio che,

di tutte le opere di Verdi, quella che meno si presta a un esperimento del genere è precisamente la *Forza del destino*: opera basata su un libretto che naviga nel favoloso più assurdo e ingenuo, staccato da qualunque determinazione storica; essa vive infatti unicamente in forza di quella mobilitazione di sentimenti umani che la musica di Verdi riesce a suscitare, a pittoresco contrasto, o se si vuole in misterioso accordo, con la fiammante balordaggine del racconto. È qui tutto l'effetto di quest'opera; e ben l'aveva intuito Visconti, nel proposito di precisare scenicamente appunto quello sfondo di cartapesta.³⁷³

La suddetta originaria idea di Pabst viene però osteggiata dalla produzione fiorentina:

sicché in extremis si venne a un compromesso: ambientiamo tutto nell'Italia del 1866. Fu uno di quei colpi di genio in cui la diplomazia italiana è maestra. È chiaro infatti che, a quattro giorni dalla prima, i costumi potevano pescarsi soltanto belli e fatti, nei magazzini del teatro. Così avemmo un ambiente che era, puramente e semplicemente, quello dell'"opera", e anche il sessantasei rimase sulla carta.³⁷⁴

Il caso analizzato mostra come talvolta proprio intorno a questioni in apparenza prettamente sceniche e figurative – quali appunto l'ambientazione storico-geografica, la scelta dei costumi scenici e l'allestimento della scenografia operistica – si giochino in realtà questioni financo ideologiche, nonché vitali e sostanziali per la riuscita drammaturgica delle opere verdiane in questione, oltre che decisive per il giudizio critico finale espresso su di esse.

Nella fattispecie, la regia di Pabst della suddetta messa in scena fiorentina de *La forza del destino* va incontro ad aspre critiche da parte di D'Amico, il quale si scaglia in particolare contro taluni costumi scenici e al contempo contro il macro-impianto registico animato da insulse ambizioni monumentalistiche, solo in parte controbilanciate da un'inoppugnabile direzione musicale:

il grande regista di vent'anni fa [Pabst] colla pensata della [Renata] Tebaldi in calzoncini di flanella aveva evidentemente concluso tutte le sue fatiche cerebrali; e si limitò ad apparire al proscenio dopo la prima esecuzione, e quindi a passare alla cassa. [...] gli interventi "dall'alto" hanno provveduto a conservare al palcoscenico la monumentale imbecillità che distingue la nostra regia lirica.³⁷⁵

Tra le opere che maggiormente segnano una svolta drammaturgica verdiana troviamo poi il *Simon Boccanegra* (1857-1881), una di quelle partiture verdiane – analogamente a *Macbeth* e *Don Carlos* – che, al di là del loro valore artistico, difficilmente avrebbero potuto ottenere grande popolarità nel corso dell'Ottocento, in quanto il suo soggetto non ruota intorno a una grande storia d'amore o a un infiammato dramma di popoli in lotta per la libertà. Incentrato su un tema pur ricorrente nel teatro

³⁷³ *Ibidem.*

³⁷⁴ *Ibidem.*

³⁷⁵ *Ivi*, p. 26.

verdiano – la crisi di un sistema di potere e di affetti familiari – il *Simon Boccanegra* finisce infatti per capovolgere i convenzionali rapporti di forza tra i personaggi, portando in scena un intraccio fatale di odii atavici e fraintendimenti, funestati da una cronica impossibilità di intendersi e comunicare. Le passioni torbide e irrisolte che animano quest'opera buia, complessa e tormentata, sono destinate a sciogliersi solo dopo che l'inesorabile trascorrere del tempo ne ha levigato l'asprezza, ovvero con l'approssimarsi della morte del protagonista.³⁷⁶

Di tali caratteri irrisolti e anticonvenzionali veicolati dal *Simon Boccanegra* è ben consapevole il già citato Vigolo, particolarmente entusiasta della

grande bellezza del prologo e dell'ultimo atto, ai quali, si può aggiungere anche il grandioso quadro storico che chiude il primo atto. Il Prologo crea con i tratti foschi e potenti di una cupa saga medievale quell'atmosfera nera, che già il titolo così suggestivo dell'opera sembra evocare col nome del primo doge genovese. C'è qui un romanticismo così denso e stregato, con quella sinistra magione dei Fieschi dove giace sepolta la donna amata dal protagonista.³⁷⁷

Vigolo dà inoltre prova di apprezzare gli aggiustamenti musicali, librettistici e scenici convogliati nella seconda versione del *Simon Boccanegra*, andata in scena per la prima volta il 24 marzo 1881, alla Scala di Milano. Le sostanziali differenze tra la prima e la seconda versione dell'opera risentono in particolare del cambio registrato in cabina di scrittura librettistica, con il passaggio dal precedente Francesco Maria Piave a uno dei giovani letterati maggiormente intelligenti, colti e aggiornati che si potesse trovare nel panorama culturale italiano all'alba degli anni Ottanta dell'Ottocento: mi riferisco ovviamente ad Arrigo Boito.

Proprio in tale seconda e definitiva versione del *Simon Boccanegra*, Vigolo vede una summa poetica oltre che una vetta drammaturgica dell'intera produzione operistica verdiana: vetta artistica raggiunta grazie, non secondariamente, a un riequilibrio scenico tra la componente armonico-strumentale, le composizioni figurative e i fondali scenografici, espressamente suggeriti dalle indicazioni presenti nel nuovo libretto di Boito (la cui nuova e definitiva versione andò in scena il 24 marzo 1881).³⁷⁸

Il risultato finale è una sorta di apoteosi delle varie arti, fatte dialogare tra loro con misura, senso del ritmo e financo contrasto dialettico, come si desume in particolare dal climax drammatico dell'ultimo atto della seconda versione del *Simon Boccanegra*:

I momenti più alti in ogni artista sono quelli in cui egli, aldilà delle favole, delle invenzioni, delle forme, degli stili, attinge i motivi profondi della sua esistenza vissuta, del suo *Erlebnis*. Ciò si sente molto in Verdi e specie nelle sue ultime opere dove il motivo di una immensa solitudine in mezzo alla gloria di una certa delusione di ideali tutti avverati, compreso

³⁷⁶ Cfr. Christian Springer, *Giuseppe Verdi: Simon Boccanegra. Dokumente, Materialien, Texte*, Praesens Verlag, Vienna, 2008.

³⁷⁷ Giorgio Vigolo, *Boccanegra*, «Il Mondo», 22 gennaio 1957, poi in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 353-355: 354-355.

³⁷⁸ Cfr. Edoardo Buroni, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Cesati, Firenze, 2013.

quello dell'Italia ormai unita, e di una prospettiva della morte già aperta dinnanzi al suo animo, – permettono che il musicista si identifichi in modo totale con il sentimento tragico di alcuno dei suoi personaggi. E qui, nell'ultimo atto del *Boccanegra*, Verdi ci ha dato una delle sue più tipiche situazioni della morte, come soluzione assoluta in cui sfociano tutte le istanze del sentimento e della comunicazione umana e universale insieme, mescolandosi con la gioia delle nozze celebrate vicino al morente e con la riconciliazione dell'amico finalmente riappacificato.³⁷⁹

Tale empatia scenica che il *Simon Boccanegra* sa suscitare – attraverso in particolare il destino (tragico ma colmo di dignità umana) del protagonista³⁸⁰ – trova un suggello ulteriore nella rappresentazione dell'opera verdiana andata in scena a Roma nel gennaio 1957, e di cui ci riferisce ancora Vigolo:

La attuale edizione al Teatro dell'Opera ha offerto occasione al maestro Gavazzeni di mostrarci in una partitura di Verdi quanto di più positivo e qualificato ha forse raggiunto finora la sua arte di concertatore, maturandosi e sempre meglio temprandosi attraverso un così intenso ritmo di attività. Egli ci ha dato un Verdi che risponde insieme alle esigenze di un gusto sorvegliato e moderno, senza per questo discostarsi dalla più fedele tradizione.³⁸¹

Un'ulteriore opera spartiacque nella produzione operistica verdiana è poi costituita da *Un ballo in maschera* (1859), opera maturata e realizzata da Verdi tra il 1857 e il 1859 – quindi pochi anni dopo la “trilogia delle passioni” costituita da *Rigoletto*, *Traviata* e *Trovatore*. In particolare, *Un ballo in maschera* ben rappresenta una rinnovata presa di coscienza verdiana, come si desume peraltro da una lettera scritta dallo stesso compositore all'impresario di Napoli Vincenzo Torelli che gli sollecitava appunto il nuovo lavoro. Così scrive Verdi a proposito di una propria prima stesura de *Un ballo in maschera*: «Il dramma è grandioso, è bello, ma ha i modi convenzionali di tutte le opere in musica, cosa che mi è sempre spiaciuta, ma che ora trovo insoffribile»³⁸².

Proprio in tale presa di coscienza di quella trita convenzionalità drammaturgica – che Verdi riconosce ancora nel melodramma italiano degli anni Cinquanta dell'Ottocento, e da cui nemmeno lui stesso si considera immune – è da ravvisarsi appunto un non trascurabile “punto di non ritorno” e svolta nella parabola artistica verdiana, come sottolineato con clamore da Vigolo:

Ecco il fatto nuovo: la presa di coscienza dell'elemento convenzionale del melodramma che Verdi non riesce più ad accettare, ora che se ne è reso conscio. La coscienza della convenzionalità, appena immessa nella sfera estetica, diviene senso del ridicolo, rivelazione del comico involontario, latente nel melodramma. Verdi sorride dunque della convenzionalità: e da questo momento la sua arte mette le ali e spicca il volo verso una sfera più alta e più serena, che raggiungerà compiutamente nel *Falstaff*.³⁸³

³⁷⁹ G. Vigolo, *Boccanegra*, cit., pp. 354-355.

³⁸⁰ Cfr. Salvatore Natoli, «La metafisica del tragico» [1986], in Id., *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano 2004, pp. 25-32.

³⁸¹ G. Vigolo, *Boccanegra*, cit., p. 355.

³⁸² Giuseppe Verdi, Lettera a Vincenzo Torelli, 9 settembre 1857, ora in Giuseppe Verdi, *I copialettere*, a cura di Gaetano Cesari, Alessandro Luzio e Michele Scherillo, Stucchi Ceretti, Milano, 1913, pp. 514-515: 514.

³⁸³ Giorgio Vigolo, *Il sorriso di Verdi*, «Il Mondo», 15 marzo 1955, in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 274-277: 275.

Il segno maggiormente indicativo ed eclatante di tale scatto in avanti, e di tale liberazione dai cascami del convenzionalismo del melodramma ottocentesco, lo si può apprezzare in particolare nella commistione tematica e stilistica tra i registri della tragedia e della commedia che convivono strettamente nell'impianto drammaturgico de *Un ballo in maschera*, non a caso definito da Vigolo come

una cima a due versanti. Da una parte esso è ancora melodramma, con le sue situazioni di maniera (onore offeso, congiure, vendetta, sortilegio); dall'altro versante c'è l'occhio che ride attraverso le lagrime, l'occhio di sole che, dietro brandelli di fosche nuvole in fuga e veli di pioggia, lascia trasparire, come ultima realtà, il sereno dell'arte che vanifica i fantasmi, da essa stessa creati. [...] la vera magia di questo spartito sta nella oscillazione con cui egli, di continuo, tiene in bilico la tragedia sull'orlo della commedia, e viceversa. E il titolo che Verdi mise alla sua opera, che pure conservava un fondo così drammatico e sanguigno, quel titolo sembra già una prefazione o un epigramma, sembra suggerire che la vita stessa è una danza di larve, è un ballo di maschere.³⁸⁴

Tale commistione tra registri differenti si presta appunto di per sé a un'analogha commistione e interrelazione tra linguaggi artistici eterogenei, non sempre tuttavia realizzata in pieno dalle varie rappresentazioni de *Un ballo in maschera* andate in scena nel secondo dopoguerra. È questo il caso, ad esempio, della messa in scena a cui assiste Vigolo all'Opera di Roma nel marzo del 1955, tra i cui limiti vi sarebbe innanzitutto una rinuncia a quella commistione di registri auspicata in prima persona per la propria opera dallo stesso Verdi: «L'interpretazione cui abbiamo assistito all'Opera di Roma è stata una delle buone della stagione in corso; peraltro ci è sembrato che questa edizione prescindesse completamente dal sorriso e invece carichi le tinte del melodramma, il convenzionale del melodramma»³⁸⁵.

Nella frustrazione delle aspettative nutrita da Vigolo, un ruolo nient'affatto secondario giocherebbe per l'appunto un presunto mancato apporto da parte delle arti figurative alla definizione e restituzione dello spirito originario dell'opera verdiana. A raccogliere le maggiori perplessità critiche di Vigolo troviamo in particolare la scenografia della messa in scena romana:

Quanto alle scene, dobbiamo deprecare l'arbitrio con cui ci si è discostati nel secondo atto – senza nessuna ragione, e sia pure di bella e fantasiosa scenografia, che lo giustificasse – dalla precisa didascalia che prescrive per l'Abituro dell'Indovina, un oscuro recesso. Con notevole sorpresa abbiamo invece visto il sipario sollevarsi su una campagna aperta, fiancheggiata da due enormi scogli erratici. Simbolo forse, di cui ci è sfuggito il senso recondito.³⁸⁶

II.12. Il coro e il balletto verdiani, tra presenza scenica e dialogo con le “altre arti”

Un ruolo di tutto rilievo – ai fini del nostro discorso sulla interrelazione tra i linguaggi artistici nel melodramma verdiano – è poi ricoperto dal coro, interessante ed ibrido elemento scenico che opera

³⁸⁴ *Ivi*, pp. 275-276.

³⁸⁵ *Ivi*, p. 276.

³⁸⁶ *Ivi*, p. 277.

sul crinale tra musica, canto, coreografia, scenografia e movimento scenico, e per questo già di per sé corpo scenico sinestetico per eccellenza.

Insuperabile esempio di utilizzo in chiave drammaturgica e sinestetica del coro è costituito senz'altro dal *Nabucco* (1842), indicato non a caso da autorevoli critici verdiani (quali Francis Toye) come la più significativa opera giovanile di Verdi.³⁸⁷ Particolarmente significativa risulta – nell'economia della nostra analisi – la ricezione critica operata da Mila, il quale ammette da subito come «il Nabucco fu per quasi tutti una rivelazione prodigiosa»³⁸⁸, ritenendolo tuttavia uno «statico affresco corale»³⁸⁹ e non ancora «dramma di personaggi»³⁹⁰.

Pur portatore ancora di taluni caratteri di acerbità drammaturgica, il *Nabucco* viene a rappresentare agli occhi di Mila un insuperabile esempio di “opera d'arte totale” verdiana, ottimamente rappresentata per l'appunto, in primis, da un utilizzo in chiave sinestetica del coro. Proprio quest'ultimo ottiene i più appassionati elogi di Mila, muovendo quest'ultimo a constatare che

nessuna *Alzira*, nessuna *Giovanna d'Arco*, né *Attila*, né *Masnadiere* possono competere con la pienezza dell'impegno artistico e l'accuratezza di lavoro musicale che contraddistinguono il *Nabucco*. [...] Nemmeno nel *Freischütz* [*Il franco cacciatore*, di Carl Maria von Weber su libretto di Johann Friedrich Kind 1817-1821] la partecipazione del coro all'azione avviene con tanta naturalezza e necessità drammatica: i cacciatori di Boemia puzzano maledettamente di teatro e si esibiscono pittoreschi nelle loro ben regolate evoluzioni, in confronto alle folle vibranti di questo “popolo di Giuda”, che grida, che impreca, che trepida per la propria sorte, che interpella i propri capi, Zaccaria e Ismaele, e dialoga con loro in una specie di gran comizio musicale. La coralità fluisce in questo primo atto, e in parte anche nel secondo e nel terzo, come una fiumana e impone alla musica norma e forma: poco c'è posto per i problemi di aria e recitativo, là dove l'espressione collettiva straripa e invade ogni angolo dell'opera, e la simulazione teatrale d'una liturgia recupera i valori antichi della musica sacra, iniettandogli per di più il pungolo della tensione drammatica.³⁹¹

La prima scaligera del *Nabucco* del dicembre 1966, in particolare, offre a Mila l'occasione per analizzare criticamente anche taluni problemi di messa in scena che proprio l'opera giovanile di Verdi pone per sua stessa natura e struttura drammaturgica. La problematica maggiormente spinosa riguarda per l'appunto l'utilizzo registico in chiave scenica del coro, sollevando la questione di come quest'ultimo – data appunto la presenza piuttosto ingombrante e “cannibalesca” che esso assume nel *Nabucco* – possa e debba essere gestito in relazione allo “scacchiere” delle altre arti coinvolte nell'impianto drammaturgico dell'opera in questione. La gestione scenica del coro rappresenta, in tal senso, una scelta nient'affatto secondaria o neutra, e Mila ne è ben consapevole:

Stabilito dunque che dal *Mosè* e dal *Guglielmo Tell* fino al *Boris* non si vede un'altra opera dove l'impiego del coro raggiunga una simile evidenza di vita musicale, ne viene quasi di conseguenza la lamentevole debolezza dei personaggi

³⁸⁷ Cfr. Francis Toye, *Giuseppe Verdi*, Longanesi, Milano, 1950, pp. 21-22.

³⁸⁸ M. Mila, *L'equivoco della rinascita verdiana*, cit. pp. 200-207: 203.

³⁸⁹ Id. Mila, *Il melodramma di Verdi*, cit., p. 32.

³⁹⁰ *Ibidem*.

³⁹¹ Massimo Mila, *Il coro umilia i personaggi*, «L'Espresso», 15 dicembre 1966, ora in Id., *Alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, Rizzoli, Milano, 1989, pp. 218-221: 218-219.

singoli e dell'intreccio individuale. [...] Questa risaputa debolezza dei caratteri individuali pone grossi problemi all'esecuzione. Gli storici si limitano a constatare che nel *Nabucco* l'intreccio individuale è appena un tenue pretesto trapunto sullo sfondo corale di due popoli in lotta. Detto questo, se ne lavano le mani. Ma l'esecutore che deve fare? Prendere, diciamo così, l'opera per il suo verso, sottolinearne la grandezza corale, lasciando i personaggi singoli deboli ed evanescenti, come veramente sono, oppure cercare in qualche modo di porre rimedio al difetto? Mi sembra che l'esecuzione milanese si sia attenuta al primo partito, soprattutto per quanto riguarda la regia di Franco Enriquez, che ha scompigliato giustamente i movimenti delle masse, sì da cavarne degli effetti drammatici di una vera folla agitata da vari sentimenti, e non le solite evoluzioni compassate di squadre di coristi militarmente ordinati. Ma quanto ai personaggi, chi li ha visti?³⁹²

Nella rappresentazione alla Scala a cui assiste Mila, sembra proprio quindi che a “fare le spese” dell'invadenza del coro risultino le singole individualità canore, letteralmente “sopraffatte” da esso. Ad aiutare queste ultime non sarebbero intervenute neppure le scelte registiche e scenografiche, che nella prima milanese assumono derive monumentalistiche, a scapito quindi della restituzione intimistica dei singoli personaggi. Ecco allora come – nella ricostruzione critica di Mila della prima scaligera – tenore, soprano e baritono finiscano per così dire

perduti nell'uniforme grandiosità faraonica delle scene di Nicola Benois, laddove forse proprio la scenografia, opportunamente circoscrivendo i personaggi in ambienti più intimi nel secondo e nel quart'atto, avrebbe potuto avviare l'interpretazione su un indirizzo atto a dare qualche risalto ai personaggi. Troppi cambiamenti di scena, con relative attese, per il desiderio di dire sempre tutto e mettere realisticamente i punti sulle i. Interrompere un atto durante alcuni minuti, per montare una scena monumentale che poi sta su magari per una durata poco maggiore dell'intervallo richiesto, è controproducente: luci, siparietti, elementi scenici allusivi, devono pur suggerire all'esperta fantasia della gente di teatro soluzioni più spicce e meno macchinose.³⁹³

Scenografia e coreografia vengono quindi entrambe ad assumere un ruolo decisivo nell'economia dell'impianto drammaturgico, sia in fase di creazione artistica (come l'attenzione mania cale riservate ad esse da parte dello stesso Verdi starebbe a dimostrare), sia poi in fase della relativa ricezione critica, come appunto le istanze critiche di Mila starebbero a confermare.

Nelle sue numerose e dettagliate recensioni critiche alle messe in scena verdiane, Mila non dismetterà mai i panni di attento osservatore di tutti i campi artistici coinvolti. Si consideri quale ulteriore esempio l'inaugurazione della stagione scaligera nel dicembre del 1975 con il *Macbeth*, che dà modo a Mila di offrire una panoramica dell'intera “tavolozza” di arti coinvolte:

Stupendo il coro, istruito da Romano Gandolfi, e vibrante, onnipresente e callidissima, cioè astuta ai limiti del diabolico, la direzione dell'applauditissimo Abbado. Le danze erano ridotte, com'è noto, a quelle dell'originale “coro e ballabile”, per la coreografia di Mario Pistoni. Per noi ce n'è a sufficienza, anche se è vero che il ballo scritto per la versione parigina del 1865 contiene le più belle musiche di danza mai scritte da Verdi.³⁹⁴

³⁹² *Ivi*, pp. 219-220.

³⁹³ *Ivi*, pp. 220-221.

³⁹⁴ Massimo Mila, *Macbeth e signora nel delirio*, «La Stampa», 9 dicembre 1975, ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 304-306: 306.

Al coro – già fondamentale nel *Nabucco* – si aggiunge in quest’ultimo caso una preminenza critica nei confronti di un’ulteriore componente artistica “di gruppo”, ossia la danza di scena. Linguaggio artistico nient’affatto secondario nell’economia del melodramma verdiano, il ballo interviene in scena, molto spesso non come semplice “fondale umano” ma bensì come autentico personaggio o deuteragonista. Il ballo rappresenta inoltre l’esempio maggiormente significativo di compresenza di singoli e di masse sul palcoscenico, e che, come tale, va anch’essa saputa gestire al meglio. Come già nel caso del coro, anche la gestione della danza scenica e del relativo corpo di ballo si rivela quindi come un’operazione nient’affatto neutrale, in grado di influire (positivamente e o negativamente) sull’intera riuscita drammaturgica della messa in scena.

Emblematica risulta in tal senso l’attenzione critica riservata da Mila proprio all’utilizzo (e financo all’abuso) della danza, nella messa in scena, in questo caso, di un altro capolavoro giovanile verdiano quale l’*Ernani*, ad apertura della stagione operistica della Scala nel 1969. Di tale prima scaligera, Mila loda in generale

una esecuzione che pure, nella robusta architettura della linea generale, ha ben servito l’opera. Come l’hanno bene servita le scene, tradizionali ma suggestive, di Pier Luigi Pizzi, immerse, specialmente gli esterni, nel velo di una romantica indefinitezza crepuscolare, e ben funzionali negli interni. Ne è stato facilitato il compito della regia di Giorgio De Lullo, che ha benissimo pilotato i singoli e le masse: senza fatue pretese di far del nuovo, ma badando a far meglio quello che si è sempre fatto. Peccato, solo, che si sia tollerata l’assurda intrusione di un balletto all’inizio del quarto atto, là dove le danze (che secondo le prescrizioni del libretto non è necessario vedere) debbono essere, se mai, dei personaggi stessi, dei figuranti e del coro: non un “balletto”, cioè, ma un ballo pertinente all’azione, come quello finale del *Ballo in maschera*, di cui infatti la chiusa dell’*Ernani* è un presagio.³⁹⁵

L’“ingrediente” scenico dell’arte ballettistica si trova a interagire strettamente con la componente scenografica, la quale a sua volta risulta forse il linguaggio artistico maggiormente legato a concetti – centrali nella parabola artistica verdiana, come da noi già ampiamente analizzato – quali lo storicismo, il naturalismo e il “realismo”, o meglio, per dirla con Mila, «realismo critico verdiano». La veridicità storica, o meno, della scenografia portata sul palcoscenico diviene infatti l’oggetto critico preferenziale per decretare l’attendibilità dell’ambientazione storico-geografica proposta. Emblematica risulta in tal senso l’entusiastica accoglienza critica riservata da Mila alla scenografia de *Un ballo in maschera* andato in scena alla Scala nel dicembre del 1957:

Le novità di questa esecuzione stavano nella messa in scena: Nicola Benois, scenografo, e Margherita Wallmann, regista, hanno deciso di prendere alla lettera le indicazioni del libretto che pongono la scena a Boston intorno al 1650. Hanno perciò creato ambienti arieggianti un’America da pionieri, con una certa abbondanza di travi che fanno un po’ capanna dello zio Tom, ed hanno truccato da pellirosse alcuni elementi del coro nella caverna di Ulrica. Il ballo dell’ultimo atto si svolge in un ambiente d’incastellature di legno, simile a un saloon del Far West. Per contro il rispetto dell’epoca ha consentito di trarre preziosi suggerimenti pittorici dall’arte olandese per i costumi dei personaggi nobili e per il loro sapiente raggruppamento. Se l’adozione letterale dell’ambiente nord-americano è discutibile (si sa che fu semplicemente il risultato d’un compromesso con la censura, che non voleva un regicidio in scena, e perciò fece declassare il re di Svezia

³⁹⁵ Massimo Mila, *Ieri sera ha vinto Verdi*, «La Stampa», 9 dicembre 1969, ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp.248-249: 249.

in governatore di Boston), la regia raggiunge effetti di particolare efficacia nella chiusa del second'atto, con la fuga e caduta di Amelia, e nell'inclinarsi delle bandiere sull'agonia del Conte, alla fine dell'opera.³⁹⁶

II.13. “Scene verdiane”: la ricezione critica della scenografia nelle rappresentazioni verdiane

Se Mila giudica quindi a dir poco discutibili le operazioni censorie che avevano imposto una rivoluzione geografico-cronologica dell'opera in questione – dalla Svezia dell'Ottocento alla città americana di Boston di fine Seicento –, lo stesso *modus operandi* critico di Mila impone a quest'ultimo di lodare tuttavia l'accuratezza dei dettagli scenografici studiati e approntati per l'occasione dallo scenografo principale della Scala, il russo Benois, come si può peraltro ben apprezzare dai numerosi e rifiniti bozzetti disegnati da quest'ultimo per i fondali scenici dell'opera in questione³⁹⁷, ricreanti appunto gli ambienti e gli spazi tipici (e financo stereotipici) dell'America di quell'epoca: dal saloon ai cactus del deserto.

Proprio sulla preponderanza della scenografia Mila insiste notevolmente nell'arco del suo intero percorso critico, non di rado assumendone addirittura le difese, conscio di come la componente scenografica venga troppo spesso, ingiustificatamente, “dimenticata” (dagli spettatori ma anche dagli stessi critici), sottovalutata, o gettata in pasto alle più volubili e passeggere mode del momento. L'opera di Verdi – come già il caso sopracitato del *Ballo in maschera* sta a dimostrare – assume in tal senso una funzione esemplare di verifica e dimostrazione delle convinzioni del critico torinese.

Le modalità di rappresentazione delle opere verdiane nel secondo dopoguerra consentono inoltre a Mila di avanzare teorie e analisi ben argomentate sulle mutazioni percettive del nuovo spettatore del Novecento, oltre che sugli sviluppi compiuti dal peso rispettivo delle varie arti nel complesso dell'opera melodrammatica. A dir poco illuminante risulta in tal senso un intervento dal titolo già quanto mai significativo, *Melodrammi senza scene*, in cui Mila, traendo spunto proprio dal melodramma verdiano, ribadisce innanzitutto il ruolo centrale svolto dalla scenografia all'interno dell'opera musicale, giungendo poi a una distinzione tra una certa “immutabilità” dell'arte musicale, e, all'opposto, una continua metamorfosi di tutte le altre arti che gravitano intorno a essa nel “macro-contenitore melodrammatico”:

la causa principale dell'attuale declino del teatro d'opera, specialmente presso i giovani, sta in una accresciuta educazione e civiltà dell'occhio [...]. La messa in scena per quanto sia parte integrante di un'opera lirica, non è tuttavia l'essenza; e mentre sarebbe sacrilegio modificare la partitura di un'opera per adattarla alle mode musicali contemporanee, è invece indispensabile rivedere di tempo in tempo la scenografia, affinché il divario di gusto che si viene costituendo attraverso il trascorrere delle generazioni non interponga un diaframma insuperabile alla comunicazione dell'opera d'arte. È un fenomeno, del resto, che avviene spontaneamente, poiché l'immutabilità della messa in scena operistica dai tempi di Rossini e Donizetti fino all'inizio del nostro secolo è una bolla bell'e buona. Ma oggi l'educazione della vista è progredita così rapidamente, che quella lenta opera di assestamento della messa in scena e della recitazione richiede una

³⁹⁶ Massimo Mila, *Verdi nel saloon*, «L'Espresso», 15 dicembre 1957, ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 56-60: 56-57.

³⁹⁷ Cfr. Nicola Benois, *Figlio russo dell'Italia. Dai Ballets Russes alla Scala*, a cura di Renzo Allegri, Lindau, Torino, 2022, pp. 270-273.

sollecitazione. Di qui l'esigenza di una regia consapevole. [...] L'essenza artistica di un'opera lirica è la musica, e pertanto essa è intangibile; messa in scena e recitazione appartengono al costume, il quale è mutevole per definizione. La tradizione è qualcosa di vivo e mobile come un fiume; la sua natura non è quella d'una massa di lava raggrumata e consolidata per sempre.³⁹⁸

L'aspetto scenografico risulta quindi agli occhi di Mila come un tassello capace di condizionare la riuscita complessiva dell'opera musicale, e per questo meritevole di particolare attenzione da parte del regista, il cui compito ultimo risulta in definitiva quello di governare un insieme virtuoso e coordinato di tutte le arti coinvolte, senza creare alcuno squilibrio o prevaricazione tra esse. Tale pensiero critico viene ben delineato da Mila, ad esempio, in una recensione relativa alla prima scaligera del *Don Carlos* nel dicembre del 1968. Definita da Mila «un'opera di malagevole esecuzione per la complessità dello spettacolo, il gran numero di prime parti e i frequenti cambiamenti di scena»³⁹⁹, il *Don Carlos* va incontro, in quella prima scaligera, a un'eccellente messa in scena:

ma la rappresentazione offerta questa sera per l'inaugurazione della stagione scaligera, malaticcia non lo è per niente, anzi, scoppia di salute, tanto nel consueto sfarzo, tipicamente inaugurale, della messa in scena, quanto nella costante ipertensione dell'esecuzione musicale. La regia di Jean-Pierre Ponnelle si è occupata principalmente di organizzare nel modo più grandioso possibile il finalone del secondo atto (purtroppo si è scelta la versione in quattro atti, amputata del primo, che è drammaticamente essenziale): monaci, notabili, guardie, popolo tumultuante, condannati a morte, nani, roghi, forche e crocifissioni in scena, c'è tutto l'arsenale del grande spettacolo.⁴⁰⁰

La ragione principale di tale successo di pubblico e di critica viene appunto ravvisata da Mila nel virtuoso “girotondo” delle arti qui saputo mettere in scena dal regista, come pure nel sapiente utilizzo dei costumi di scena:

Le scene, dello stesso Ponnelle, sono governate da una elegante stilizzazione in nero e argento, che riesce migliore negli interni, ispirati alla cupa atmosfera dell'Escoriale. Splendidi i costumi di Jeanne Renucci e Georges Wakhévitch. Ma insomma, ancora una volta non s'è trovato di meglio, per la veste scenica, che puntare sul lusso e sullo sfarzo.⁴⁰¹

II.14. Il direttore d'orchestra nella messinscena sinestetica verdiana

Quella stessa messa in scena milanese del *Don Carlos* ci offre inoltre il destro per analizzare un ulteriore nodo da sempre centrale nell'operazione critica di Mila. Mi riferisco al ruolo svolto dalla musica – e più in particolare dal direttore d'orchestra – all'interno dell'intera economia della messa in scena drammaturgica.

³⁹⁸ Massimo Mila, *Melodrammi senza scene*, in Id., *Cronache musicali, 1955-1959*, cit., pp. 495-497.

³⁹⁹ Id., *Un «Don Carlo» incandescente*, «La Stampa», 8 dicembre 1968, ora in Id., *Alla Scala*, cit., p. 237.

⁴⁰⁰ *Ivi*, pp. 237-240.

⁴⁰¹ *Ivi*, p. 240.

Ecco allora come, ad esempio, il *Don Carlos* milanese sia contraddistinto da un'impeccabile esecuzione musicale, impreziosita da una presenza autorevole – ma allora non ancora così affermata – quale quella del direttore d'orchestra Claudio Abbado,

questo giovane per il quale il repertorio sinfonico, anche il più avanzato, non ha segreti, e che pure si impegna con vibrante entusiasmo nella direzione del melodramma ottocentesco. Ma l'esecuzione è portata sul piano d'una concitazione, per l'appunto, melodrammatica, che non rende piena giustizia agli aspetti decadentistici dell'opera, alle sue pause smarrite, ai profondi solchi di turbamento che la segnano come occhiaie su un volto tormentato. Il *Don Carlo* non è *La forza del destino*, dove tutti i personaggi son sempre su di giri, ipertesi, pletorici e sulla soglia del colpo apoplettico.⁴⁰²

Al direttore d'orchestra nell'opera lirica, Mila dedica d'altronde un'apposita sezione delle sue *Cronache musicali*, ben consapevole del ruolo altamente strategico da esso rivestito all'interno dell'intero impianto sinestetico melodrammatico:

Il punto è veramente questo: la posizione del direttore d'orchestra nel teatro d'opera. [...] Forse nel pubblico c'è una confusa intuizione che, in fondo, se le cose sono andate bene, tutto è dipeso dall'oscura fatica di quell'uomo invisibile, e nel calore del breve applauso che lo saluta c'è una sfumatura di compassione, quasi il senso della riparazione di un'ingiustizia.⁴⁰³

La rilevanza della figura del direttore d'orchestra trova ulteriore conferma dall'ampia preminenza a esso riservata dai critici da noi esaminati. Già il solo nome del direttore musicale può assumere talvolta esso stesso una finzione “magnetica” e “catalizzatrice” di richiamo nei confronti del pubblico spettatoriale, predisponendo inoltre perfino la ricezione critica dell'opera che egli va a dirigere. Si prenda quale esempio la già citata prima alla Scala della stagione 1957/1958, che vede la realizzazione de *Un ballo in maschera*. La prima nota degna di attenzione riportataci a tal proposito da Mila è per l'appunto il subentro alla direzione musicale di Gianandrea Gavazzeni al posto del «prezioso depositario della tradizione toscantiniana, il maestro Antonino Votto»⁴⁰⁴. Tale avvicendamento in favore di Gavazzeni decreta, nei confronti di quest'ultimo, un autentico

riconoscimento, se mai ce ne fosse bisogno, d'una vocazione direttoriale che è tra le più interessanti e positive dei nostri giorni, per una rarissima combinazione di cultura, musicale ed umanistica, e d'efficienza professionale. Gavazzeni è in grado di realizzare le proprie intenzioni interpretative con la stessa pienezza di risultati e sicurezza di mestiere dei direttori di cui si dice che “vengono dalla gavetta”; viceversa viene dalla musica sinfonica e dalla composizione, è un letterato raffinato (come ne fa fede il più recente dei suoi numerosi libri, *La casa di Arlecchino*), curioso di problemi d'estetica, di stile e di costume. Ciò fa sì che le intenzioni interpretative ch'egli realizza con tanta efficacia offrano garanzia sicura di gusto e di correttezza storica.⁴⁰⁵

⁴⁰² *Ibidem*.

⁴⁰³ Massimo Mila, *Il direttore d'orchestra nell'opera lirica*, in Id., *Cronache musicali, 1955-1959*, cit., pp. 488-490: 488-489.

⁴⁰⁴ Id., *Verdi nel saloon*, cit., p. 56.

⁴⁰⁵ *Ibidem*.

Talvolta la direzione musicale può offrire una propria inedita chiave di lettura all'opera verdiana messa di volta in volta in scena, offrendo prospettive insolite e mai prima sperimentate, in grado magari di sovvertire letture stereotipate e pigramente sedimentate nel corso di circa un secolo. Ecco allora come la direzione musicale della *Forza del destino* – nel Maggio Fiorentino del 1953 – affidata al direttore d'orchestra greco Dimitris Mitropoulos fornisca inaspettatamente a D'Amico l'occasione per una riflessione sulle preziose opportunità che una “bacchetta musicale” straniera può dischiudere per un approccio corretto e svecchiato all'opera verdiana:

Nel caso specifico, si deve osservare che a nessun autore come a Verdi gioverebbe, di tanto in tanto, una bacchetta straniera in un teatro italiano; giacché le opere di Verdi soggiacciono da noi a una serie di convenzioni esecutive, appiccicate a poco a poco da cento e cento cantanti, che forse solo chi arriva fresco fresco da fuori può avere il coraggio di ignorare. Se dunque non abbiamo fatto in tempo, purtroppo, a far dirigere un *Trovatore* o un *Ballo in maschera* a un Bruno Walter, non ci priviamo, una volta tanto, di un Mitropoulos.⁴⁰⁶

La più preziosa lezione impartita da Mitropoulos è costituita, secondo d'Amico, dalla restituzione del più autentico e originario spirito dell'opera verdiana, liberandolo da ogni inutile fronzolo e impalcatura distortente, attraverso una direzione musicale che, seppur di provenienza straniera, riconosce e interpreta Verdi come un classico internazionale:

In una parola questa esecuzione [diretta da Mitropoulos], oltre a costituire uno stimolo nuovo per il pubblico e per i cantanti, è servita a ribadirci una cosa molto importante: e cioè che Verdi, di là dai suoi caratteri molto specifici nel quadro generale della musica europea, in definitiva è anche, puramente e semplicemente, un classico. E perciò può essere eseguito senza compiacenze di sorta, né in servizio del cosiddetto pubblico né in servizio dei cosiddetti intellettuali. Egli non ha bisogno di effettacci clamorosi né di squisitezze e trucchi vari. Si può guardare tranquillamente in faccia così com'è. Questa è stata, soprattutto, la lezione di Mitropoulos.⁴⁰⁷

Non meno fortunato clamore critico otterrà poi, di lì a pochi anni, un'ulteriore direzione verdiana di Mitropoulos, con l'*Ernani* andato in scena nel 1957, sempre in occasione del Maggio Fiorentino.

Le due suddette rappresentazioni fiorentine saranno appunto destinate in qualche modo a fare scuola, tanto che, in occasione della morte di Mitropoulos nel 1960, d'Amico avrà modo di ricordare – profondamente affranto – le due direzioni musicali del maestro greco come vettori artistici capaci di conferire forza scenica (non solo sonora ma anche visiva) alle varie messinscène operistiche verdiane:

Scenicamente furono due spettacoli senza carattere, affidati com'erano a due registi dilettanti; ma musicalmente, due meraviglie da levare il fiato. Tutto portato all'incandescenza; ma sempre a raggiungere il cuore dell'invenzione, ad autenticare la sua identità. Ogni timbro, ogni stacco, ogni accento con la sua autorità specifica. E che cosa fu il preludio dell'*Ernani*, questo preludetto di poche battute, che in un'esecuzione qualunque potrebbe passare del tutto inosservato. Il color fosco degli ottoni, ottenuto senza forzare il volume e anzi lasciando arrotondare il suono nel piano e nel mezzoforte; il paesaggio degli accompagnamenti, pieno d'echi di bande e chitarre, e aperto sul canto a perdita d'occhio;

⁴⁰⁶ Fedele d'Amico, *Luchino Visconti non ha debuttato*, cit., p. 26.

⁴⁰⁷ *Ivi*, p. 27.

i trapassi da inciso a inciso, da ritmo a ritmo, da colore a colore, in un fraseggiare sovrano; il canto spiegato a lunghissimo respiro, e senza bisogno di alzare la voce. Verdi a grandezza naturale.⁴⁰⁸

Nient'affatto secondario ai fini del nostro discorso risulta quindi come – tra i caratteri di Gavazzeni e Mitropoulos maggiormente apprezzati da Mila e d'Amico – compaiano per l'appunto la versatilità e poliedricità artistica, grazie alle quali poter spaziare, per interessi e competenze, tra i vari ambiti artistici, tra sfera sonora e sfera visiva.

Il direttore d'orchestra lirica ideale teorizzato da Mila e corroborato da d'Amico è chiamato quindi a distinguersi non soltanto come depositario dell'arte musicale, ma anche come osservatore e “attore” attento a interagire con ogni forma d'arte che si dipani di fronte a lui sul palcoscenico.

Tale coesistenza tra elemento musicale ed elemento extramusicale trova un ulteriore sbocco in quella cosiddetta «parola scenica» teorizzata e ravvisata da alcuni critici quale autentico motore della potenza drammatica perseguita da Verdi in ogni sua opera.⁴⁰⁹

II.15. L'*Aida*: cromatismi, esotismi e “parole sceniche” di un’“opera-contenitore”

Il concetto di «parola scenica» è d'altronde attribuibile allo stesso Verdi, che già nel 1870, durante la composizione dell'*Aida* (1871), aveva avuto modo di spiegarlo nei seguenti termini al suo librettista Antonio Ghislanzoni: «la parola che scolpisce e rende netta ed evidente la situazione»⁴¹⁰. In quella stessa lettera, Verdi confessa di essere disposto a rinunciare a qualunque griglia formale pur di riuscire a esprimere la manifestazione irruenta e sincera dei propri sentimenti e contenuti ideali. La forma, che pure accompagna l'intera produzione verdiana, si limita tuttavia a costituire il pretesto – talora inevitabile – alla realizzazione della pulsione interiore e del conseguente scatto drammatico. In tale stato di fatto – come ben illustratoci da Fabrizio Della Seta⁴¹¹ – la «parola scenica» risulta componente essenziale di tale “rivoluzione” drammaturgica compiuta da Verdi.

Non sempre la «parola scenica» costituisce una parola letterariamente sostenuta, ma essa si presenta bensì come una parola che incide nell'anima e costruisce l'identità del personaggio. Quale esempio eloquente di efficace «parola scenica», Pianigiani ci sottopone l'illuminante caso di un passo dell'*Aida*, nella sua duplice versione, dalla prima versione originaria ad opera del solo Ghislanzoni, alla seconda e definitiva versione, in cui si coglie l'intervento “correttivo” di Verdi:

⁴⁰⁸ Fedele d'Amico, *È morto Mitropoulos*, «Il Paese», 9 novembre 1960, ora ne *I casi della musica*, cit., pp. 424-425.

⁴⁰⁹ Cfr. G. Pianigiani, *Attualità di Verdi*, cit.

⁴¹⁰ Giuseppe Verdi, Lettera ad Antonio Ghislanzoni, 17 agosto 1870, ora in Id., *I copialettere*, cit., p. 641.

⁴¹¹ Cfr. Fabrizio Della Seta, “Parola scenica” in *Verdi e nella critica verdiana*, in Fiamma Nicolodi, Paolo Trovato (a cura di), *Le parole della musica I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Olschki, Firenze, 1994, pp. 259-286.

Si confrontino queste due soluzioni e si verifichi *in re* la forza della soluzione adottata da Verdi. Il passaggio è esemplare: dalla versione poetica di Ghislanzoni (due senari + quinario; lessico alto) a quella definitiva, modificata dai suggerimenti verdiani (quaternario + due settenari + doppio quinario; linguaggio diretto, prosastico), si assiste ad una metamorfosi verbale che implica un profondo cambiamento di prospettiva. Non parla più un personaggio (Amneris), ma una donna viva e gelosa, in carne ed ossa.⁴¹²

Non a caso, proprio l'*Aida* rappresenta a sua volta – nell'economia critica di Mila – l'approdo a un'umanità già shakespeariana, vale a dire «universale ed eterna»⁴¹³, e l'esotismo non vi appare mero colore locale ma elemento stilistico, espressione dell'approccio verdiano all'Oriente.

Tutto ciò affiora con particolare evidenza nelle varie rappresentazioni novecentesche dell'*Aida*, la cui progressiva “evoluzione” nel corso degli anni offre a Mila l'occasione per una più generale riflessione sulla questione della messa in scena della cosiddetta “opera-contenitore”. A preoccupare Mila è in particolare quello che lui reputa un «declassamento, [...] sgretolamento»⁴¹⁴ e deterioramento della riuscita scenica alla quale sarebbe andata incontro l'*Aida* nel corso dell'immediato secondo dopoguerra. Quale ulteriore riprova di tale involuzione rappresentativa, Mila prende in considerazione l'inaugurazione della stagione scaligera milanese della stagione 1956/1957, apertasi appunto con l'*Aida* nel dicembre 1956.

Secondo Mila, grandi erano le aspettative da lui stesso riposte nei confronti della rinnovata messa in scena dell'*Aida* che si preannunciava per quella stagione:

Oltre che dall'impiego degli specifici mezzi musicali, di cui la Scala dispone come nessun altro teatro al mondo, molto si attendeva dal ritorno della scenografia e della regia, affidate rispettivamente a Piero Zuffi e a Franco Enriquez, cioè a due degli elementi giovani che meglio si sono affermati in questi ultimi anni nel campo del teatro lirico.⁴¹⁵

Proprio tali considerevoli aspettative hanno procurato in realtà non poca delusione nei confronti del risultato finale, manchevole – a detta di Mila – della necessaria ricostruzione filologica dell'Egitto dei faraoni, e privo inoltre di un sufficiente equilibrio tra i momenti intimisti e i momenti spettacolari:

Ora bisogna dir subito che i due giovanotti [lo scenografo Zuffi e il regista Enriquez], se anche si sono attirati un sacco di critiche per qualche attentato alle consuetudini (Radames, che arriva in veliero sul Nilo per la parata trionfale del secondo atto), d'altra parte non ci hanno dato un'altra *Aida* più accettabile, nella quale venisse eliminato il divario, forse incolmabile, tra il dramma dei personaggi e tutto il “rataplàn” delle parti spettacolose. Anche se giocata accortamente su un asse obliquo, sopra una scena ariosa e movimentata da strane sfingi, viste per di dietro, la gran marcia trionfale resta quel che purtroppo è: una concezione da teatro dei burattini. Una breve visita al Museo Egizio di Torino avrebbe suggerito colori meno tenerelli, meno dissipati: ne sarebbe venuta alla scena maggiore omogeneità, ma non sarebbe stato un guadagno decisivo.⁴¹⁶

⁴¹² G. Pianigiani, *Attualità di Verdi*, cit.

⁴¹³ M. Mila, *Il melodramma di Verdi*, cit., p. 94.

⁴¹⁴ Id., *Le rughe di «Aida»*, «L'Espresso», 16 dicembre 1956, ora in Id., *Alla Scala*, cit., p. 30.

⁴¹⁵ *Ivi*, pp. 30-31.

⁴¹⁶ *Ivi*, p. 31.

L'aspetto scenografico della rappresentazione in esame presenta in particolare una netta contrapposizione tra interni ed esterni, e tra i loro rispettivi e opposti esiti:

Scenografo tipicamente architettonico, specializzato in “interni” antichi, Zuffi ha creato una bellissima scena per l'interno del tempio nel primo atto, e ha trovato una buona soluzione per il meccanismo tombale dell'ultimo atto. Sono mancate, com'era prevedibile, nella scena del terzo, “le rive del Nilo”: la natura non cooperava per niente, col suo incanto voluttuoso, alla seduzione di Aida, i palmizi erano grigi come le colonne del tempio d'Iside, non luce di stelle e di luna che facesse luccicare “del Nilo i cupi vortici”.⁴¹⁷

Ciò che risulta particolarmente prezioso ai fini della nostra indagine è come – a sopperire alla suddetta insufficiente resa scenica delle scenografie “da esterno” – provvedano “inaspettatamente” talune trovate strumentali, grazie a un cortocircuito sinestetico attraverso il quale i suoni di taluni particolari strumenti musicali riescono a stimolare visivamente lo spettatore, favorendo in lui un'autentica percezione plurisensoriale “immersiva” dello spazio e del paesaggio dell'antico Egitto. Cortocircuito sensoriale, questo, salutato non caso da Mila come una delle più piacevoli sorprese della suddetta messa in scena scaligera del 1956 dell'*Aida*:

uno dei pochi acquisti di questa fastosa esecuzione, che per il resto non ha cancellato le rughe segnate dal tempo sull'ineguale spartito verdiano, è stato il rilievo d'alcuni momenti eccezionali dello strumentale: non si tratta solo della colorazione suggestiva ed esotica del corno inglese nella scena notturna sul Nilo, né dello splendore decorativo delle grandi scene di massa, ma soprattutto d'alcuni veri e propri lampeggiamenti drammatici, specialmente di ottoni e degli archi, nei momenti culminanti dell'azione, che costituiscono un anticipo saltuario al vero e proprio espressionismo strumentale di *Otello*. Sono aspetti effimeri e balenanti, che solo l'esecuzione d'una grande orchestra può mettere in luce, e non è piccolo merito del direttore, Antonino Votto, non esserseli lasciati sfuggire.⁴¹⁸

Tra i cortocircuiti sensoriali che le rappresentazioni verdiane maggiormente favoriscono troviamo inoltre quelli innescati dalla componente coloristica. Come ampiamente dimostrato da recenti studi – incentrati di volta in volta su approcci semiotici⁴¹⁹, percettivi o psicologici⁴²⁰ –, i colori costituiscono di per sé autentiche forme artistiche in grado di ingenerare altrettanto autentici processi di significazione ed esperienze percettive polisensoriali.

È ancora Mila a prendere coscienza di tali processi innescati dalla componente cromatica nella fattispecie delle rappresentazioni verdiane. In occasione ad esempio della messa in scena scaligera del dicembre del 1975 del *Macbeth*, Mila ha modo di apprezzare come proprio la componente coloristica – delle scenografie, dei fondali dipinti e dei costumi di scena – riesca a suggerire, con la propria sola “nota cromatica”, la Scozia dell'XI secolo, ambientazione dell'opera verdiana come pure già della tragedia shakesperiana da cui essa è tratta:

⁴¹⁷ *Ibidem*.

⁴¹⁸ *Ivi*, pp. 34-35.

⁴¹⁹ Cfr. Marialaura Agnello, *Semiotica dei colori*, Carocci, Roma, 2013.

⁴²⁰ Cfr. Kassia St Clair, *Atlante sentimentale dei colori. Da amaranto a zafferano 76 storie straordinarie*, UTET, Torino, 2021.

Lo spettacolo è dominato dal colore cupreo di quelle tre tonnellate di rame ormai famose, impiegate nella scena e nei costumi. È un'intuizione geniale del colorito generale di questa tragedia. Le scene di Damiani e la regia nobilissima di Strehler fanno tutt'uno: quel fondale sopraelevato, un po' alla Appia, dietro il quale un qualche elevatore fa spuntare, dal basso in alto, personaggi, guerrieri, armi e stendardi, fissi in una loro immobile dimensione epica. Quel velo rossastro, talvolta sanguigno, che si sconvolge con movenze quasi oscene sul cielo delle streghe, e può sembrare tante cose, tutte orribili: [...] una nuvola vermiglia gonfia di vento; un polmone ansimante; un'enorme, fluttuante placenta pronta a squarciarsi.⁴²¹

II.16. “Non tirate sul regista!”: il ruolo della figura registica nella messinscena sinestetica verdiana, da Strehler a Ronconi

La gestione dell'aspetto scenografico e coloristico costituisce solamente una delle molteplici competenze spettanti al lavoro del regista dell'opera lirica, autentico faro dell'intera messa in scena operistica, dal quale dipendono – in maniera ancora più determinante e decisiva che il direttore d'orchestra – tutti gli aspetti scenici e tutti i linguaggi artistici portati in scena.

Come già il direttore d'orchestra, anche la figura del regista dell'opera lirica ottiene una specifica attenzione teorica e critica da parte di Mila, il quale si propone innanzitutto di svelare le luci e le ombre gravitanti da sempre attorno a tale “misteriosa” e “demiurgica” figura autoriale:

Qualche volta sembra che tutto il nodo di delusioni e di risentimenti dei vecchi appassionati del melodramma per ciò che si suol chiamare la crisi dell'opera si concentri in un punto e si scarichi sopra un'unica testa di turco: il regista [...]. Il teatro d'opera non ha più la prosperità e la vita facile di un tempo. Il regista, si suol credere, è un'invenzione dei tempi moderni. Ergo, il pubblico è tentato a pensare che il regista sia la causa di tutti i mali del teatro lirico.⁴²²

I pregiudizi e i malumori gravitanti talvolta intorno alla figura del regista – come riscontrato da Mila ancora negli anni Cinquanta del Novecento – trovano una propria parziale spiegazione

nell'estrema incertezza che regna circa le sue mansioni. Quali siano i compiti e quali i limiti della regia nel teatro d'opera è materia oscurissima [...]. I vecchi registi, privi di personali ambizioni e talvolta anche di personali concezioni artistiche, si considerano dei modesti subalterni nella gerarchia dello spettacolo, come oscuri sergenti alla cui efficienza disciplinare è affidata l'attuazione pratica dei brillanti piani strategici ideati dal colonnello [...]. I registi giovani hanno invece lo sfizio di fare tutto diverso da come si è sempre fatto, e in particolare hanno la frenesia del movimento [...]. In ogni caso, salvo rare e meritorie eccezioni, il regista si occupa quasi sempre di aspetti visivi dello spettacolo: movimenti e gesti dei singoli attori e delle masse.⁴²³

Tale preponderante quanto proteiforme funzione assolta dal regista dell'opera lirica diviene più volte oggetto d'indagine preferenziale anche di altri critici, quali d'Amico. La già citata *Traviata* andata in scena alla Scala nel 1955, ad esempio, viene salutata appunto dal critico romano attraverso una

⁴²¹ M. Mila, *Macbeth e signora nel delirio*, cit., p. 306.

⁴²² Id., *Il regista dell'opera lirica*, in Id., *Cronache musicali, 1955-1959*, cit., pp. 491-494: 491.

⁴²³ *Ivi*, pp. 492-494.

rilevante considerazione e legittimazione riconosciuta all'aspetto della regia, che nella fattispecie diviene un attestato di stima alla regia viscontiana:

evidentemente il numero più attraente era la regia di Visconti. Il che non implica mancanza di rispetto per nessuno: implica soltanto che l'interesse, a questo mondo, è relativo alle consuetudini. E le consuetudini registiche dei nostri teatri lirici, specie in materia di opere di repertorio, sono ben diverse da quelle musicali. Per tutti coloro dunque, i quali si ostinano a credere che il levarsi del sipario non sia una pura formalità, e che i milioni destinati nei bilanci dei nostri enti autonomi allo "spettacolo" non si debbano considerare semplici "spese di rappresentazione", il nome di Visconti era, di questa *Traviata*, l'ingrediente più nuovo, più stimolante.⁴²⁴

La statura autoriale del regista d'opera – in quest'ultimo caso Visconti – giunge quindi spesso volte a connotare della propria presenza l'intera rappresentazione: e tale tendenza "cannibalesca" si fa via via più frequente nel corso dei decenni del secondo dopoguerra.

Ecco ad esempio come, in occasione dell'inaugurazione della stagione scaligera 1975/1976 (avvenuta nel dicembre del 1975 con il *Macbeth*) – Mila riservi una particolare attenzione al «trio Abbado-Strehler-Damiani (da considerare insieme, quasi come una ditta)»⁴²⁵, il cui operato, se pur «non arriva al punto di sopperire ai limiti dell'opera, certo fa di tutto per farli dimenticare»⁴²⁶.

Le rappresentazioni verdiane degli anni Settanta sono poi connotate dalla presenza luminosa e "invadente" della figura di Giorgio Strehler, fecondissimo ed eclettico regista di teatro di prosa e di teatro d'opera. Tra i più rappresentativi registi del teatro europeo, Strehler ha affrontato un vasto repertorio di autori, elaborando «una concezione personale del teatro come momento di sintesi tra svago e didattica, che aiuti l'uomo a riconoscersi in ciò che è umano, non in ciò che è disumano»⁴²⁷.

Con la statura autoriale di Strehler ha modo di confrontarsi più volte Mila, il quale dà modo di apprezzarne soprattutto la misura, e la capacità di dosare con maestria i vari linguaggi artistici con i quali, da regista, si trova a interagire. Testimonianza esemplare risulta, in tal senso, l'inaugurazione della stagione operistica della Scala nel dicembre del 1971, suggellata dalla rappresentazione del *Simon Boccanegra*, salutata con favore da Mila, il quale in particolare ha modo di apprezzare le scelte registiche "per sottrazione" coraggiosamente compiute, per l'appunto, da Strehler:

Affidandosi ad artisti di gusto aggiornato e severamente critico, come Claudio Abbado e Giorgio Strehler, la Scala ha rinunciato alla tentazione dello sfarzo e delle messe in scena faraoniche, con sfoggio di veli, lustrini e quadri decorativi fine a se stessi. Ha dimostrato così che l'inaugurazione della stagione può essere qualcosa di meglio che un fatto di color locale come il panettone. Verdi sarebbe stato contento del modo con cui direttore e regista, e il magnifico quartetto vocale dei protagonisti, hanno salvato quanto è umanamente salvabile del suo caro *Simone*. Praticamente, tutto l'enorme blocco del prologo e del primo atto (eseguiti senza intervallo). [...] Strehler ha preso il dramma per quel che è, un dramma cupo e buio, perciò ha avvolto nelle tenebre le scene un po' schiacciati, ma eccessivamente funzionali di Ezio Frigerio, accendendovi dentro danze di fiaccole che parevano il purgatorio dantesco. Da tanta oscurità ha tratto risalto, nel prologo,

⁴²⁴ F. d'Amico, *La Traviata alla Scala*, cit., p. 60.

⁴²⁵ M. Mila, *Macbeth e signora nel delirio*, cit., p. 304.

⁴²⁶ *Ibidem*.

⁴²⁷ Alberto Bentoglio, *20 lezioni sul teatro di Giorgio Strehler*, CUE Press, Imola, 2020, p. 12.

il solo momento di luce, l'acclamazione popolare di Simone al dogato: con una ronda vorticoso di masse popolari festeggianti, Strehler ha magistralmente giustificato il contenuto musicale del passo, che potrebbe sembrare sbilanciato verso un'allegria a buon mercato, di vecchio stampo bandistico. Invece, interpretato a questo modo e chiarito dalla scena, anche l'intermezzo "brillante" ci sta benissimo.⁴²⁸

Di quella stessa prima scaligera del *Simon Boccanegra* ci dà conto anche un altro spettatore d'eccezione quale d'Amico, il quale saluta anch'egli con grande favore la presenza registica di Strehler, il cui apporto risulta a dir poco decisivo all'intera messa in scena, oltre che nient'affatto secondario nello scioglimento drammatico della vicenda rappresentata. Il tocco di Strehler – non caso qui ribattezzato da d'Amico come «il regista col grimaldello»⁴²⁹ – risulta ben riconoscibile già sin dal prologo dell'opera, autentico saggio di bravura registica:

nell'aiutarci a chiarire il senso di questo groviglio [di intreccio e vicenda del *Simon Boccanegra*], non in un tentativo di dissimularlo, sta la prodezza di Strehler; e il suo punto d'applicazione è il prologo. Nel prologo, che precede l'azione principale di venticinque anni, appaiono Paolo, che manovra per far eleggere Boccanegra doge di Genova, e con lui un suo scagnozzo e una turba di seguaci; poi Fiesco, un patrizio, che piange la morte della figlia e impreca a Boccanegra seduttore di lei; quindi Boccanegra stesso, che senza sapere delle intenzioni di Paolo è tornato a Genova per rivedere la donna che ha amato, e di cui ignora la fine. Ora Strehler fa emergere costoro dal buio più fitto, un flash dopo l'altro, nei punti più diversi della scena, come sciolti da coordinate qualsiasi; e quando infine Boccanegra entra nel palazzo di Fiesco e ci trova la sua donna morta, spegne le luci e subito dopo, estrapolando fulmineamente l'azione "di dentro", ce lo mostra in mezzo alla scena davanti alla morta giacente, già monumento sepolcrale di se stessa. Ma è un attimo: la visione scompare appena apparsa, mentre Boccanegra mormora "È sogno!", e di colpo un cabalettistico galop scoppia in orchestra. È la folla che irrompe inneggiando al suo favorito, un minuto di musica in tutto; sul quale il sipario cala come una ghiottina.⁴³⁰

L'utilizzo sapiente e calibrato delle luci e dell'illuminazione scenica risulta quindi uno degli ingredienti artistici e registici ai quali Strehler ricorre preferenzialmente, facendone per di più un uso a tutti gli effetti descrittivo e narrativo. Nelle mani di Strehler, la luce e il buio servono insomma, di volta in volta, a presentare allo spettatore i personaggi e le relative personalità, o a far progredire narrativamente episodi salienti dell'intreccio e del dramma composto da Verdi e dai suoi librettisti. Risulta poi alquanto interessante notare come – in questa sua stessa disamina della rappresentazione scaligera del *Simon Boccanegra* del 1971 – d'Amico dia prova di apprezzare in Strehler quelle stesse doti di discrezione e "riserbo" parallelamente già apprezzate nella regia strehleriana da Mila:

ai protagonisti dell'azione sembra così ascrivere un'origine favolosa, qual è quella di quasi tutti i personaggi del primo Verdi e ancora dell'opera della loro sublimazione, il *Trovatore*. Ma una volta impresso questo nella nostra mente, a lasciar trasparente il vero senso dell'azione, che è quello suggerito dalla musica, la regia si tiene discretissima; mentre il raccordo fra i due punti di vista è assicurato dalle scene, di Ezio Frigerio, che con gusto controllatissimo utilizzano i dati naturalistici, senza mai obliterarli. Nei tre atti gl'interventi un po' marcati della regia sono opportunamente pochi, e tutti

⁴²⁸ Massimo Mila, «*Simone*» si salva in purgatorio, «La Stampa», 9 dicembre 1971, ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 264-266: 265-266.

⁴²⁹ Fedele d'Amico, *Il regista col grimaldello*, «L'Espresso», 19 dicembre 1971, poi in Id., *Scritti teatrali (1932-1989)*, cit., pp. 185-187: 185-186.

⁴³⁰ *Ibidem*.

vantaggiosi: specialmente quello che porta l'antico corsaro, in punto di morte, a tentar di salire su un battello, per scomparire in mare. E tutto scorre evidente, semplice: non resta allo stato di progetto ma si realizza. [...]

Perché abbiamo cominciato dalla regia? Perché i nodi che quest'opera la chiama a sciogliere sono tanto complessi che di solito vengono prudentemente aggirati; mentre di *Boccanegra* musicalmente soddisfacenti se ne son visti non troppo di rado. Questo comunque resterà memorabile.⁴³¹

Per tutto quanto sinora evidenziato, non è affatto esagerato parlare – a proposito di rappresentazioni verdiane del secondo dopoguerra – dell'esistenza di un'autentica «lezione di Strehler»⁴³². Lezione riconducibile al suo esemplare operato registico, il quale risente di una poetica che «prende suggerimento dalla musica sulla base di una profonda conoscenza e comprensione. L'idea che aveva era poi tutta ricavabile, con assoluta chiarezza, dallo spettacolo, a differenza di oggi dove le idee registiche vengono preannunciate prima dell'esecuzione»⁴³³.

La statura registica strehleriana risulta tanto più imponente ed esemplare se solo la si pone a confronto con molti di coloro che – tra anni Novanta e terzo millennio – si sono cimentati con il melodramma verdiano, e che Giorgio Pestelli ha argutamente ribattezzato «registi da scandalo»⁴³⁴. A differenza dei numi tutelari della regia del secondo dopoguerra quali Visconti e appunto Strehler – fedeli alle intenzioni e allo spirito originari dell'opera e del suo autore originario (nel nostro caso, Verdi) – i «registi da scandalo» di oggi scadrebbero invece in un'autentica dissacrazione: «il regista dissacratore non si fida della musica, la parola cantata e gestita non lo convince. Guarda a ciò che sta dietro di essa, considera la musica stessa meno democratica di altre arti e riempie il palcoscenico di immagini e di spettacoli per orecchio e occhio»⁴³⁵.

Il peccato originale che Pestelli ascrive ai registi di teatro d'opera di anni Novanta e Duemila sarebbe quindi costituito dal loro tentativo di sovvertire la “gerarchia” tra le arti presenti nell'opera musicale, e dalla loro volontà di “domare” l'elemento musicale, in favore invece di un utilizzo eccessivo e sproporzionato dell'elemento visivo e figurativo:

alla base c'è un equivoco vecchio come l'opera: che tale forma di spettacolo sia una somma graduabile di varie parti separate, la musica, il libretto, la danza, ecc. da affidare ai rispettivi tecnici. Mentre sono tutte parti di uguale importanza, fuse organicamente nella musica e vive solo in funzione di quella. A questa organicità deve corrispondere un'unica responsabilità che è quella del direttore d'orchestra purtroppo calpestata dai registi dello scandalo.⁴³⁶

Tra i bersagli critici preferenziali di Pestelli troviamo senza dubbio un regista quale Luca Ronconi, rappresentante insuperabile di quella sopracitata prevaricazione della visività, nonché inventore di immagini, poco interessato alla drammaturgia musicale, e proteso a un pubblico che ha più fiducia

⁴³¹ *Ibidem*.

⁴³² Giorgio Pestelli, *La lezione di Strehler*, in Id., *La pulce nell'orecchio*, cit., p. 67.

⁴³³ *Ibidem*.

⁴³⁴ Id., *Registi da scandalo*, in Id., *La pulce nell'orecchio*, cit., p. 173.

⁴³⁵ *Ibidem*.

⁴³⁶ *Ivi*, p. 174.

nell'occhio che nella forma operistica⁴³⁷. “Pericoloso” quando ha a che fare con opere nelle quali ha scarsa possibilità di manovra come il *Rigoletto*, Ronconi è convinto che non vi sia teatro (e quindi neppure teatro d'opera) senza visione scenica, senza occhio, come peraltro da lui stesso più volte ammesso: «Il vero Teatro inizia solo nel momento in cui appare il quadro scenico»⁴³⁸.

Tale prevaricazione del senso visivo suscita peraltro le perplessità anche di Mila, il quale – in occasione del *Don Carlos* posto ad apertura della stagione scaligera 1977/1978 – si dimostra nient'affatto clemente nei confronti dello sfarzo visivo e degli effetti scenici di cui fa uso a piene mani la regia di Ronconi:

Lo spettacolo è stato sfarzoso e splendido, nella scena unica di Luciano Damiani ingegnosamente variata per mezzo delle luci in modo da suggerire, con un po' di buona volontà, gli ambienti diversissimi nei quali si svolgono le numerose scene: frequenti le dotte e preziose allusioni alla pittura di Goya, coi suoi candori sinistri ed abbaglianti. Lì dentro Ronconi ha condotto le sue processioni e i suoi trabiccoli semoventi, componendo quadri spesso di impressionante bellezza visiva, ma di grande disturbo all'ascolto: il duetto del second'atto tra Filippo e il marchese di Posa ne è uscito praticamente distrutto. Si ha l'impressione che tutta l'attenzione del regista si sia rivolta agli effetti di scena, trascurando totalment e la recitazione dei cantanti, i quali stanno tutti in scena – con la sola, parziale, eccezione di Ghiaurov – come dei filodrammatici di provincia. O immobili come pali del telegrafo, oppure dediti alla gesticolazione più banale, dettata dalle convenienze dell'emissione vocale, e non dal riguardo delle necessità di rappresentazione.⁴³⁹

Per tale suo approccio visivo, Ronconi viene accusato di non restituire né rispettare in alcun modo lo spirito autentico del *Don Carlos*, e in particolare appunto la forma del duetto, che in tale opera trova una felice attuazione. Proprio nei duetti ideati da Verdi per il suo *Don Carlos*, i personaggi di volta in volta coinvolti sembrano definire sé stessi soltanto nel momento in cui essi si trovano appunto a interagire con la sensibilità del proprio interlocutore, in uno scontro dialettico che porta a confliggere visioni del mondo divergenti, desideri opposti, psicologie dicotomiche. Uno dei vertici, in tal senso, non può che essere il gigantesco duetto Filippo-Inquisitore, autentico manifesto della poetica verdiana e della stringente attualità di quest'ultima. Come brillantemente illustratoci da Pianigiani, in tale duetto del *Don Carlos*

la lotta del potere (Stato e Chiesa) nella Spagna della Controriforma assurge a scandaglio dei meccanismi di sottomissione sociale e politica. Il dialogo, spesso procedente per sticomitie (e ascensioni cromatiche), smaschera il vero dominio della Chiesa che, con abilità gesuitica e spietate argomentazioni sofistiche, soggioga il potere terreno e dimostra di esserne il motore nascosto. Se Filippo, tiranno potente e malinconico, dimostra una qualche apertura verso i “novatori” e una sorta di compassione verso la debolezza del figlio (Don Carlo), l'Inquisitore (cieco) procede inflessibile alla negazione di qualunque libertà che non comporti adesione incondizionata al volere religioso. Nulla come questo duetto fra voci scure di basso, tra due uomini soli e vecchi, riesce a dire tutta l'atmosfera soffocante dell'Escorial, la pesantezza di ogni movimento, l'inutilità di ogni ribellione.⁴⁴⁰

⁴³⁷ Cfr. Id., *Ronconi regista d'opera*, in Id., *La pulce nell'orecchio*, cit., pp. 63-64.

⁴³⁸ Luca Ronconi, *La ricerca di un metodo. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso*, a cura di Franco Quadri e Alessandro Martinez, Ubulibri, Milano, 1999, p. 43.

⁴³⁹ Massimo Mila, *Filippo II seduto sul tavolo*, «La Stampa», 9 dicembre 1977, ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 328-329: 328.

⁴⁴⁰ G. Pianigiani, *Attualità di Verdi*, cit.

Ebbene: tale spirito originario che informa il *Don Carlos* verdiano verrebbe appunto disatteso dalla regia ronconiana, come la sopracitata recensione di Mila non manca appunto di sottolineare. Come lo stesso critico torinese ha modo di proseguire, nella rappresentazione ronconiana del *Don Carlos* andato in scena alla Scala nel dicembre del 1977,

lo spirito dell'opera, così singolare e unica fra quelle di Verdi, non è stato colto. Molto è dovuto all'effetto straniante delle scene e della regia, che ha deliberatamente evitato il carattere di "affresco storico" sempre riconosciuto a quest'opera. Invece Ronconi afferma che il *Don Carlo* conserva "un tanto di retorico e di sommario nella tenuta del discorso storico-politico". La musica di teatro non è come quella d'un quartetto o d'una sinfonia, che dove la metti sta. La musica di teatro è espressamente concepita per risuonare entro certi spazi e in certe circostanze. Se tu sbagli gli spazi o alteri le circostanze, la medesima musica, anche splendidamente eseguita, non funziona più. Facciamo un caso, fra i tantissimi. All'inizio del quarto atto, per lo straordinario monologo "Ella giammai m'amò", Ronconi commette l'errore di fare entrare in scena Filippo II; attraversa tutto il palcoscenico, poi va ad appoggiare il sedere su un tavolino e canta tutto l'arioso in quella posizione provvisoria, come se fosse venuto lì espressamente per farci quelle comunicazioni, e avesse fretta d'andar via. Ronconi non è il primo a fare questo errore; già altri l'avevano preceduto. Ma qui riesce tanto più clamoroso, in quanto nel programma venduto in sala sono riprodotte in fac-simile alcune pagine della "disposizione scenica per l'opera *Don Carlo* di Giuseppe Verdi compilata e regolata secondo la *mise-en-scène* del teatro imperiale dell'Opéra di Parigi", pubblicata da Ricordi naturalmente con l'approvazione di Verdi, e lì si legge a proposito di questa scena: "All'alzarsi della tela Filippo *seduto* in ampio seggiolone è assorto in profonda meditazione, appoggiato ad un tavolo ingombro di carte, sul quale due coppieri finiscono di consumarsi". Come si è sempre fatto, e come bisogna continuare a fare. (Va da sé che al tavolo Filippo ci sta appoggiato coi gomiti; non col fondo della schiena.) Applausi vivissimi hanno salutato i cantanti durante tutta la rappresentazione, e Claudio Abbado ad ogni sua entrata e uscita, e così Romano Gandolfi maestro del coro. Qualche disapprovazione, infine, in mezzo a molti applausi, per i responsabili della regia e della messa in scena.⁴⁴¹

Una sorte analoga lo stesso Ronconi subirà per mano ancora di Mila, in occasione dell'apertura della stagione operistica della Scala nel dicembre del 1982 con *Ernani*. Anche in questo caso, Mila si presenta non poco critico verso talune scelte registiche ronconiane, propendenti più per grandiosi effetti scenici a scapito dell'intensità e della genuinità drammatica:

Buttata tutta sullo spettacolo, nella rinuncia ad ogni verità drammatica, la regia di Ronconi si compiace dei suoi soliti divertimenti: tabernacoli, statue equestri, la povera [soprano Mirella] Freni sollevata in aria sopra un oscillante palanchino, come la statua di Santa Rosalia nella processione di Palermo. (Invece di farle correre questo rischio sarebbe stato meglio insegnarle a recitare, come Ronconi sa fare così bene quando vuole). Il fatto che le danze dell'ultimo atto si svolgono in abiti contemporanei è un vezzo ormai così vecchio e frusto, che passa via senza provocare né un applauso né un fischio. La trovata nuova dell'immaginoso regista, per questo spettacolo, è quella d'immergere i personaggi, ed anche il coro, in certe trincee scavate nel palcoscenico, quasi piscine probatiche, di dove emergono a mezzo busto. Quando sono donne si può pensare, con un certo ottimismo, d'assistere al film *Bellezze al bagno*. Mentre i costumi di Franca Squarciaripino sono giusti, alcune delle scene di Ezio Frigerio sono sbagliate, particolarmente l'ultima, che distrugge lo stupendo terzetto finale. Ma è bella la prima, che stabilisce il clima romantico dell'opera, ed è appropriata quella della congiura col sepolcro di Carlo Magno. La seconda, "le stanze di Elvira nel castello di Silva", sembra una camera dopo il passaggio dell'uscieri giudiziario che ha pignorato i mobili. La terza, "sala di ricevimento del castello", inaugura con innegabile splendore quel barocchismo ecclesiastico di altari a colonne tortili, che rovinerà l'ultimo atto. [...] Serata vivace, quasi agitata, con un loggione tanto pronto all'entusiasmo quanto alle beccate impietose. Molte chiamate e molti fiori alla fine dello spettacolo, con prevedibile contestazione all'unica uscita del terzetto di regista, scenografo e dell'innocente costumista.⁴⁴²

⁴⁴¹ M. Mila, *Filippo II seduto sul tavolo*, cit., p. 329.

⁴⁴² Id., *Il sano, vivace e un po' stupido «Ernani»*, «La Stampa», 9 dicembre 1982, ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 402-403: 403.

I due principali capi d'accusa imputati da Mila all'operazione registica di Ronconi – ossia la propensione a una spettacolarizzazione gratuita e la parallela rinuncia ad ogni verità storica e drammatica – riflettono a ben vedere un assillo manifestato da molti dei critici che nel corso del Novecento si sono approcciati all'opera verdiana. Di quest'ultima si è infatti sovente messo in luce quella «poetica del realismo verdiano» che – ben lungi da un mero realismo descrittivo o da un naturalismo zoliano – si poggia sullo

sguardo dell'artista che orienta la lettura delle cose e ne determina il valore per noi. La realtà, anche quella drammatica, è fatta di scelte, decisioni, azioni e su queste deve insistere la capacità strutturante dell'arte. Per questo a Verdi di un testo teatrale interessano le “posizioni”, ovvero gli snodi ideali profondi, i motori del comportamento umano, suscettibili di conseguenze.⁴⁴³

I melodrammi di Verdi risulterebbero quindi disseminati – volendo rifarci alla puntuale analogia espressa da Michel Orcel – di «îlots dramaturgiques savamment préparés, qui sont comme des zones chargées d'énergie: les toucher, c'est faire résonner – à travers les émotions – des situations archétypales, d'autant plus vives qu'elles sont élémentaires»⁴⁴⁴.

Se ogni vicenda verdiana comporta il riferimento a un contesto storico e umano, a un clima sociale, a una dimensione pubblica, allo stesso tempo Verdi ha sempre dato prova di odiare ogni forma di musica descrittiva, meramente mimetica e priva di un preciso punto di vista: «Copiare il vero può essere una buona cosa, ma inventare il vero è meglio, molto meglio. [...] copiare il vero è una bella cosa, ma è una fotografia, non Pittura»⁴⁴⁵.

II.17. “Attualità sinestetica” di Verdi

È poi nei primi anni Sessanta del Novecento che si va via via più affermando una nuova chiave di lettura verdiana in prospettiva politica. Un caso esemplare ci proviene ancora una volta dalla parabola critica percorsa da Mila. Se già in *Verdi come il padre* quest'ultimo aveva citato la *Filosofia della musica* (1836) di Giuseppe Mazzini – ravvisando nel Maestro di Busseto l'ignoto numini invocato dal politico e filosofo genovese –, nella riedizione della *Breve storia della musica* (1963) il critico torinese amplia il quadro, aggiungendo cenni su Goffredo Mameli e sul «risveglio politico dell'Italia a ideali di libertà»⁴⁴⁶ che si sarebbe compiuto negli anni '30 dell'Ottocento. L'identificazione verdiana con il nume mazziniano serve adesso a distinguere il “melodramma romantico” di Bellini e Donizetti dal “melodramma nazionale” di Verdi: Mila riconosce infatti all'arte verdiana il “merito”

⁴⁴³ G. Pianigiani, *Attualità di Verdi*, cit.

⁴⁴⁴ Michel Orcel, *Verdi. La vie, le mélodrame*, Grasset, Paris, 2001, p. 32.

⁴⁴⁵ Giuseppe Verdi, Lettera alla contessa Maffei, 20 ottobre 1876, ora in Id., *I copialettere*, cit., p. 624.

⁴⁴⁶ M. Mila, *Breve storia della musica*, cit., p. 269.

di aver saputo placare l'ansia individualistica del romanticismo, «immergendosi in quell'entità collettiva che è il popolo. La musica italiana, aulica e aristocratica per lunga tradizione, sta per scoprire il popolo»⁴⁴⁷. L'attualità del melodramma verdiano – già emersa nella monografia di Mila del 1933 – viene ulteriormente rilanciata dal critico torinese mediante l'adozione della categoria gramsciana del «nazional-popolare»⁴⁴⁸, interpretata in senso positivo quale apertura dell'opera di Verdi alla socialità. Accezione, questa, che esprime una fede laica e antimistica, la quale orienta Mila verso quel “ritorno a De Sanctis” in atto ormai da diverso tempo nella cultura italiana più progressista. Tale “ritorno” si declina in Mila come umanesimo storicista e si congiunge con l'adesione al realismo propagatosi nella cultura italiana a partire dagli anni Cinquanta. Il realismo – il quale implicava lo sguardo alla realtà contemporanea attraverso una visione obiettiva del rapporto tra evento artistico e contesto storico – viene quindi a incidere sensibilmente sui metodi della critica (non solo di Mila). Guardando alla coeva produzione musicologica in lingua francese, inglese e tedesca, il percorso critico compiuto da Mila tra anni Sessanta e Ottanta amplia le proprie metodologie interpretative, sviluppando osservazioni più approfondite su forma, linguaggio e stile delle opere verdiane. Nascono così i testi su *Alzira*⁴⁴⁹, *Luisa Miller*⁴⁵⁰ e *Corsaro*⁴⁵¹, poi ripresi e rielaborati ne *La giovinezza di Verdi*⁴⁵² – in cui il critico torinese dedica taluni capitoli a tutti gli spartiti da *Oberto* alla *Traviata* – e vengono inoltre “alla luce” la guida ai *Vesperi siciliani*⁴⁵³, la voce *Verdi* per due enciclopedie⁴⁵⁴, e infine una lettura dell'*Attila*⁴⁵⁵.

Nei suddetti testi, il critico opera un'esegesi dell'opera scena per scena (libretto e musica), integrata con riferimenti storici e biografici: impostazione, questa, che riflette l'orientamento della musicologia verso il rigore filologico, sul quale Mila si era espresso quando aveva sostenuto l'opportunità di approntare edizioni critiche delle partiture verdiane (e non solo).⁴⁵⁶

Anche nel corso degli anni Ottanta – e fino alla sua morte avvenuta nel 1988 – Mila non smetterà mai la propria attività di ricezione critica verdiana. E anche in queste ultime operazioni critiche, le rappresentazioni verdiane non smetteranno mai di suscitare in Mila letture polisensoriali e interpretazioni sinestetiche. Anche in queste tarde sue operazioni critiche, egli non dismetterà mai i

⁴⁴⁷ Ivi, p. 270.

⁴⁴⁸ Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere. II*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino, 1975, p. 1136.

⁴⁴⁹ Cfr. Massimo Mila, *Verdi minore. Lettura dell'“Alzira”*, «Rivista italiana di musicologia», I, 2, 1966, pp. 246-267.

⁴⁵⁰ Cfr. Id., *Luisa Miller, vigilia di capolavori*, XXIX Maggio musicale fiorentino, Firenze, 1966, pp. 5-9.

⁴⁵¹ Cfr. Id., *Lettura del “Corsaro” di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», V, 1, 1971, pp. 40-73.

⁴⁵² Cfr. Id., *La giovinezza di Verdi*, ERI, Roma, 1974.

⁴⁵³ Cfr. Id., *Les Vêpres siciliennes*, Einaudi, Torino, 1973.

⁴⁵⁴ Cfr. Id., *Verdi*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, IX, UNEDI, Roma, 1974; Id., *Verdi*, in *Enciclopedia della Musica*, VI, Rizzoli-Ricordi, Milano, 1975.

⁴⁵⁵ Cfr. Id., *Lettura dell'“Attila” di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», XVII, 2, 1983, pp. 247-276.

⁴⁵⁶ Cfr. Id., *Invito alla filologia musicale* [1958], in Id., *Cronache musicali 1955-1959*, cit., pp. 125-129.

panni di “nume tutelare” di quella «poetica del realismo verdiano», da lui considerata da sempre il più autentico “cuore pulsante” della drammaturgia verdiana.

Il ritorno del pensiero critico di Mila ai suddetti ambiti nodali verdiani lo si può apprezzare dalle ultime recensioni per talune prime andate in scena alla Scala nel corso degli anni Ottanta. È questo ad esempio il caso dell'inaugurazione della stagione scaligera del dicembre del 1985, che vede in scena appunto l'*Aida*. Tale rappresentazione consente inoltre a Mila di tornare criticamente sulla *vexata quaestio* del “ventaglio” di arti differenti operanti nel melodramma, e del rispetto (o meno) dimostrato da ciascuna di esse nei confronti dello spirito originario verdiano. Alla regia di tale *Aida* milanese troviamo ancora Ronconi, del quale – attraverso un procedimento critico analogo a quello visto poco fa – Mila apprezza in questo caso il rispetto registico serbato nei confronti dell'intento e della natura originari dell'opera di Verdi e Ghislanzoni:

Grande curiosità di questa esecuzione milanese era – inutile nasconderselo – di vedere come Ronconi se la sarebbe presa con tutti i condizionamenti convenzionali di un'opera così bloccata entro formule sceniche ineludibili, zeppe di luoghi comuni melodrammatici, ultimo frutto della pianta ormai esausta del “grand opéra”. Ci si è preso, tutto sommato, con molto rispetto e diligenza. Non ha ceduto a tentazioni d'attualizzazione dell'azione, mettendo in scena magari l'Egitto di Mubarak e l'Etiopia di Menghistù. Unica devianza dalle prescrizioni sceniche, la soppressione della sfilata militare durante la marcia trionfale, ma questa non è poi un'innovazione sensoriale: avevamo già visto all'Arena una marcia dell'*Aida* per un soldato solo, adesso è scomparso anche quello, le truppe arrivano su pesanti carri di guerra, trainati faticosamente a mano. Certamente è uno sbaglio musicale. Una marcia è una marcia e deve far camminare qualcheduno, se no non ha senso. In particolare, la celebre modulazione alla dominante che la rilancia a metà percorso perde ogni ragion d'essere se non è contrassegnata in scena da qualche fatto visivo. A parte questo, Ronconi non ha fatto stranezze. Certamente ha fatto piazza pulita di tutto l'armamentario di trofei, insegne, labari e pennacchi che la marcia militare comporta, ma si è rassegnato perfino a mettere l'elmo in testa ai guerrieri, ha largheggiato di ballerine poco vestite, insomma, l'occhio ha la sua parte sia pure in un clima generale di severità. Ha perfino tollerato gli infernali moretti che danzano davanti a Amneris. Nelle scene di Mauro Pagano è indovinato soprattutto il colore rossastro, color di deserto. Non ci sono piramidi, ma ci sono gli schiavi che le edificano. La città di Tebe sembra presa da una frenesia di lavori pubblici, come se vi si costruisse la metropolitana. Grandi macchinoni si spostano pesantemente per la scena, manovrati e spinti da schiavi muscolosi. Una sfinge un po' ingombrante occupa lo sfondo, un po' troppo ben pasciuta e per nulla misteriosa. Il terz'atto, all'aperto sulle rive del Nilo, poteva essere l'estremo rischio per un regista come Ronconi, di solito poco portato alla poesia della natura. Ma anche qui ha usato rispetto: non ci ha dato proprio i palmizi che sorgono fra le rocce sulle rive del Nilo, ma insomma, l'illusione dell'aria aperta e della notte di luna c'è, grazie alla luce e alla colorazione bluastra della scena, che qui sostituisce il solito colore arroventato del deserto.⁴⁵⁷

Ad analoghe istanze e preoccupazioni risponde poi la recensione che Mila riserva all'inaugurazione della Scala avvenuta – a un anno esatto di distanza – con la messa in scena, in questo caso, del *Nabucco*. Tra i principali motivi di plauso che Mila riconosce alla suddetta messa in scena vi è in particolare la fedeltà allo spirito originario del capolavoro verdiano, resa possibile dalla resistenza a ogni tentazione “spettacolistica” e a ogni abuso di componenti artistiche figurative sfarzose o barocche:

⁴⁵⁷ Id., *Carri da guerra per la marcia di «Aida»*, «La Stampa», 10 dicembre 1985, ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 454-458: 454-455.

Nell'intento di affermare la loro originalità i responsabili dello spettacolo avevano sparso voci un po' preoccupanti circa una loro nuova visione dell'opera, che non sarebbe quel prologo musicale del Risorgimento quale fu subito sentita dalla platea italiana, ma una specie di oratorio sacro, quasi una parafrasi della Bibbia. C'era perciò il timore di trovarsi di fronte a un *Nabucco* svigorito, democristiano e sentimentale. Fortunatamente, è uno scampato pericolo. [...] I tempi sono stretti, come Verdi li voleva. La dinamica vigorosa, sia pure con una nobile e sapiente preoccupazione di temperarne la rozzezza (i famosi duecento e più colpi di piatti nella Sinfonia d'apertura). [...] La regia di [Roberto] De Simone è efficace e sciolta, senza propositi di novità bislacche. Nei primi due atti può giovarsi d'una caratteristica delle scene di Mauro Carosi, e cioè certe ripide scale diagonali, probabilmente assai scomode, ma utilissime per aggiungere la dimensione dell'altezza, di solito così sguarnita, alle misure del palcoscenico. Le scene di Carosi seguono un poco la parabola dell'opera, che è un piano inclinato: dalla straordinaria e potente originalità del primo atto, che sbalordì il pubblico della prima per la sua totale diversità dalle consuetudini post-rossiniane e donizettiane del tempo, si declina a poco a poco irresistibilmente nella successione degli altri atti. Le scene del terzo e quarto atto fanno ricorso a strani oggetti simboli, glauci marchingegni cristallini, forme strane e ricercate, che sembrano pagare inevitabile tributo alle consuetudini scaligere di sfarzo e di ricchezza.⁴⁵⁸

II.18. Cortocircuiti sinestetici e plurisensoriali tra Verdi e Shakespeare

Un ulteriore approfondimento merita infine la ripresa da parte di Verdi del repertorio tragico shakespeariano, il quale di per sé, per il proprio stesso impianto scenico e drammatico, diviene nelle mani del maestro di Busseto duttile materia scenica adatta a contaminazioni di sfere sensoriali e artistiche differenti.⁴⁵⁹

La definitiva conquista di Shakespeare, dopo il tentativo sperimentale del *Macbeth* (1847) – chiave di volta della produzione giovanile verdiana – avviene in Verdi con le sue due opere più tarde, l'*Otello* (1887) e il *Falstaff* (1893): in tali opere ultime, l'abolizione progressiva delle forme chiuse, il costituirsi del declamato melodico, la scrittura orchestrale più matura, la potenza drammatica dei personaggi, il riso – non mera comicità, bensì estensione dello sguardo alla coesistenza di tragico e ridicolo propria della vita umana –, sanciscono agli occhi di Mila la piena attuazione di quel principio poetico dell'“invenzione del vero”⁴⁶⁰ che Verdi aveva in precedenza delineato.

Nella sua ultima monografia verdiana, *L'arte di Verdi*, Mila ravvisa, nell'impiego spregiudicato della materia sonora in *Otello*, una nuova vocalità, contraddistinta da una declamazione a suo giudizio assai vicina allo *Sprechgesang* di Arnold Schönberg. Nasce così la tesi di un Verdi espressionista e dell'*Otello* non più «drammone della gelosia», ma espressione di una «crisi di identità», «un capolavoro dell'arte moderna»⁴⁶¹ in anticipo anche su *Wozzeck* e *Lulu* di Alban Berg. Le pagine di Mila del 1980 su *Otello* confermano come, pur nella pluralità stilistica della produzione verdiana, albergasse lo stesso compositore, il quale, varcata la soglia della “terza età”, invece di ripiegarsi in sé

⁴⁵⁸ Id., «*Nabucco*» come Verdi voleva, «La Stampa», 9 dicembre 1986, ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 469-473: 472-473.

⁴⁵⁹ Cfr. Guido Paduano, *La parola scenica da Shakespeare a Verdi*, in Marco Grondona, Guido Paduano (a cura di), *Quattro volti di Otello*, Rizzoli, Milano, 1996.

⁴⁶⁰ Cfr. Giuseppe Verdi, Lettera alla contessa Maffei, cit., p. 624.

⁴⁶¹ M. Mila, *L'arte di Verdi*, cit., p. 312.

stesso, si mostrava ancora vivacemente partecipe delle inquietudini della propria epoca, e quindi, in definitiva, “attuale”.

La “trilogia shakespeariana” di Verdi ottiene inoltre un’attenzione del tutto prioritaria anche da parte di un critico quale d’Amico. Come già in parte anticipato, Verdi aveva catturato da subito l’attenzione critica di d’Amico per la propria statura autoriale, nel panorama artistico dell’Ottocento, di “drammaturgo d’istinto”, di “poeta naturale” della musica drammatica. Agli occhi del critico, Verdi infatti «aveva compiutamente espresso lo spirito della cultura in cui era nato; o, meglio, ognuno era stato solidale con l’anima del suo popolo: si trattava di una solidarietà tutta umana, cioè ‘morale’»⁴⁶². In d’Amico, tuttavia, il lavoro di critico musicale diventa spesso tutt’uno con agguerrite riflessioni socioeconomiche, attraverso le quali il critico romano si sofferma sull’enorme disagio sociale e ideale che attanagliava il mondo del secondo Novecento:

Il mondo oggi è quello che è, cioè una cosa orrenda. Tutti i valori sono alienati all’‘immagine’, al successo, ai miti della civiltà di massa; e questo non è soltanto qualcosa con cui ci scontriamo soltanto quando ci mettiamo a considerarlo, ma ci viene addosso attraverso il linguaggio, il gergo ormai coloniale che ha reso non solo la stampa, ma il colloquio quotidiano, un formulario di metafore tali da rendere tutto omogeneo e inarticolato.⁴⁶³

Proprio i segni incipienti di tale crisi e di tale decadimento “moderni” d’Amico crede di ravvisare appunto in opere tarde verdiane quali l’*Otello*⁴⁶⁴ e il *Falstaff*. Contro la nota tesi di Adorno secondo cui l’alienazione dei valori nel mondo moderno sarebbe irreversibile, d’Amico tuttavia crede fermamente che l’arte abbia un compito “positivo”, quello di ritrovare il filo della comunicazione, i termini che possano avviarsi a ricostituire un linguaggio. Il “positivo”, il modo di dare voce a un’idea attuale di uomo, d’Amico li trova appunto anche nel Verdi dal linguaggio complesso e a tratti problematico, angosciato, centrifugo delle sue opere “shakespeariane” tarde. Per il Verdi tardo, «un termine almeno dell’espressione è pur sempre un contenuto da esprimere, da comunicare, un significato che prevede un pubblico e un ascolto solidale»⁴⁶⁵.

La messa in scena del Verdi “shakespeariano” offre inoltre a d’Amico l’occasione per tornare più volte su talune tematiche critiche a lui particolarmente care quali l’orchestrazione delle varie arti coinvolte nel melodramma, nonché il ruolo “demiurgico” del regista, da un lato, e del direttore d’orchestra, dall’altro, capaci entrambi di offrire – in specie se di provenienza straniera – uno sguardo “fresco” a un autore dalla tradizione scenica tanto fortemente consolidata quale appunto Verdi.

⁴⁶² Franco Serpa, *d’Amico, Fedele*, «Dizionario Biografico degli Italiani Treccani», 2013), [https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico_(Dizionario-Biografico)/).

⁴⁶³ Fedele d’Amico, Lettera ad Arnheim, 9 luglio 1989, ora in Rudolf Arnheim, Fedele d’Amico, *Eppure, forse, domani. Carteggio (1938-1990)*, Archinto, Milano, 2000, p. 176.

⁴⁶⁴ Cfr. Anselm Gerhard, *Verdi, Wagner e la «prosa musicale»*, in *Otello*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia, marzo 2002.

⁴⁶⁵ F. Serpa, *d’Amico, Fedele*, cit.

In particolare, il Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1958 offre l'occasione per far conoscere in Italia l'opera e il talento di alcuni più o meno giovani direttori d'orchestra e registi americani. Il caso più eclatante fra essi, e di conseguenza maggiormente acclamato dal nostro d'Amico, risulta il direttore d'orchestra statunitense Thomas Schippers, che nell'edizione spoletina del 1958 si distingue per un'apprezzabile messa in scena appunto del *Macbeth* verdiano. Come osserva giustamente d'Amico,

il *Macbeth* si presentava come impresa difficile, che non era riuscita, tanto per fare esempi clamorosi, né a un Guarnieri né a un De Sabata: [...] la regia di Visconti, volta soprattutto a dirozzare gli elementi poco meno che debuttanti, e costretta in uno spazio limitato, per lo più non si azzardò a varcare i limiti d'un impianto tradizionale, per quanto sorretto dall'esatta eleganza e dall'*à-propos* musicale che a Visconti regista lirico non fanno mai difetto; le romantiche scene, fra le più belle e originali che Piero Tosi abbia mai dipinto, furono spesso messe nei guai dal cattivo funzionamento delle luci. Ma il direttore [Thomas Schippers] fece dimenticare ogni condizione sfavorevole, e riuscì a imporre all'opera la sua fisionomia autentica da cima a fondo. Chi ha visto questo *Macbeth* a Spoleto può dire davvero d'aver visto il *Macbeth*. [...] La duttilità con cui Schippers spegne o accende i colori in un attimo è altrettanto ammirevole che l'intelligenza con cui ne fa uso; e il suo senso dell'architettura verdiana, delle sue pause e scatti e distensioni, tutto semplice e tutto vivo, è quasi infallibile. Abbiamo rivisto il grande [Gino] Marinuzzi della *Forza del destino*, o dell'*Ernani*. E questo vuol anche dire qualcosa che va oltre la scoperta d'un talento d'eccezione. Dunque Verdi, e un Verdi seconda maniera come quello del *Macbeth*, non è proprio "arte d'altri tempi", se un americano nato nel 1930 ed educato in America riesce a srotolarlo intero dalla sua testa e restituircelo a grandezza naturale.⁴⁶⁶

Similmente al plauso critico già riservato pochi anni prima da d'Amico alla direzione musicale del greco Mitropulos della *Forza del destino* – nel Maggio Fiorentino del 1953 –, anche nel caso del *Macbeth* spoletino del 1958 il critico romano si mostra alquanto favorevole alla riscoperta verdiana compiuta da una "bacchetta straniera" quale Schippers.

Quella stessa rappresentazione spoletina del *Macbeth* verdiano suscita inoltre l'entusiasmo di un altro spettatore d'eccezione quale il già citato Vigolo, il quale dà prova di apprezzare innanzitutto la non secondaria location teatrale, oltre che l'azzeccata idea alla base dell'intera operazione festivaliera:

Che la quieta medievale cittadina di Spoleto abbia veduto in una notte di giugno, fra l'arco dei suoi monti boscosi e lo scintillante stellato delle campagne, compiersi questa operazione di magia nel suo Teatro Nuovo, è già qualche cosa di fiabesco che non poteva nascere se non da un'invenzione artistica, da un talento genialmente teatrale e musicale. In realtà il Festival inscenato a Spoleto è una scintilla partita dalla immaginazione di Gian Carlo Menotti; fra le tante felici invenzioni delle sue opere di teatro non è la meno felice, è nata dalla stessa ispirazione e ci dà un'indiretta, ma luminosa conferma della sua personalità.⁴⁶⁷

In tale fortunato e collaudato meccanismo teatrale quale appunto il festival spoletino, la rappresentazione del *Macbeth* verdiano del giugno 1958 viene a inserirsi quale naturale e mirabile

⁴⁶⁶ Fedele d'Amico, *L'America a Spoleto*, «Il Contemporaneo», luglio 1958, ora in Id., *I casi della musica*, cit., pp. 219-220.

⁴⁶⁷ Giorgio Vigolo, *Il Macbeth di Spoleto*, «Il Mondo», 17 giugno 1958, ora in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 406-407: 406.

esito, impreziosito appunto dalla direzione musicale di Schippers, qui intesa in tutte le sue potenzialità extra-sonore, plastiche e figurative:

la prima impressione entusiasmante l'ha data il giovane maestro Thomas Schippers fin dalle prime battute, suscitando dalla bravissima orchestra di Trieste un suono straordinariamente puro, energico, nettamente disegnato nella tersa acustica del Teatro di Spoleto. La partitura verdiana veniva chiamata a una nuova vita splendente dalla passione giovanile di una interpretazione che faceva scorrere fuoco in tutte le sue vene. Il *Macbeth* di Verdi diretto da Schippers diventa un'opera nuova e sorprendente, che è qui ben difficile descrivere in una prosa d'articolo e che bisogna ascoltare per avere la misura dei doni ammirevoli e assolutamente insoliti di questo direttore, doni che escono perfino dall'ambito delle sole qualità tecniche per incidere in un dominio più vasto e più profondo.⁴⁶⁸

Il merito di tale resa finale tanto riuscita quanto profondamente toccante spetta anche, in maniera nient'affatto secondaria, alla regia di Visconti, artefice appunto di una messa in scena in grado di stimolare tutti i sensi degli spettatori, non avvezzi a tale sollecitazione polisensoriale e sinestetica:

artefice non secondario di questa stupenda edizione del *Macbeth* è stato il regista Luchino Visconti, di cui tante volte avevamo sentito esaltare o mordere il talento, ma che mai avevamo avuto occasione di giudicare al banco di prova del teatro musicale. Qui, dobbiamo dire, l'acme di una regia ispiratissima ha fatto una cosa sola con la musica e con la direzione di Schippers. Nessun momento dell'azione è stato abbandonato all'inerzia e alla convenzione: tutto è stato investito da una energia trasfigurante, da un ritmo irresistibile, da una intelligenza e da una fantasia assolutamente inedit e in questo campo, centrando in pieno il nucleo di delirio angoscioso della tragedia. Il surrealismo involontario o avanti lettera che Verdi aveva qui creato con la sua musica, è stato valorizzato fino al limite della massima suggestione; e di ciò va data lode anche alle scene bellissime di Pietro Tosi (realizzate da Petrassi e Valentini), specie in quei tetri cortili, in quei chiostrici di trascendentale squallore, dove non possono abitare che gli spettri del rimorso.⁴⁶⁹

Il risultato finale della suddetta messa in scena del *Macbeth* esperita dal Vigolo spettatore-critico è insomma un prodotto poliedrico ma al contempo coerente e organico, che molto ha a che vedere – nella ricezione critica offertacene appunto da Vigolo – con il *Gesamtkunstwerk* di wagneriana memoria:

Il fatto è che tutti gli elementi della rappresentazione anche nella loro varietà (e fra essi non si dimentichi l'ottimo coro diretto dal maestro Giulio Bertola) confluivano in un unico risultato e stavano sotto il segno dell'unità funzionale e dinamica dell'insieme, tenuti in pugno dalla volontà espressiva e dalla ispirazione poetica di Thomas Schippers.⁴⁷⁰

Lo stesso Vigolo avrà poi modo di intervenire anche sull'opera ultima verdiana, il *Falstaff*, salutato dallo scrittore romano come l'esito conclusivo di un processo di maturazione portato avanti da Verdi, verso uno sdoganamento e superamento di quella trita convenzionalità melodrammatica di cui lo stesso maestro di Busseto era talvolta incappato nel corso delle sue opere precedenti:

Confessiamo che questa insoffribilità del convenzionale sentita dallo stesso Verdi è purtroppo l'elemento negativo che mina le sue opere precedenti anche più riuscite, nella nostra stessa ammirazione. La coscienza della convenzionalità

⁴⁶⁸ *Ivi*, pp. 406-407.

⁴⁶⁹ *Ivi*, p. 407.

⁴⁷⁰ *Ibidem*.

appena immessa nella sfera estetica genera nuove esigenze, crea un gusto che prima Verdi non si era mai sognato, una nuova leggerezza e luminosità che toccherà il suo punto più alto proprio nel momento in cui la esteriore tragicità trascolora in commedia. Questa trasformante alchimia opererà specificamente nello stupendo concertato che chiude il secondo atto del *Ballo in maschera* “Eh che baccano sul caso strano...”, dove Verdi raggiunge un equilibrio perfetto di genio e di gusto: e da questo momento la sua arte mette le ali e spicca il volo verso una sfera più alta e più serena che egli conquisterà interamente nel *Falstaff*. L’altro elemento che si depura nella evoluzione artistica di Verdi è il sottile filtrare nella sua musica di un *erlebnis* personale, di una sua esperienza di passioni vissute, di un segreto autobiografismo, insomma, che si fa strada a mano a mano nella sua scrittura. Anche nelle prime opere c’era un fondo di personale passionalità, ma tutto trasposto e quasi mitologizzato nella convenzionalità di parabole fiammeggianti; ma, in seguito, dalle trasposizioni si passa alle identificazioni di stati personali sempre più autobiograficamente vibranti e interiormente lirici o elegiaci. Si pensi al “Dormirò sol” del *Don Carlo* o al filo di brezza sul Boccanegra morente: “Ah, ch’io respiri l’aura beata del libero ciel”. Accenti sommi in cui l’anima stessa di Verdi confessa la sua tristezza, il suo *pathos*, il suo intimo dramma umano.⁴⁷¹

Nel *Falstaff*, Vigolo ravvisa quindi un netto passo compiuto da Verdi in direzione di una “totalità melodrammatica” artistica e sensoriale:

Si pensino insieme, ora, questi tre elementi: il superamento della convenzionalità melodrammatica, la scoperta luminosa del comico e, infine, la segreta vena di *erlebnis* personale; e si avrà la scala regia, il *gradus ad Parnassum* sul quale Verdi ottantenne, come il Goethe dell’ultimo Faust, approda all’altipiano del suo *Falstaff*, miracolo di un’arte e di una vita; poiché il *Falstaff* non si spiega se non in funzione di questa fortissima entelechia evolvente, se non come il fiore d’agave di una longevità che si versa in una coppa rasserenante il suo elisir di lunga vita (dove la musica ritorna ad essere, secondo una definizione di E.Th.A. Hoffmann, il *wunderbare Elixir der Weisen*, il meraviglioso elisir dei saggi). Su quell’altipiano Verdi torna a darci una musica di elfi, modulata dall’ilare al fiabesco, e nel Finale, mentre echeggia ancora nella foresta il corno incantato di Oberon, si ricongiunge idealmente al sogno mendelssonhiano della notte d’estate. [...] di tutte le opere di Verdi, nessuna come il *Falstaff* resiste e si lascia prediligere senza riserve, anzi con una completa adesione del gusto, come si ammira, tanto per intenderci, Mozart o Scarlatti.⁴⁷²

Tali caratteri insiti nel *Falstaff* trovano nella messa in scena dell’Opera di Roma nel gennaio 1964 una piena ed esemplare realizzazione, così come puntualmente testimoniati dalla recensione di Vigolo:

Quanto alla esecuzione che abbiamo ora ascoltato all’Opera nella serata inaugurale della stagione, ci siamo convinti una volta di più che la realizzazione scenica, orchestrale, vocale di questo capolavoro è una delle imprese più disperate che un teatro possa affrontare, quando non metta innanzi a tutto il resto un grande rispetto, un umilissimo rispetto per Verdi, ispirandosi principalmente a quell’ideale di luminosa leggerezza, di soavissima ilarità, di sorridente e patetica malinconia che qui egli ha voluto esprimere. A parte ciò, non possiamo non dare atto della somma di sforzi e dello sfoggio di attuazioni con cui il Teatro dell’Opera ha voluto quasi sbalordirci, offrendoci una edizione scenicamente delle più appariscenti. La direzione orchestrale è stata bene affidata a quel gran signore della bacchetta che è Carlo Maria Giulini – al quale non bisogna lesinare le lodi; e la regia, i costumi e le scene a Franco Zeffirelli, al quale bisogna solo perdonare gli eccessi della personalità.⁴⁷³

⁴⁷¹ Giorgio Vigolo, *Elogio del Falstaff*, «Il Mondo», 14 gennaio 1964, ora in Id., *Mille e una sera all’opera e al concerto*, cit., pp. 631-633: 631.

⁴⁷² *Ivi*, p. 632.

⁴⁷³ *Ivi*, pp. 632-633.

II.19. Oltre Mila, d'Amico e Vigolo: sviluppi critici verdiani di oggi e di domani

Dagli anni Settanta, la musicologia internazionale si presenta sempre più orientata sull'analisi degli aspetti testuali e formali nel melodramma e sul processo creativo (appunti, abbozzi parziali e continuativi, redazioni primitive incomplete e complete, revisioni, edizioni successive alla prima).

Philip Gossett riconosce nella struttura dei duetti in *Aida* la persistenza del modello quadripartito rossiniano; Frits Noske si accosta all'opera con gli strumenti della semiotica; Wolfgang Osthoff indaga le stesure originarie del *Simon Boccanegra* e del *Macbeth*; Friedrich Lippmann studia i rapporti tra verso, metro e melodia; Pierluigi Petrobelli pone l'accento sulle reciproche interazioni tra "sistemi" (azione drammatica, struttura verbale, musica); Siegmund Levarie, Elliott Antokoletz, William Drabkin sollevano grandi discussioni con i saggi sull'organizzazione tonale e le relazioni armoniche (a loro giudizio frutto di una pianificazione rigorosa) in, rispettivamente, *Un ballo in maschera*, *Macbeth*, *Il trovatore*. Le ricerche di Andrew Porter, Ursula Günther e David Rosen negli archivi dell'Opéra parigino hanno portato alla scoperta di brani inediti del *Don Carlos*, scartati dall'autore fin dalle ultime prove.

Un convegno su *Macbeth* (1977) – i cui atti sono stati raccolti in volume da Rosen e Porter⁴⁷⁴ – tira le fila di un rinnovato interesse critico intorno all'opera shakespeariana, messo in moto dalle ricerche di Daniela Goldin Folena e Francesco Degrada. Altro titolo oggetto d'indagini accurate è (sulla scia del successo arriso al celebre allestimento Abbado-Strehler al Teatro alla Scala, nel dicembre 1971) *Simon Boccanegra*: si ricordano i contributi della Goldin sul libretto, di Julian Budden, Edward T. Cone, Joseph Kerman, tra gli altri, sulla musica. Proprio Budden pubblica la monografia tuttora di riferimento mai concepita sul teatro di Verdi⁴⁷⁵, nella quale, a proposito di *Macbeth*, *I Vespri siciliani* e *Aida*, richiama certe conclusioni di Mila.

Il quale, a sua volta, fa propri i risultati conseguiti nelle loro ricerche da molti di questi studiosi, citandone le principali pubblicazioni nella sua già citata ultima monografia verdiana: *L'arte di Verdi* (1980). Sulla loro scia modifica e arricchisce alcuni profili di opere già trattate nel volume del 1958, fra i quali *I Vespri siciliani* e, appunto, *Simon Boccanegra*, aggiungendo ex novo i saggi su *La forza del destino*, *Otello*, la musica sacra di Verdi, nonché un capitolo dedicato alle versioni e varianti del *Don Carlo*. Per il resto, nel volume del 1980 confluiscono precedenti monografie e studi miliani, a testimonianza di un ininterrotto, e proprio per ciò mai definitivo, «colloquio con il compositore»⁴⁷⁶ intrapreso dal critico torinese: colloquio che «come con gli altri grandi dell'arte musicale, è una specie

⁴⁷⁴ Cfr. David Rosen, Andrew Porter (eds.), *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

⁴⁷⁵ Cfr. Julian Budden, *The Operas of Verdi*, Cassell Ltd., London, 1981.

⁴⁷⁶ Giovanni Morelli, *Ritratti critici di contemporanei: Massimo Mila*, «Belfagor», vol. 44, n. 6, 30 novembre 1989, pp. 659-680: 679.

di work in progress che non sarà mai concluso, finché le sue opere parlino al nostro spirito e alimentino la nostra cultura»⁴⁷⁷.

Gli studi verdiani successivi alla morte di Mila (1988) hanno proseguito sui percorsi già tracciati nei decenni immediatamente precedenti, a partire dalla ricerca documentaria, la quale ha trovato una sistemazione nella ponderosa biografia scritta da Mary Jane Phillis Matz.⁴⁷⁸

Dal canto loro, le riflessioni sulla drammaturgia verdiana hanno ricevuto un impulso decisivo dalle sistemazioni teoriche di Carl Dahlhaus⁴⁷⁹, Lorenzo Bianconi, Piero Weiss, mentre quelle sugli aspetti formali – avviate da Joseph Kerman e Harold Powers – hanno trovato esiti rilevanti nelle pubblicazioni, fra molti altri, di Giorgio Pestelli, Gilles de Van, James A. Hepokoski, Fabrizio Della Seta, Paolo Gallarati, Luca Zoppelli, Alessandro Roccatagliati, Emilio Sala, Giorgio Pagannone.

Ulteriori studi si sono focalizzati su scavi analitici – di cui abbiamo esempi significativi in David Rosen e Roger Parker – o sul processo creativo nei suoi vari stadi, sciverato da Gossett e Della Seta. Un posto di tutto rilievo è occupato poi dai recenti studi sul sistema produttivo verdiano (con i testi fondativi di John Rosselli) e sulla prassi esecutiva dell'opera italiana, come ben testimoniato dal gruppo di lavoro sulle orchestre italiane dell'Ottocento coordinato da Franco Piperno, e dalla collana sulle disposizioni sceniche a cura di Francesco Degrada per Ricordi⁴⁸⁰, preceduta dalle pionieristiche indagini di Luciano Alberti su *Aida*.

Un ambito di studi verdiani che non smette mai di riscuotere attenzione è poi la ricezione critica: argomento al quale Marco Capra ha offerto il contributo più importante.

Non dà poi cenni di acquietarsi il dibattito sulla dimensione politica e risorgimentale del teatro verdiano, negata da Parker e da Birgit Pauls, ma rilanciata invece dalla monografia di Pierre Milza, dalla tavola rotonda *Verdi nella storia d'Italia* (tenutasi nell'ambito del convegno voluto dall'Istituto di studi verdiani nel 2001), dal saggio di Gossett sugli effetti della censura delle opere verdiane in epoca risorgimentale e sui cori patriottici, e dal saggio di Anselm Gerhard sul peso e il significato delle relazioni intrattenute dal giovane Verdi con l'aristocrazia.

Non sono mancate, infine, le letture in chiave gender di Ralph Locke, di Mary Ann Smart, di Emanuele Senici, e in generale della musicologia angloamericana a cominciare dal cambio di secolo. Una sintesi di questi filoni la si può rintracciare in ricerche collettanee in lingua inglese e tedesca, e in italiano nel manuale di Raffaele Mellace.⁴⁸¹

⁴⁷⁷ Massimo Mila, *Prefazione*, in Id., *L'arte di Verdi*, cit., p. XIII.

⁴⁷⁸ Cfr. Mary Jane Phillips-Matz, *Verdi: A Biography*, Oxford University Press, Oxford, 1992.

⁴⁷⁹ Cfr. Carl Dahlhaus, *Il realismo musicale* [1982], Il Mulino, Bologna, 1987.

⁴⁸⁰ Collana di Disposizioni sceniche diretta da Francesco Degrada e Mercedes Viale Ferrero, Ricordi, Milano, 2002.

⁴⁸¹ Cfr. Raffaele Mellace, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Carocci, Roma, 2013.

In un panorama tanto ricco, specialistico e diversificato, oltre che difficile da mappare, la lezione di Mila si dimostra tuttavia sempre fertile. Come scrive Pestelli, «molti suoi assunti sono diventati [infatti] a tal punto luoghi comuni che non se ne riconosce più la paternità»⁴⁸². Volendo insomma rifarci un'ultima volta a Cuomo,

la lezione [di Mila] è viva e agisce sotto traccia, non solo in ambito specialistico, ma anche nel tessuto vivo della cultura, patrimonio assimilato da chi s'interessa di opera lirica, e di Verdi in particolare; e resta ancora sovente via d'accesso di chi vi si accosti da neofita, in virtù della qualità divulgativa della sua scrittura. Mila ha insomma acquisito lo status di 'classico', è diventato a sua volta una 'pianta uomo' che produce frutti intellettuali e morali in grado di nutrire lo spirito dell'uomo, oggi e domani.⁴⁸³

Un'analoga sorte di "immortalità critica" è quella toccata infine anche all'altro critico che, insieme a Mila, ha costituito l'oggetto preferenziale della nostra trattazione. Mi riferisco ovviamente a quel critico amico/rivale di Mila per eccellenza, ossia Fedele d'Amico, la cui scomparsa (nel 1990) ha lasciato un vuoto altrettanto incolmabile nell'ambito degli studi verdiani:

Nell'attivismo di parata e nel conformismo in cui sempre più sta sprofondando la nostra vita musicale, la scomparsa di Fedele d'Amico è un durissimo colpo, una perdita irreparabile per chi era abituato a considerare la sua voce un'ancora di salvezza per capire qualcosa di un mondo tanto imbottito di suoni quanto ignaro del loro senso.⁴⁸⁴

⁴⁸² Giorgio Pestelli, *Il Verdi di Mila*, in Id., *Di tanti palpiti. Cronache musicali 1972-1986*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1986, pp. 63-66: 65.

⁴⁸³ C. Cuomo, *La "pianta uomo"*, cit., p. 36.

⁴⁸⁴ G. Pestelli, *La pulce nell'orecchio*, cit., p. 167.

Capitolo III

Traduzione e interpretazione. Verso il nuovo millennio

III.1. Riletture e deformazioni registiche della messinscena verdiana di oggi

Se è vero che nella seconda metà del XX secolo il teatro di regia mette l'*opera* (das Werk) sullo sfondo, costringendo lo spettatore ad operare una scissione tra la rappresentazione dell'opera che gli viene offerta sulla scena e l'opera stessa così come è stata concepita ab origine, ecco profilarsi un problema che presuppone la conoscenza approfondita dell'opera e che ha a che fare con l'interpretazione e dunque con il legame che l'opera stringe con il testo.⁴⁸⁵

Come afferma del resto Carl Dahlhaus nel 1984

Dal problema di fissare una definizione di opera – che nel teatro musicale non coincide mai perfettamente con il testo – sorge la motivazione per un teatro di regia nel quale siano addirittura raggiunte le estreme conseguenze, in virtù della massima dell'ermeneutica secondo la quale un testo può restare in vita solo attraverso le sue progressive interpretazioni.⁴⁸⁶

Ecco che ogni qual volta si affronti il termine di *Regietheater* ci si pone un problema circa la definizione del concetto di autonomia della messa in scena, specie in relazione al testo di un'opera, vale a dire di un insieme di supporti scritti corredati da indicazioni di varia natura: musicali, testuali e scenografiche. Nel caso dei drammi di Verdi così come quelli di Wagner e successivamente di Puccini, Strauss e Berg, per limitarci ad alcuni degli autori che hanno dimostrato una sensibilità sempre più sviluppata per lo spettacolo nel suo insieme, le prescrizioni sceniche non sono meno dettagliate di quelle musicali. Se da un lato è vero che i testi restano uguali a sé stessi nel tempo, non si può dire lo stesso per la loro percezione in costante mutamento. Ciò a cui vanno incontro le opere della fine del XX secolo è un processo di «deterioramento» a sua volta determinato dai cambiamenti dell'assetto sociale con cui il pubblico si trova a fare i conti: linguaggio del testo e strutture drammaturgiche sono soggetti a cambiamenti epocali tanto che ripristinare, nella proposta di metter in scena un dramma non più attuale, l'antica unità tra musica libretto e scena non risulta più essere un obiettivo realizzabile. Come asserisce Horst Weber, chiunque si approcci al teatro musicale, sia esso regista, cantante oppure scenografo, deve accettare che:

⁴⁸⁵ Cfr. Paolo Faroni, *Regietheater, L'opera in televisione secondo Jean-Pierre Ponnelle*, Università degli studi di Pavia, Pavia, aa. 2012-2013.

⁴⁸⁶ Carl Dahlhaus, *Regietheater*, «Musica» 38, 1984; anche in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Hermann Danuser, vol. 2, Laaber Verlag, Laaber, 2001, pp. 227-236: 227.

attraverso il cambiamento delle modalità di rappresentazione egli distrugge l'unità originaria tra libretto scena e partitura; la nuova rappresentazione, che va intesa come interpretazione, giace al di sopra del testo, assurge al rango di "rielaborazione" del medesimo in quanto va a modificare la percezione del testo. Questa modifica del modo di rappresentazione, allo stesso tempo, permette la percezione di un possibile significato. Proprio in questo dà prova di sé la fedeltà ad un testo.⁴⁸⁷

Certo è che il teatro musicale rimane un'arte performativa e la *performance* ha incontestabilmente una natura mutevole in quanto è sottoposta a «sbalzi di qualità e, nello spettacolo operistico, al mutare incessante dei codici visivi».⁴⁸⁸ Si parla di codici ma anche, scomodando un termine caro a Umberto Eco, enciclopedie dello spettatore che il regista ha il compito di mediare. Anne Ubersfeld nel suo volume *Leggere lo spettacolo*⁴⁸⁹ è piuttosto cauta nell'utilizzare a questo proposito il concetto di «traduzione» ma risulta non infondato paragonare l'operazione registica tesa ad «interpretare» un'opera all'esercizio svolto dal fruitore dell'opera stessa, di ritrovare in ciò che vede e sente, dei riferimenti presenti nel proprio universo culturale. In questo senso, afferma Zoppelli, si suol dire che una traduzione «deve produrre lo stesso effetto a cui mirava l'originale, obiettivo che si raggiunge con compromessi, compensazioni e rifacimenti, talora di una certa entità»⁴⁹⁰. Si tratta dunque di una traduzione di un sistema visivo (in quanto la dimensione visiva ricordiamo essere essenziale ai fini di un'appropriata esperienza estetica dell'opera) che permette al regista di operare con una certa libertà alla condizione che studi dettagliatamente non solo libretto e partitura dell'opera ma anche la letteratura storica- critica che permetta a lui di conoscere e tradurre il sistema dei codici culturali.

Contro il teatro di regia in un interessante articolo del 2007 Richard Klein passa in rassegna alcune delle posizioni estetiche più controverse sul complesso tema del *Regietheater* a partire dagli anni Venti del Novecento. Balza dunque agli occhi come *Werk und Wiedergabe* sia il titolo conferito al volume di Hans Pfitzner pubblicato nel 1929 e dia anche nome al convegno svoltosi all'Università di Bayreuth nel 1979⁴⁹¹.

Dalle riflessioni di Klein capiamo come a distanza di mezzo secolo persistano posizioni di aperta opposizione alle istanze autonomistiche dei teatri di regia delle rispettive epoche. Le riflessioni di Pfitzner, lette come un'aperta reazione alle 'espressioni più provocatorie del teatro d'avanguardia

⁴⁸⁷ Horst Weber, *Vom «treulos treuesten Freund». Eine Einführung in das provokative Dilemma des Regietheaters*, in *Oper und Werktreue. Fünf Vorträge*, a cura di Id., Metzler, Metzler, Stuttgart-Weimar, 1994, pp. 10-11.

⁴⁸⁸ Luca Zoppelli, «Alla borghese moderna»? *Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici*, «Il Saggiatore musicale», XVII, 2010, pp. 99-105: 99.

⁴⁸⁹ Anne Ubersfeld, *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma, 2008, p. 6.

⁴⁹⁰ L. Zoppelli, «Alla borghese moderna»? , cit., p. 99.

⁴⁹¹ Hans Pfitzner, *Werk und Wiedergabe*, Beeno Filser, Augsburg, 1929; *Werk und Wiedergabe*.in *Musiktheater exemplarisch interpretiert*, a cura di Sigrid Wiesmann, Mühl'scher Verlag, Bayreuth, 1981.

della Repubblica di Weimar⁴⁹² vanno nella direzione di un rifiuto dell'autonomia dell'espressione scenica rispetto a quella musicale. Il compositore auspica dunque una netta gerarchizzazione delle singole componenti dello spettacolo al di sopra delle quali pone la partitura.

Risultano a questo proposito illuminanti le considerazioni da parte di Wolfgang Osthoff circa il pensiero di Pfitzner: Osthoff riconosce innanzitutto l'attualità del dibattito sollevato dal compositore, sottolineando gli elementi meno pedanti della trattazione, come ad esempio l'appello alla ricerca di soluzioni innovative e audaci rispetto alle prescrizioni dell'autore, ma rimarcando anche le contraddizioni insite nella sua trattazione. L'errore di Pfitzner secondo Osthoff risiederebbe innanzitutto nella sua indecisione terminologica che porta a utilizzare in maniera inadeguata e desueta i termini «Wiedergabe» e «Lebendigmachung» («rivivificazione»). E con ancora maggiore convinzione rifiuta all'interno della sua trattazione l'impiego dei termini «ausdeuten» («interpretare») e «nachschaffen» («ricreare»), misconoscendo di fatto la possibilità di un'aggiunta di significati all'opera nella sua riproposta sulla scena e ponendo dunque il problema della «rappresentazione» e «traduzione» dell'opera d'arte senza offrirne una soluzione soddisfacente. Del resto, anche la trattazione di Osthoff, sebbene meno conservatrice rispetto a quella di Pfitzner, denota un consenso solo parziale alle prerogative avanzate dal teatro di regia ormai da oltre un trentennio.⁴⁹³

Resta indiscusso il fatto che qualunque regista di oggi abbia il potere di determinare in modo personale la percezione dell'opera nello spazio circoscritto della rappresentazione di cui è autore. Questa giurisdizione non solo gli è stata riconosciuta a livello istituzionale, come abbiamo visto, a monte di un lungo processo storico, ma non può neppure astenersi dall'esercitarla. Anche nella (del tutto improbabile) ipotesi che la filologia contemporanea riesca a sciogliere ogni possibile elemento di ambiguità legato alle modalità di rappresentazione di ogni titolo operistico, l'apporto personale che il regista mette in campo per una riproposta contemporanea di un'opera continuerà a essere considerato una componente irrinunciabile nell'idea di fruizione del teatro. Va da sé che la fedeltà all'opera o allo spirito dell'opera non può essere misurato in base alla semplice adesione di una regia alle direttive testuali, ma piuttosto alla capacità del regista di affrontare un testo secondo una propria visione unitaria. La musica, in quanto vita stessa del dramma, rappresenta una delle istanze massime e costituisce la materia d'elezione con la quale il regista dovrebbe sentirsi sempre chiamato a misurarsi; ciò di per sé permetterebbe numerosissime possibilità d'interazione tra il testo e la mente creativa di un regista. Tuttavia l'imposizione di questo principio avrebbe finito per limitare

⁴⁹² Si veda il testo in Walter Panofsky, *Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, München, Laokoon Verlag, 1966.

⁴⁹³ Cfr. Wolfgang Osthoff, *Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem*, in *Werk und Wiedergabe*, cit., pp. 13-47; trad. it. *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 388.

enormemente le possibilità interpretative che ad oggi il teatro di regia è riuscito a schiudere sui titoli del repertorio. La conquista dello status di forma di espressione autonoma ha permesso al *Regietheater* di diventare, parafrasando un'espressione del già citato Umberto Eco, «una macchina per produrre interpretazioni». Con la consapevolezza che alcune di queste possano tradire le prerogative dell'opera stessa o portar alla luce elementi pertinenti ad essa in modo del tutto inaspettato, il teatro musicale continuerà a esistere attraverso la continua riproposta delle opere, almeno fino a quando un'epoca non ne esaurirà le possibili interpretazioni. Come afferma Dahlhaus: «un testo può restare in vita solo attraverso le sue progressive interpretazioni». E questo ci dovrebbe ricordare l'imprescindibile ruolo che ancora una volta il *Regietheater* continua a svolgere nella produzione di significati che salvaguardano la vita stessa dell'opera.⁴⁹⁴

III.2. «Opera aperta»

Alleanze felici e fortunati radicamenti professionali (dalle regie scaligere di Visconti, ai Mozart di Strehler, all'aggiornata spettacolarità barocca di Ronconi e Pizzi) hanno sedimentato nel tempo esiti di portata generale, rinnovando i codici culturali di cui si è trattato integrando il settore registico e teatrale e unendo la musica alle risorse del dramma recitato (organici sviluppi interpretativi, azioni mute, serrate compenetrazioni di movimenti, spazi e immagini, reti di dispositivi segnici).⁴⁹⁵ L'incontro dello spettacolo lirico con la regia teatrale a contenuto drammatico ha favorito dunque una teatralità bipolare (musicale e d'interpretazione scenica) che si è via via rinnovata per varianti estetiche, non potendo ovviamente sfociare in radicali invenzioni formali o di sistema. Questa stessa teatralità, come risulta dal confronto con le più recenti esperienze e soluzioni, costituisce però una fase intermedia e già conclusa. Durante il suo svolgimento i registi teatrali hanno operato significativi cambiamenti sulle funzioni sceniche (spazi, immagini, corpi e media tecnologici), rendendo così possibile un'apertura della scena ad ulteriori profili artistici e modalità performative. In altri termini: la regia teatrale ha reso eclettiche ed adattabili le prassi del teatro d'opera, consentendo di inquadrare nel ruolo di “regista lirico” anche artisti estranei alle dinamiche rappresentative del teatro drammatico (accogliendo dunque registi cinematografici, registi d'avanguardia e coreografi). Possibilità, questa, che addirittura capovolge il rapporto originario fra sistema operistico e teatro di regia.⁴⁹⁶

Nel 1955, inquadrando storicamente i fermenti del primo Novecento, André Venstein distingue con argomenti tuttora validi la mise en scène come dimensione materiale della rappresentazione dalla

⁴⁹⁴ P. Faroni, *Regietheater*, cit., p. 26.

⁴⁹⁵ Cfr. Gerardo Guccini, *La regia lirica, livello contemporanea della regia teatrale*, «Il castello di Elsinore», Torino, pp. 83-104.

⁴⁹⁶ *Ivi*, p. 85.

mise en scène come prassi registica. La prima – dice – è un insieme «dei mezzi d'interpretazione scenica: scenografia, illuminazione, musica e recitazione», la seconda un'attività «che consiste nella connessione, in un certo tempo e in un certo spazio dell'azione recitativa, dei differenti elementi d'interpretazione scenica di un'opera drammatica». ⁴⁹⁷

Indagando il dramma da interprete critico oppure come alter ego scenico dell'autore, il regista teatrale ricava dalle proprie percezioni analitiche e intuitive criteri d'allestimento che scombinano le tradizionali autonomie delle funzioni spettacolari. La sua autorevolezza su attori, scenografi, musicisti e maestranze tecniche non è soltanto una questione di metodo ma si fonda su salde fondamenta estetiche, discendendo dall'idea che lo spettacolo risulta dall'organica compenetrazione di tutti i suoi elementi ad opera d'un linguaggio unitario. Alla regia spetta dunque il compito di mettere in relazione le impressioni suscitate dal testo drammatico (o drammatico/musicale) con le concrete componenti della realizzazione scenica: identità attoriali, spazi, volumi, materiali, luci. Quando Adolphe Appia, del resto, dichiara che «la luce è nell'economia della rappresentazione ciò che la musica è nella partitura» ⁴⁹⁸, non segnala soltanto le funzioni espressive recentemente acquisite dall'illuminazione elettrica ⁴⁹⁹, ma indica come l'*organicità* in fieri dell'opera scenica consista nell'ambientazione del suono in spazi mentali che reagiscono in senso visivo e cinetico ai suoi decorsi. Infatti, «la luce, come la musica, non può esprimere nulla che non appartenga all'intima essenza di ogni visione» ⁵⁰⁰. Ciò che risulta importante ricordare, in altri termini, è quanto la caratteristica peculiare dell'inventiva registica consista in un dialogo o, meglio, in un'interazione con gli elementi strutturali ed espressivi della composizione drammatica fondando quindi il “germe” d'un linguaggio sinestetico predisposto ad assorbire le resistenze e gli apporti del concreto processo teatrale.

Del resto, come afferma nel 1977 Guy Verriest, l'opera lirica:

non è un'opera completamente chiusa (nel senso che Umberto Eco dà a quest'espressione) e cioè determinata una volta per tutte da coloro che l'hanno concepita, ma è anche un'opera aperta suscettibile di diverse interpretazioni da parte del direttore d'orchestra, dei cantanti, del regista, che non può d'altra parte ignorare tutte le rivoluzioni che la mise en scène ha conosciuto dall'inizio di questo secolo. ⁵⁰¹

Già nella tradizione ottocentesca, del resto, i sistemi teatrali – e cioè i sistemi basati sulle compagnie, sulle imprese operistiche o sulla produzione di grandi spettacoli stanziali – erano protagonisti di

⁴⁹⁷ André Veinstein, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1955, p.7.

⁴⁹⁸ Adolphe Appia, *La musica e la messa in scena* [1894-1896], in Id., *Attore musica e scena*, prefazione e cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1981, p. 139.

⁴⁹⁹ G. Guccini, *La regia lirica*, cit., p. 87.

⁵⁰⁰ *Ibidem*.

⁵⁰¹ Guy Verriest, *Esthétique et défense de l'art lyrique*, «La Revue Musicale», 1977, p. 77.

dinamiche creative di ampio respiro, integrando i processi della composizione testuale e musicale alle pratiche dell'allestimento o descrivendo archi produttivi unitari che iniziavano con la scelta del soggetto e si concludevano con la rappresentazione. In tali processi le diverse competenze degli autori e degli artisti scenici si incuneavano le une nelle altre, suscitando reciproche invasioni di campo dal versante dello spettacolo verso quello della composizione drammatica, che teneva conto del sistema dei ruoli, dei singoli interpreti.⁵⁰²

La regia – intesa sia come nuovo mestiere che come teatro allo stato d'invenzione – si è storicamente innestata all'ampliarsi delle competenze di chi (*metteur en scène*, capocomico, librettista o autore) coordinava l'insieme spettacolare. Ma, come afferma Guccini,

l'egemonia scenica e culturale del nuovo fenomeno presuppone trasformazioni più radicali, di cui questi fermenti protoregistici non sono la principale sostanza ma significativo indizio. Mi riferisco al disgregarsi dei sistemi tradizionali che avevano a lungo sospesa la ricerca di linguaggi scenici originali e organici al testo inscenato. Il teatro d'impresa e quello di compagnia, concependo l'opera drammatica come trasposizione metaforica dei suoi destinatari scenici e copione funzionale alla rappresentazione, non prevedevano, infatti, l'azione di mediatori culturali scenicamente inventivi. Piuttosto, le competenze formali degli autori venivano integrate (oppure affiancate) da "specializzazioni composite" che riguardavano il recitare, le scene, gli effetti, i movimenti, le attrezzature, le coreografie eccetera⁵⁰³.

Come vedremo a partire dagli anni Cinquanta, l'avvento del Nuovo Teatro, il fenomeno dei gruppi e i valori autoreferenziali del postmoderno disgregheranno, però, le funzioni interpretative dell'evento scenico e la necessità di riferirsi a un dramma formalizzato da interpretare. Tadeusz Kantor, il Living, Grotowski, Barba, Quartucci, Carmelo Bene e Leo de Berardinis sono solo alcuni dei precursori che declineranno le molteplici possibilità d'una "scrittura scenica" in grado di concepire lo spettacolo in quanto "creazione prima" e lavoro sul linguaggio.⁵⁰⁴

In linea con quanto afferma Lehmann, nel teatro del tardo Novecento il segno teatrale, non più dislocato sulle coordinate di lettura dispiegate dalla vicenda drammatica, contrae significato e significato risolvendosi in addensamenti di presenza, mentre l'opera scenica esplicita «l'esistenza di un livello del reale» non mimeticamente riprodotto ma concreto ed effettivo, «che interagisce costantemente [...] nella creazione teatrale stessa».⁵⁰⁵ Come sintetizza Lorenzo Mango «il problema [dei nuovi registi] sembra essere da un lato coinvolgere sempre più da vicino la pratica della scena

⁵⁰² Cfr. G. Guccini, *Direzione scenica e regia*, in L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, V, *La spettacolarità*, EDT/Musica, Torino, 1988, pp. 125-174.

⁵⁰³ G. Guccini, *La regia lirica*, cit., pp. 83-104: 98. Sulla nozione di "specializzazione composita" cfr. G. Guccini, *I due "Mefistofele" di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in William Ashbrook, Gerardo Guccini, *Mefistofele" di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano, 1998, pp. 147-318, con particolare riferimento al cap. "Specializzazioni composite" e regia, pp. 199-202.

⁵⁰⁴ Con "scrittura scenica" si intende un sistema di scrittura che coinvolge tutti gli elementi linguistici del teatro, non solo quelli legati alla messa in scena ma anche l'attore e la drammaturgia: cfr. Lorenzo Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma 2003.

⁵⁰⁵ Hans-Ties Lehmann, *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, «Biblioteca Teatrale», aprile-dicembre 2005, pp. 23-47: 43.

con l'esperienza del vissuto, dall'altro *disarticolare* le forme della scena ed agire creativamente dentro e su tale disarticolazione.⁵⁰⁶

Il teatro contemporaneo, forse perché non dilata al proprio esterno penetranti forme d'influenza, nemmeno presenta al proprio interno modalità culturali egemoni e significative distinzioni fra esperienze emergenti e pratiche superate o, come si diceva all'epoca delle prime avanguardie novecentesche, "passatiste". Sembra che la scena lirica contemporanea si muova piuttosto nella direzione di rispondere alle volontà di una convivenza dinamica e capace tra due istanze che ben s'adattano alle strutture del teatro lirico, vale a dire il direttore d'orchestra e il regista, ognuno dei quali si rapporta con diverse finalità e competenze a un'opera prodotta da due autori: il librettista e il compositore.⁵⁰⁷ Le problematicità che dunque ne derivano, andando a colpire proprio gli aspetti centrali della realizzazione spettacolare, vengono messe nelle mani dei protagonisti della messa in scena. Luca Ronconi, a questo proposito, in un'importante conversazione pubblicata nel 1982, afferma che il suo interesse per l'opera dipendeva proprio dalla duplicità delle sue forme dato che «nel teatro d'opera di testi ce ne sono due, e quindi c'è la possibilità di lavorare non insieme a un testo, parallelamente a un testo, come succede spesso nel teatro scritto, ma addirittura negli scarti fra le due notazioni del testo, che naturalmente ti danno delle sollecitazioni spesso anche divergenti».⁵⁰⁸

Una prerogativa, quella di tessere esperienze differenti, articolate in un unicum di azioni e concezioni visive dello spettacolo che non solo contraddistingue il teatro drammatico di tutti i tempi ma oggi forse ha subito una forte dilatazione a causa degli sviluppi storici diacronici e fondamentalmente autonomi che convivono nel teatro postdrammatico.⁵⁰⁹

Ecco che con il venir meno della regia in quanto arte della rappresentazione la storiografia teatrale tende a considerare ormai esaurito il momento propulsivo della regia. «Se la regia è sorta – osserva Alonge – nel momento in cui l'autore si è fatto regista, il cerchio si chiude nel momento in cui il regista si fa autore».⁵¹⁰ Si fa avanti la regia in quanto arte di svolta e proposta culturale attiva. Si assiste, quindi, alla «nascita della regia»: fenomeno che si compie nei primi trent'anni del Novecento rinnovando l'estetica del teatro e fornendo agli artisti «uno strumento per un riscatto sociale e culturale, più tardi persino etico e culturale»⁵¹¹ e che ha modo di rimanere anche negli anni a seguire «novità» perché regia intesa come interpretazione critica e invenzione scenica 'd'autore'.⁵¹²

⁵⁰⁶ L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., p. 76.

⁵⁰⁷ G. Guccini, *La regia lirica*, cit., p. 88.

⁵⁰⁸ Colloquio con Luca Ronconi, in Franco Quadri, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Einaudi, Torino, 1982, p. 162.

⁵⁰⁹ G. Guccini, *La regia lirica*, cit., p. 88.

⁵¹⁰ Roberto Alonge, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari, 2006, p. 183.

⁵¹¹ Mirella Schino, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Roma-Bari, 2003, p. V.

⁵¹² *Ibidem*.

Certo è che il teatro lirico nella seconda metà del XX secolo occupa una posizione particolare e propria a lui solo, configurandosi come una “scuola” permanente di “seconde creazioni”.⁵¹³

Al suo interno, la centralità dell’esecuzione musicale trattiene infatti il regista dal farsi pienamente autore, costringendolo ad un continuo confronto con il dramma formalizzato. Già alla fine degli anni Settanta, di nuovo Luca Ronconi riconoscerà come il teatro lirico si distingua per il valore originale delle sue drammaturgie e l’assoluto rilievo delle finalità rappresentative:

il teatro d’opera conserva il suo carattere di rappresentazione molto di più di quanto oggi non avvenga con il teatro di prosa. Mi sembra che un Parsifal e un Trovatore siano sempre attesi come delle realtà ad ogni successiva presentazione, come se esistessero Parsifal e il Trovatore universali in giro per il mondo, che si ripropongono e si ripresentano continuamente, e in cui si è abituati a ritrovare sempre le stesse cose...⁵¹⁴

Le parole che seguono costituiscono un sorprendente e illuminante indizio delle trasformazioni attraversate dal teatro italiano a partire dal secondo dopoguerra. Prosegue Ronconi: «è qualche cosa che fino a venti, trent’anni fa era in profondo contrasto con quello che invece adesso si è cominciato ad aspettarsi dal teatro di prosa – e sbaglio dicendo “teatro di prosa”, perché dovrei dire “teatro senza musica».⁵¹⁵

C’è dunque un confronto dialettico:

I trent’anni passati dal colloquio fra Ronconi e Franco Quadri confermano l’esistenza d’un doppio diagramma storico: mentre il «teatro senza musica» non contempla, conquista e supera il concetto di spettacolo in quanto rappresentazione d’una forma artistica in esso contenuta, quello operistico ribadisce e declina nel tempo l’esigenza di confronti dialettici, empatici e di mediazione fra il regista e il dramma musicale.⁵¹⁶

III.3. Distorsioni contemporanee

Come afferma Adorno «L’opera lirica è divenuta problematica non solo, come si potrebbe pur pensare, nell’interno dei prodotti e nell’evoluzione del gusto compositivo avanzato: la permanente crisi dell’opera si è palesata ormai come crisi della *rappresentabilità* delle opere»⁵¹⁷.

Nella storia della lirica, il secondo dopoguerra sarà ricordato come il periodo che chiede al regista d’opera di rinnovare la scena attraverso l’introduzione di elementi di novità, di rilettura, di studiata provocazione e di proposta.

Il pubblico che per gusti personali, aspettative estetiche, codici di riferimento culturali, disponibilità a confrontarsi con l’eccentrico è diventato il più conservatore dei pubblici, si è trovato così sollecitato

⁵¹³ G. Guccini, *La regia lirica*, cit., p. 89.

⁵¹⁴ Luca Ronconi in F. Quadri, *Il teatro degli anni Settanta*, cit., p. 159.

⁵¹⁵ *Ibidem*.

⁵¹⁶ G. Guccini, *La regia lirica*, cit., p. 90.

⁵¹⁷ S. Cappelletto, *Inventare la scena: regia e teatro d’opera*, cit., p. 1199.

a radicali rivisitazioni sceniche e interpretative, che hanno reso ipotetiche e non vincolanti quelle indicazioni di tempo e di luogo fornite dal compositore e dal librettista.⁵¹⁸ Ma la regia, offrendosi ormai come autonomo elemento drammaturgico, anche in opposizione alla drammaturgia precisamente indicata dalla musica, ha come conseguenza che la già citata tesi cara a Dahlhaus nel 1988 – «[...] in un'opera, in un melodramma è la musica il fatto primario che costituisce l'opera d'arte (opus), e la costituisce in quanto dramma»⁵¹⁹ – non rappresenta più per il sistema registico del XX secolo né un punto di riferimento né un vero e proprio limite.

Non a caso ad animare le scene liriche del secondo dopoguerra troviamo un desiderio di innovazione forzata della scena e la sistematica decostruzione delle drammaturgie originarie.⁵²⁰ Si assiste sempre più di frequente dunque alla sostituzione delle modalità rappresentative tradizionali con *performance* intenzionalmente provocatorie e, proprio perciò, ancor più meccaniche e soggette a schematismi degli allestimenti di routine. Esiste certamente un rigetto delle soluzioni radicali espresse da questa tendenza da parte di pubblico e direttori d'orchestra. Ma non si tratta solo di loro. Il celebre regista wagneriano Peter Konwitschny motiverà la sua non appartenenza al *Regietheater* sottolineando la natura non arbitraria dei suoi spettacoli che corrono alla ricerca di effetti gratuiti, ma tornano alle radici della *pièce* sfrondando la giungla delle tradizioni interpretative:

Io non mi considero un rappresentante del Regietheater. Spesso questi registi presentano un'unica idea, come per esempio mettere in scena Rigoletto in una piscina vuota o in un mattatoio. Queste idee non sono coerentemente esplorate e seguite fino in fondo, e nella maggior parte dei casi i cantanti stanno fianco a fianco sulla scena come se non ci fosse rapporto fra di loro, come nelle rappresentazioni convenzionali.⁵²¹

Se pensiamo al coro di api che, nel *Nabucco* allestito da Hans Neuenfels alla Deutsche Oper di Berlino nel febbraio 2008, accompagna la cabaletta di Abigaille («Salgo già del trono aurato») facendo oscillare spropositati addomi imbottiti, oppure ai coristi denudati e mascherati da Topolino che agiscono nel *Ballo in maschera* firmato da Johan Kesnik per l'opera di Erfurt (2008), la presa di distanza di Konwitschny appare comprensibile. Rispetto alle interazioni storiche, culturali ed estetiche gli aspetti scandalistici del *Regietheater* costituiscono, ancor più che una contraddizione, una parodia. Tutto questo a consolidare la consapevolezza di quanto il teatro d'opera risulti una sede privilegiata della regia dove il regista si sente libero di esercitare un'evidente autonomia autorale, ma al tempo stesso risulti un luogo di storpiature, o di interpretazioni ridicole (o ridicolizzanti) e

⁵¹⁸ *Ibidem.*

⁵¹⁹ Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, Edt, Torino, 1988, p. 79.

⁵²⁰ G. Guccini, *La regia lirica*, cit., p. 101.

⁵²¹ Intervista a Peter Konwitschny, nel sito <https://www.wagneropera.net/interviews/peter-konwitschny-interview.htm>.

capovolte. Non è un caso che accanto al termine *Regietheater* si associ quello di “Eurotrash”, tentando di spiegarne gli allestimenti dissociati con una sorta d’ostilità “edipica” del regista nei riguardi del librettista e del compositore.⁵²²

Alla moda dell’«Eurotrash», termine nato negli Stati Uniti come sinonimo di un’avversione degli “scempi” di cui si fa protagonista la regia contemporanea, fa riferimento Jürgen Maehder⁵²³. Lo studioso, in particolare, registra il fenomeno curioso che vede tanto gli storici del teatro quanto i musicologi a trovarsi spesso nella condizione di dover difendere certe regie senz’altro seducenti a livello intellettuale ma sconcertanti sul piano estetico a tal punto da essere attaccati ferocemente dal grande pubblico conservatore che a stento accetta modifiche alle ambientazioni agli scenari cui sono stati abituati dalle regie tradizionali.⁵²⁴

Si tratta dunque di messinscene d’avanguardia dominate certamente da dissonanze in grado di tradire le aspettative principalmente visive dettate dalla tradizione. Si fa dunque certamente riferimento alla «trasposizione degli strati temporali» di cui Maehder argomenta anche in altre sedi con cui il regista si riservava la possibilità di spostare il tempo dell’azione in un’epoca differente. Che si trattasse di un periodo coevo al compositore o contemporaneo all’esecuzione, la trasposizione temporale dell’azione si annovera quasi sempre come una delle principali cause scatenanti l’ira del pubblico. Ma non è il solo. Secondo Paolo Gallarati, ad esempio, una tendenza particolarmente evidente è quella legata alla presenza di punti di riferimento figurativi e narrativi che non di rado vengono eliminati dalla scena pur risultando estremamente necessari ai fini di quel «dramma» a cui in tempi passati anche gli elementi figurativi devono tendere.⁵²⁵ E sono soprattutto le rappresentazioni verdiane del secondo dopoguerra a fornirci degli esempi calzanti. Parliamo, ad esempio, dello specchio che compare nel I atto della *Traviata*, senza il quale Violetta non può scoprire il suo volto trasformato dalla malattia. Un oggetto quest’ultimo che, indipendentemente dalla sua qualità specifica, di verosimiglianza piuttosto che di più astratta stilizzazione, risponde nel progetto verdiano a “figura teatrale”, testimone del passaggio del tempo e dell’esistenza (e quindi della memoria) del personaggio. In ugual misura nel *Trovatore* la scelta di trasportare in un interno l’aria di Leonora *Tacea la notte* e in un esterno la scena del carcere, in linea con quanto ha fatto Pier Luigi Pizzi al Maggio Fiorentino del 2003, manipola il significato di un’aria che è pensata per espandersi nell’aura di un giardino mentre si abolisce, nel secondo caso, l’atmosfera soffocante della terribile prigionia.⁵²⁶

⁵²³ Cfr. Jürgen Maehder, *La regia lirica oltre le avanguardie storiche. Recenti sviluppi fra «Realistisches Musiktheater» e «Eurotrash»*, in *Viaggi Italo francesi, scritti “musicali” per Adriana Guarnieri* a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari, LIM, Lucca, 2020, pp. 449-461.

⁵²⁴ *Ivi*, p. 452. Maehder sottolinea come negli ultimi anni sembrano essere incrementate le tendenze volte a giustificare le regie più stranianti. Il maggior capostipite di questa tendenza è Jürgen Schläder.

⁵²⁵ P. Gallarati, *Musica e regia*, cit., p. 89.

⁵²⁶ *Ivi*, p. 100.

Con altrettanta disinvoltura, spesso ci si dimentica di quanto la musica definisca lo spazio, la luminosità e il tempo, collegandoli tra loro. Ecco che nel *Don Carlo* allestito a Milano nel 1977 e diretto da Ronconi, Filippo II invece di essere seduto alla scrivania si aggira in un sepolcreto. A farne le spese quel senso di solitaria meditazione nello studio del re, evocata dalla melodia e dalla strumentazione cameristica che suggeriscono al personaggio pensieri di morte. Come afferma Gallarati «ignorare questa indicazione significa snaturare l'essenza drammatica della scena».

A necessitare di una rinnovata integrazione fra musica dramma e spettacolo risultano essere soprattutto le regie fondate sulle funzioni generative dello spazio.⁵²⁷ Ecco che si palesano soprattutto i registi/artisti figurativi come Robert Wilson, Pier'Alli e Sylvano Bussotti che sono chiamati a optare per una scena realistica piuttosto che per una scena astratta. È quanto succede, ad esempio, a Mario Martone che insieme allo scenografo pittore Sergio Tramonti, pittore e costumista che agli albori degli anni 2000 inizia un'intensa collaborazione con i registi del teatro di prosa, decide di mescolare le due possibilità all'interno dello stesso spettacolo. Ecco dunque che le *Nozze di Figaro* rappresentata al San Carlo di Napoli nel marzo del 2006, risulta opera estremamente confusa.⁵²⁸ Queste osservazioni suggeriscono quanto la partitura rappresenti un anello importante nella relazione musica e rappresentazione scenica. La partitura, infatti, fornendo precise indicazioni per la scenografia (poichè dalla scelta dei timbri e delle sonorità ci permette di cogliere anche la dimensione spazio temporale dell'azione) è un sistema basato su sottili equilibri, perfettamente compatto e coerente anche sul piano visivo, e per cui «attraverso la musica le indicazioni sceniche s'incrociano e si corrispondono a distanza, contribuendo in modo determinante a fissare la coerenza dell'opera nel suo complesso (corsivo mio) di parole, musica e scena».⁵²⁹

Risulta significativo a tal proposito quanto il regista Federico Tiezzi già nel 1987, prima ancora di dedicarsi alla regia lirica, espresse nelle riflessioni incentrate su un suo spettacolo:

[il] processo di creazione è molto simile a quello musicale. Così, ci sono leit-motiv e ritornelli, pause e silenzi e intervalli ritmici, il mio sogno è uno spettacolo che permetta una notazione musicale (o matematica, il che è la stessa cosa), in modo che il testo, l'attore, il suono e lo spazio possano essere tenuti insieme all'interno di una trama armoniosa, arrangiata in motivi che si intrecciano fra di loro.⁵³⁰

⁵²⁷ G. Guccini, *La regia lirica*, cit., p. 101

⁵²⁸ P. Gallarati, *Mimesi e astrazione*, cit., p. 103.

⁵²⁹ *Ivi*, p. 187.

⁵³⁰ Intervista di Valentina Valentini a Federico Tiezzi (1987), pubblicata in forma ridotta in «The Drama Review», 119, 1988, poi integralmente edita in Valentina Valentini, *Alla ricerca delle storie perdute*, «Biblioteca Teatrale», n.s., aprile-dicembre 2005, pp. 49-76: 62. Sull'importanza della musica nella pratiche della "scrittura scenica" cfr. L. Mango, *La scrittura scenica*, cit., e in particolare il cap. *La scrittura dei suoni*, pp. 347-384.

III.4. Lo spettacolo delle arti: verso l'«opera-contenitore». Riflessioni circa la sintassi registica del teatro d'opera contemporaneo

A fornire un quadro di riflessioni importanti per la scena postnovecentesca è di nuovo Wagner che in *Opera e dramma* afferma:

Quando il musicista – cioè il musicista assoluto – tenta di dipingere, non produce né una musica né un quadro; ma se volesse accompagnare con la sua musica l'atto di contemplare un quadro reale, potrebbe stare sicuro che non si capirebbe né il quadro né la sua musica. Chi può rappresentarsi la fusione di tutte le arti nell'opera d'arte solo nel senso che, ad esempio, in una galleria di quadri e in mezzo a delle statue esposte venga letto pubblicamente un romanzo di Goethe, e al tempo stesso venga eseguita una sinfonia di Beethoven, quegli ha certamente ragione se insiste sulla separazione delle arti.⁵³¹

Pertinente la riflessione di Paolo Bolpagni che sottolinea:

In effetti, l'apparentemente vetusto retaggio wagneriano dell' "unità delle arti" e della tensione verso un utopistico *Gesamtkunstwerk* [...] riemerge insospettabilmente negli anni sessanta e settanta del Novecento, quando esplose il fenomeno della intermedialità, e sotto le insegne dadaisteggianti di happening e performance, si afferma un'ulteriore accezione di "opera totale"; la quale perdura fino ai tempi odierni, dando vita a vari (sotto) generi costituzionalmente improntati all'ibridazione e allo sconfinamento disciplinare (l'installazione, il video..) di solidissima fortuna e di notevole consapevolezza metalinguistica.⁵³²

Si tratta come afferma de Marinis di un nuovo *Gesamtkunstwerk* dove al posto dell'unione-fusione di elementi scenici disposti in una struttura gerarchizzata e verticale come quella postulata da Appia nella prima metà del Novecento vi è una sorta di accostamento paritetico di mezzi espressivi, linguaggi, formati e arti diverse.⁵³³ In realtà la rinascita del *Gesamtkunstwerk* a partire dagli anni Sessanta permette di far vivere al teatro di regia una stagione di super-regia dove il regista è deputato a supervisionare tutti ruoli che cooperano alla creazione scenica, dal disegno delle luci ai costumi, alla drammaturgia, alla coreografia.⁵³⁴

I lavori di Luca Ronconi, la cui originalità risiede nel saper dare alla musica dei corrispettivi visivi di carattere scenico⁵³⁵, ne sono un esempio. È proprio Ronconi che, individuando nel montaggio uno schema di riferimento per l'articolazione della fabula drammaturgica, ritiene che «la costruzione per

⁵³¹ R. Wagner, *Opera e dramma*, cit., p. 22.

⁵³² P. Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk*, cit., p.1.

⁵³³ de Marinis Marco, *Wagner e i suoi doppi. L'estetica del Gesamtkunstwerk prima, durante e dopo la regia*, in Marco Targa, Marco Brighenti (a cura di), *Mettere in scena Wagner*, LIM, Lucca, 2019 pp. 87-109: 105.

⁵³⁴ Aleksandra Jovicévic, Annalisa Sacchi, *Presentazione in I modi della regia nel nuovo millennio*, «Biblioteca Teatrale» 91-92, luglio-dicembre 2009, p. 22.

⁵³⁵ L. Bianconi, G. Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, cit., p. 168.

giustapposizione sia una delle più caratteristiche figure della sintassi drammaturgica del nostro secolo».⁵³⁶

Si tratta, in altri termini, di assemblare materiali disparati su un tema. Un'operazione quest'ultima che può essere assunta per definire una nuova «Opera» composta da più strati, ognuno dei quali non è

parte di un tutto, né cerca una qualsiasi correlazione o corrispondenza con gli spazi paralleli; per riscontro il totale del quadro visivo non ricomponi i sette stadi in una sintesi unitaria, ma è la somma accidentale di una serie di addendi autosufficienti in cui si apre allo spettatore una possibilità pluralistica di opzione, di combinazione o di interpretazione delle diverse immagini, che nell'assemblage possono richiamare figurazioni surrealiste e al vaglio analitico rievocare la tecnica scompositiva di Proust.⁵³⁷

Ecco che per conoscere meglio l'ultima reincarnazione post moderna, post drammatica, postnovecentesca dell'opera d'arte totale è necessario soffermarci su un atto importante della storia della regia contemporanea: la destrutturazione della messa in scena e della rappresentazione.⁵³⁸ mediante principi antinarrativi che andranno ad alimentare un processo di «performatizzazione».⁵³⁹ Con tale fenomeno, subito dal teatro di regia a partire dalla fine del XX secolo, i fondamenti basilari della messa in scena e della sua funzione rappresentativa iniziano a perdere di valore. Si assiste, nello specifico, ad una decostruzione di quei segni teatrali definiti da Lehman ne *Le Théâtre postdramatique*, segni teatrali «post drammatici» quali simultaneità, frammentarietà, discontinuità, ripetizione, incompiutezza, opacizzazione dei segni, sospensione del senso, corporalità, irruzione del reale, situazione /evento, drammaturgia visiva».⁵⁴⁰ Non si parla più quindi di sintassi registica ipotattica, quale si identifica per l'appunto nella regia classica, ma di un sistema registico in cui si attesta quanto la messa in scena sia precondizionata da una visione ipotattica dello spettacolo e rivolga su di esso uno sguardo nuovo, consistente nel suo passaggio da “opera” a “contenitore”.⁵⁴¹ Secondo i suddetti termini, quindi, lo spettacolo non si identifica con un ‘opera ma non è neanche rappresentabile con un contenitore, bensì con un’opera-contenitore nella quale viene meno il criterio dell’unità e coerenza tra le diverse componenti della messinscena. Per opere- contenitori si intendono spettacoli o messe in scene nelle quali i vari componenti della messa in scena (parole, corpi, luci,

⁵³⁶ Luca Ronconi, *Il mio teatro in La regia in Italia oggi. Per Luca Ronconi*, in Claudio Longhi (a cura di), «Culture teatrali», La casa Usher, Firenze, 2016, p. 49.

⁵³⁷ Quadri F., *Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino, 1984, p. 145.

⁵³⁸ M. de Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, Bulzoni, Roma, 2018, p. 106.

⁵³⁹ Giorgio Barberio Corsetti, *Il teatro oggi ha a che fare con l'ignoto*, «Biblioteca teatrale», 91/92, 2009, pp. 279-290: 280.

⁵⁴⁰ Cfr. H-T. Lehmann, *Segni teatrali*, cit., p. 128.

⁵⁴¹ M. Schino, *Regia teatrale*, cit., p. 105.

suoni, immagini e oggetti) sono più «collocati» o accostati “paratatticamente” che «messi» in scena “ipotatticamente”, nella loro eterogeneità performativa e nella loro autonomia.⁵⁴²

III.5. Il Teatro di Pier'Alli. Dalla tragedia classica al dramma onirico

Come afferma Giorgio Comaschi in un articolo comparso su «La Repubblica» il 14 novembre 1987⁵⁴³, verso la fine del XX secolo esiste un teatro che va a nozze col cinema, e, assieme a lui, si getta nella lirica. Pierluigi Alli in tale teatro sembra esserne una voce autorevole ma soprattutto un artista «"trasgressivo" per quella sua maniera di leggere il testo al di là della tradizione, un uomo singolare, che oggi si cimenta con la grande Tetralogia rileggendola con le sue originalissime chiavi e scegliendo perfino scene e costumi»⁵⁴⁴. Amante della tecnica cinematografica, proprio in occasione delle prove dell'*Oro del Reno*, il regista sottolinea quanto tale arte non gli sia affatto nuova:

già lo feci in Debussy alla Scala, nella Caduta di casa Usher- afferma il regista - Non si tratta di uso effettistico intendiamoci. Il cinema, in questo caso, mi serve come stacco e come sovrapposizione alla scena, una specie di sguardo in più. Nell'*Oro del Reno* sottolineerò gli elementi naturali, come il fuoco, l'acqua, la terra, in questo modo l'evento teatrale sarà calato nella realtà e nei simboli di Wagner. In pratica un elemento didascalico estetico teso a far ritrovare sul palcoscenico eventi diversi per spiegare l'azione che i tempi del racconto teatrale non consentono di trattare in maniera approfondita.⁵⁴⁵

Si tratta quindi di una scena geometrica, tipica del resto dell'operato dell'artista toscano. Un grande cerchio orizzontale pieno di aperture che comunicano col sottopalco sostiene una struttura verticale, a colonna, che mette in contatto i livelli del mondo. Elfi bianchi ed elfi neri sistemati gerarchicamente e i Nibelunghi di Alberico instancabili fabbri del sotterraneo. Un Wagner che esce dai rigori del libretto. Ecco quindi spiegata la prospettiva con cui il regista guarda a lavoro finito:

Il mio punto di vista sull'interpretazione di un'opera credo sia un po' anomalo. Non cerco di riprodurre in forma teatrale ciò che è richiesto dalla partitura e dal libretto. Il problema per me non è mai quello di restituire il libretto nella sua teatralità ed aggiungere ad esso l'elemento musicale in forma esplicativa. Preferisco pormi dal punto di vista della musica quando invece si usa privilegiare costantemente la parte librettistica. Questo atteggiamento si rivela spesso un muro. Io cerco di interpretare l'opera a partire dalla sua composizione. Una lettura musicale col libretto tenuto come sottofondo, perché l'immagine che scaturisce dalle note è sempre più sottile e trasparente rispetto a quella del libretto.⁵⁴⁶

Comaschi pensa che l'incontro di Pier' Alli con Wagner sembra dettato quasi da un destino. E si hanno motivi per credere che tale incontro riveli le caratteristiche dei suoi lavori. È lo stesso Pier'Alli che confessa:

⁵⁴² Cfr. M. Schino, *La grande storia della civiltà europea*, cit.; M. de Marinis, *Ripensare il Novecento teatrale*, cit., e *Wagner e i suoi doppi*, cit.

⁵⁴³ Giorgio Comaschi, *Metterò il cinema nella più grande tragedia in musica*, «la Repubblica», 14 novembre 1987.

⁵⁴⁴ *Ibidem*.

⁵⁴⁵ *Ibidem*.

⁵⁴⁶ *Ibidem*.

Per la prima volta lavoro su Wagner, che in questa Tetralogia fa riferimento preciso alla tragedia greca. Un tipo di espressione che io amo molto per le sue geometrie e per i suoi elementi simbolici. Ho cercato di interpretare la volontà di Wagner e per questo allestimento ho sottolineato l'aspetto visionario e onirico del dramma, proprio come se si trattasse di tradurre sulla scena una tragedia classica.⁵⁴⁷

Come puntualizza Rodolfo di Giammarco, la storia di Pier' Alli ha sempre avuto qualcosa in comune coi processi artistici di un innovatore del teatro come, ad esempio, Robert Wilson. Parallelamente al regista statunitense, infatti, il regista fiorentino fa il proprio esordio al termine degli anni Sessanta, mettendo a punto, esattamente al pari di Wilson, un linguaggio dello spazio, una drammaturgia dei movimenti, una scenografia di geometrie e di luci insieme ad un'alta definizione vocale e musicale del teatro. A confermarlo lo stesso Pier' Alli che ammette quanto nella sua attività di regista ma anche di scenografo sia importante anche «una ricerca totale sulla voce e sul corpo tenendo conto del rigore e dell'essenzialità del teatro orientale, e cioè di una metafora della danza»⁵⁴⁸. Ed è in particolare grazie all'opera di Strindberg così come all'opera di Beckett che Pier' Alli avrà modo di codificare la sua sperimentazione iniziata nei primi anni Settanta.

Ricorda Pier' Alli a tal proposito:

Li, anche grazie al grande apporto timbrico di Gabrielle Bartolomei, riuscii a materializzare le battute in presenza di un enorme tavolo rotondo che poi dette vita, all' odierno Fabbricone di Prato, a Giulia round Giulia con musica di Sylvano Bussotti. Nel frattempo avevo collaudato con intransigenza che alcuni ascrissero alla Bauhaus il tableau vivente e filosofico di Morte della geometria di Scabia.⁵⁴⁹

Ma è soprattutto il teatro verdiano ad inserirsi nell'operato di Pier' Alli come un perfetto laboratorio in cui dar forma alla sua visione onirica di teatro totale.

A partire dagli anni Novanta del Novecento è proprio lo sguardo visionario del regista ad essere protagonista della ricezione di una delle opere più controverse del repertorio verdiano, il *Simon Boccanegra*.

I tentativi registrati all'interno della stampa periodica italiana nel voler tracciare la genesi di tale opera sono numerosi. Ci pensa, ad esempio, Roberto Iovino che nel 2004 saluta il *Simon Boccanegra* come «la più straordinaria celebrazione in musica di Genova e della sua storia»⁵⁵⁰. Da qui Iovino procede verso un primo giudizio sull'importanza dell'opera soprattutto a livello drammaturgico:

Alla base del libretto di Piave c'è il dramma scritto da Antonio Garcia Gutierrez, drammaturgo spagnolo che a Verdi aveva già ispirato *Il trovatore*. Curiosamente, Garcia Gutierrez sarebbe in seguito diventato ambasciatore di Spagna a Genova e nel 1870 si sarebbe stabilito nella nostra città, andando ad abitare poco distante da Verdi. E anche per Verdi,

⁵⁴⁷ *Ibidem*.

⁵⁴⁸ Rodolfo di Giammarco, *Il mio teatro, una ricerca sulla voce e sul corpo*, «la Repubblica», 20 febbraio 2002.

⁵⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁵⁰ Roberto Iovino, *Simon Boccanegra, un simbolo così Verdi ha celebrato la città*, «la Repubblica», 17 febbraio 2004.

all'epoca della composizione del primo *Boccanegra*, l'idea di prendere casa a Genova era ancora remota. I contatti con la città erano stati avviati ma l'affitto di Palazzo Sauli risale al 1867, dieci anni dopo il debutto sfortunato dell'opera a Venezia. È probabile però che proprio l'amore in seguito provato per Genova, per la sua quiete, la sua eleganza, la sua storia convinse il musicista a riprendere il vecchio spartito e con l'aiuto di un ritrovato Boito riscriverlo almeno in parte. Nel 1881 il nuovo *Boccanegra* fu un successo, anche se l'opera non divenne mai popolare. Troppo complessa, forse. Eppure è uno dei lavori in cui maggiormente emerge la genialità drammaturgica del compositore, la sua capacità di mescolare il pubblico con il privato, di creare diversi piani narrativi, scontrare la ragion di stato con l'amore, mescolare l'amore paterno e l'amore di due giovani, parlare di libertà e di indipendenza, di guerra e di pace. E' una fusione incredibile di situazioni e di sentimenti che Verdi governa e celebra con assoluta maestria.⁵⁵¹

Come ricorda Fabrizio Festa, Verdi ventitré anni dopo il clamoroso fiasco alla Fenice (avvenuto nel 1857), scrive a Boito, incaricato di metter mano al libretto dell'opera: «Convengo che il tavolo è zoppo, ma aggiustando qualche gamba credo potrà reggersi»⁵⁵². Questo a testimonianza di quanto il Cigno di Busseto avesse idee molto chiare anche sulla ragione degli insuccessi del «*Simone*» e fosse consapevole di «quei caratteri (ben rari sempre!) che vi fanno esclamare "è scolpito"; nonostante mi pare che vi sia nei personaggi di Fiesco e di Simone qualche cosa da trarne buon partito»⁵⁵³.

Festa sostiene, nello specifico, che nel caso della messinscena di quest'opera sia fondato parlare di sperimentalismo o addirittura di intellettualismo che nel tempo ha fatto i suoi proseliti e ha spinto il pubblico «a dividersi equamente tra ammiratori incondizionati, sebbene a volte perplessi, e critici irremovibili, ma con moderazione». «Del resto – continua -, «*Simon Boccanegra*», forse per le sue intrinseche debolezze, ha davvero bisogno di cure speciali, soprattutto da parte di chi sta sul podio»⁵⁵⁴. L'allestimento del *Simone* nel 2004 al Carlo Felice venne proposto in realtà già nel 1992 dove l'opera, come testimonia Angelo Foletto, fu accolta dal pubblico genovese, con affetto fin troppo eccessivo per un assetto scenico che, pur rimanendo di qualità, deve fare i conti con inadeguatezze tecniche:

Un contenitore affascinante, e un palcoscenico tecnologicamente d'avanguardia che soffre dell'inadeguatezza numerica e professionale degli addetti: tant'è che l'opera ha subito un intervallo prima della scena del Consiglio per consentire il cambio di scena e che la rumorosità degli elevatori meccanici evocava primordiali macchine sceniche. Dopo l'inopinata cancellazione di qualche mese fa, *Simone Boccanegra*, è comunque approdata al Carlo Felice. L'opera 'genovese' di Verdi è stata scelta come titolo beneaugurante malgrado le sorti e i colori locali all'autore interessino poco rispetto agli originali caratteri dei suoi protagonisti. Inquadrati in un progetto drammatico in cui l'amore fa da corollario a una galleria di nefandezze politiche, di lotte fratricide, di traditori arruffapopoli e di personaggi equivoci; sui quali la figura tormentata e solitaria del proletario Simone lampeggia di luce umana autentica.⁵⁵⁵

In tale contesto sembra che l'aspetto scenico si sia rivelato salvifico per la resa spettacolare finale tanto che

⁵⁵¹ *Ibidem*.

⁵⁵² Fabrizio Festa, *Simon Boccanegra fasti e seduzioni di un Verdi contestato*, «la Repubblica», 13 novembre 2007.

⁵⁵³ *Ibidem*.

⁵⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵⁵ Angelo Foletto, *Boccanegra, cattivo consiglio*, «la Repubblica», 27 ottobre 1992.

La scena più celebre dell'opera, quella del Consiglio, pareva Montecitorio in uno dei suoi momenti peggiori: molti scranni, i più vuoti [...] Non fosse stato per la lettura scenica, striata di umori tetri eppure dolorosamente sognanti, anche se un po' remissiva al momento di allineare nella visione complessivamente filigranata e in bianco e nero le gestualità troppo melodrammatiche e prive di interiorità dei cantanti, si poteva tranquillamente starsene a casa.⁵⁵⁶

Ed è proprio la spazialità del teatro a mettersi felicemente a servizio della narrazione dell'opera. Tale spazio ha difatti

felicemente slanciato alcune caratteristiche d' impianto. La gigantesca scalinata, ampia ma anche profonda, qui pareva più consona nel disegno d' un racconto in cui gesti e sentimenti dei personaggi sono preda di smarrimenti continui. In un clima dolorosamente sognante, in una sorta di incomunicabilità sciolta nel dramma con la collana di agnizioni finali.⁵⁵⁷

Del resto come scrive Duilio Courir per il «Corriere della Sera», al Teatro Carlo Felice

Pier'Alli doveva misurarsi con la storica lezione di Strehler e ha saputo evitare un confronto arduo, creando uno spettacolo con quella commistione visiva che tende verso il floreale e che gli appartiene, uno spettacolo di fascino inquieto, di una dominante figurativa genovese espressa con colori liberty. Successo entusiastico e prolungato a conclusione della serata.⁵⁵⁸

E sembra non aver suscitato particolari entusiasmi neanche il *Simon Boccanegra* messo in scena qualche anno dopo, nel 1998, al Teatro Comunale di Bologna. Anche in questo caso sembra che la scarsa qualità di tutti gli elementi che concorrono alla rappresentazione minaccino la qualità dell'apparato scenico:

La direzione accigliata di Daniele Gatti, la rilevante (e fin troppo maschia) prestazione orchestrale, lo spettacolo di qualità (peraltro già visto a Venezia e Genova) di Pier'Alli, il debutto (buono) in voce di Barbara Frittoli e Fabio Sartori, unici ruoli acuti di un'opera sbilanciata verso il grave, non si sono trasformati in interpretazione. Erano fatti positivi ma isolati, frutto di una lettura di alto profilo professionale, ma priva di anima e di coerenza. Il colore delle opere di Verdi non è quasi mai pittura d' ambiente: prende forza e ragion d'essere dall' animo dei personaggi, dalle loro passioni. Da questo punto di vista il colore dominante di Simon Boccanegra, non distante come tonalità complessiva brumosa e tetra da quello di "Masnadieri" e "Attila", ma anche di "Macbeth", viene impiegato per inchiostrire la cupezza della vicenda e la presenza losca di Paolo [...] Alla sua lettura imbronciata e monocroma rispondeva il teatro di luci e posizioni dello spettacolo di Pier'Alli, cui siamo in debito di alcuni gesti scenici preziosi come il ritmo segmentato e rapinoso del Prologo, la drammaturgia statica studiatissima e trafiggente nei pezzi d' assieme del terzo atto, l' incanto tormentoso del' ultimo incontro tra Fiesco e Simone: la scena vuota, solo una lunga scalinata, il fondale (finalmente) privo di riferimenti architettonici doriani, una distesa infinita di mare che vibra di luce fantasmatica. Peccato che la forza delle immagini si perdesse nell'accento generico e incomprensibile del protagonista (Alexandru Agace) e nella voce dura, priva di controllo, del suo fiero antagonista.⁵⁵⁹

Di tutt'altra natura sembra essere il *Simone* del 2004 nel quale la rappresentazione risulta certamente valida e coinvolgente soprattutto per merito dell'apparato scenico:

Spettacolo affascinante, senza dubbio non del tutto "compiuto", ma suggestivo. Il Verdi del "Simon Boccanegra" è un geniale uomo di teatro tutt' altro che "nazionalpopolare". Il dramma di Garcia Gutierrez sul primo grande doge genovese non è probabilmente un capolavoro ma offriva straordinarie situazioni ad un artista in grado di coglierle e tradurle in

⁵⁵⁶ *Ibidem.*

⁵⁵⁷ *Ibidem.*

⁵⁵⁸ Duilio Courir, *Con Renato Bruson un "Simone" dal fascino liberty*, «Corriere della Sera», 29 ottobre 1992 p. 33.

⁵⁵⁹ Roberto Scandiuizi, *Simon Boccanegra o Verdi senz'anima*, «la Repubblica», 7 gennaio 1998.

effetti teatrali. Ma era talmente conquistato da Simone da tornare ad occuparsene nel 1881, interrompendo addirittura per questo il suo "aureo" esilio nei poderi di Sant' Agata e nella quiete di Palazzo del Principe. Alla fine, naturalmente, ha avuto ragione lui perché "Simon Boccanegra" colpisce per la imponenza, il vigore, il colore drammatico. Con consumato mestiere, Verdi costruisce diversi piani psicologici, dosa le scene corali e quelle individuali, alterna i sentimenti privati agli intrighi politici, regala (a parte quel capolavoro che è il Prologo) la scena del Gran Consiglio che da sola rende l'opera sublime con la terribile maledizione pronunciata da Simone, ripetuta da un atterrito Paolo e sussurrata dal popolo. [...] Scene, costumi e regia portavano la firma di Pier' Alli che ha creato una Genova fatta di allusioni piuttosto che di autentici riscontri (qualcuno c'era: il Palazzo San Giorgio, ad esempio). Ha lavorato su strutture imponenti e mobili, ha proiettato immagini che modificandosi generavano diversi spazi, ha insistito su scalinate e pendenze anche accentuate (la scena del Gran Consiglio). A parte qualche perplessità qua e là (gli alberi semoventi del giardino), nell'insieme è emersa una rilettura alquanto coinvolgente. Applausi non entusiasmati durante lo spettacolo, prolungati e meritati alla fine.⁵⁶⁰

In un contributo pubblicato su «la Repubblica» nel 1999 Michelangelo Zurletti riflette sulle potenzialità espressive di un'altra opera verdiana che tuttavia sembra non ricevere particolari entusiasmi dalla critica di fine secolo, come l'*Oberto, conte di San Bonifacio*:

“Oberto” è l'opera di un ventiseienne provinciale, per niente inserito nella società milanese. Pure viene rappresentato alla Scala, e convince l'impresario Merelli e tutti i responsabili della vita musicale italiana al punto da avviare una carriera sappiamo quanto attiva e luminosa. Cosa avranno visto quei prodi in quest'opera prima che oggi non suscita particolari entusiasmi? Con quale lungimiranza avranno intuito nel giovane contadino il compositore più dotato del nostro Ottocento? Sarà stato decisivo il confronto con le tante opere coeve? "Oberto" viene rappresentato nel 1839, ma era stato già scritto, almeno in parte, nei tre anni precedenti. Verdi ha avuto modo dunque di ritoccare la partitura a più riprese: opportunità che negli anni successivi (quelli "di galera") non avrà più, costretto a sfornare un'opera dopo l'altra. Questo vuol dire molto. Ma probabilmente, al di là della sistemazione professionale della partitura, sarà balzato evidente a quegli intenditori che la qualità diversa del giovane Verdi consisteva in una forza d'urto che gli altri non avevano, una carica propulsiva che andava oltre le ingenuità evidenti e si affermava come materia prima inedita. E questa venne mantenuta anche nelle opere successive, pur in presenza di situazioni sommarie e perfino sciatte. Ma intanto si raffina il mestiere, pur procedendo tra lavori mediocri e anche brutti.⁵⁶¹

Il giornalista procede dunque a definire l'esordio dell'opera verdiana al Teatro Lauro Rossi di Macerata. Una prima da applausi soprattutto per l'operato che Pier'Alli conferisce alla messa in scena:

“Oberto” è dunque un eccellente esordio, nuovo e promettente. E dire che si basa su un libretto di Solera tra i meno avvincenti. Non succede nulla: lui che lascia una lei con padre vivo e solita madre estinta (che però vigila da lassù) e si imbarca con un'altra, il padre (Oberto) assetato di vendetta e morituro tra le quinte. Tutto lì. L'eccellente spettacolo ci fa ritrovare Pier' Alli in gran forma. Come scenografo taglia i materiali scenici a triangoli, dal pavimento mobile alle quinte, ai contrafforti che cadono dall'alto. Anche il tenore viene vestito con un abito che esibisce un imponente triangolo. Tutto angoli acuti, aggressivi, con pochi elementi dorati per distinguere gli interni. Come regista è altrettanto acuto. Il coro, che non ha ancora imparato a essere aggressivo ed è solo di parata, è stecchito nei palchi di proscenio o anche in scena, col minimo possibile di movimenti, ma efficaci e ricercati. Perfetta simmetria nella distribuzione dei gruppi e nella gestualità. La quale è inchiodata in esibizioni di pose esagerate e manierate, da teatro antico. Antico ma tecnologicamente avanzato. E com'è difficile realizzare perfettamente quel poco, con infiniti effetti di luce e anche alcuni errori. Ma le intenzioni sono eccellenti, davvero un modo intelligente per illustrare le potenzialità nuove del giovane Verdi in un teatro ancora perfettamente tradizionale.⁵⁶²

⁵⁶⁰ Roberto Iovino, *Il Doge muore? Il suo trionfo sarà a De Ferrari*, «la Repubblica», 26 febbraio 2004.

⁵⁶¹ Michelangelo Zurletti, *Oberto ha la forza del giovane Verdi*, «la Repubblica», 18 luglio 1999.

⁵⁶² *Ibidem*.

E dello stesso successo sembra godere non solo la messinscena nel 2002 agli Arcimboldi dove il racconto scenico di Pier'Alli è romanticamente incorniciato in solenni quadri ottocenteschi (e non medievali come vorrebbe il libretto) attraversati da pochi ma incisivi gesti melodrammatici⁵⁶³, ma anche quella dello stesso anno al Carlo Felice:

Inaugurare la stagione con "Oberto" opera prima di Verdi per di più affidata ad una compagnia interamente giovane, poteva apparire una sfida difficile. Il Carlo Felice, martedì sera, la sfida l'ha vinta, se pur parzialmente. Certo, l'atmosfera non era quella delle grandi occasioni, la galleria è rimasta vuota, la platea presentava diversi buchi in parte colmati da volenterose scolaresche. Ma, questa volta, gli assenti hanno avuto torto, perché lo spettacolo è parso nel complesso di pregevole fattura. "Oberto" ha avuto un destino alquanto tortuoso. Dimenticato dopo le prime rappresentazioni seguenti il debutto scaligero, denigrato dallo stesso autore, ripreso nel 1951 dopo circa un secolo di oblio, con successive, sporadiche apparizioni che non gli hanno permesso di entrare stabilmente in repertorio, neppure lo scorso anno, contrassegnato dalla "indigestione" verdiana per il centenario della morte. In effetti "Oberto" non è un capolavoro, vi si ritrova un musicista alle prime armi. Ma è pur sempre Verdi e il suo carattere qua e là affiora prepotentemente fra reminiscenze belliniane e rossiniane. Verdi pagò a caro prezzo l'inconsistenza della vicenda e la debolezza dei personaggi: più avanti non avrebbe mai accettato figure così insipide.⁵⁶⁴

La regia di Pier' Alli, tuttavia che ha firmato anche scene e costumi, sollecita qualche perplessità:

Tecnicamente perfetta, ma discutibile nelle scelte di fondo. Pier' Alli ha "giocato" a fare il melodramma. Ha ambientato l'opera in un medioevo ottocentesco (e strideva un po' sentir parlare di Ezzelino da Romano ai tempi di Garibaldi), ha accentuato la platealità dei gesti, ha rinunciato quasi totalmente a una possibile "movimentazione". A nostro parere, con una compagnia giovane a disposizione, avrebbe potuto puntare su una lettura assai più incisiva sul piano drammaturgico, lavorando sui singoli personaggi e sulle ampie scene corali. Spettacolo comunque bello e da non perdere. Buona l'idea dei sovratitoli in genere usati unicamente per le opere in lingua straniera.⁵⁶⁵

Ma spetterà ad Angelo Foletto spiegare in maniera più dettagliata l'assetto scenografico dell'*Oberto*:

L'allestimento di Pier' Alli, nato nel 1999 al Teatro Lauro Rossi di Macerata, è fondato su una forte idea scenografica: una struttura lineare geometrica e modulabile centrata su un praticabile vagamente triangolare e inclinato che si dispone in figure drammaticamente molto suggestive. Costumi ottocenteschi, le brusche pannellature luminose ne fanno un racconto corrusco esemplare, in grado di riscattare l'acerba frammentarietà musicale di questa partitura d'esordio verdiano, che comunque il direttore Nicola Luisotti ama e giudica «con tenerezza, rimanendo però molto colpito dalla chiarezza e dall'energia con cui il ventiseienne Verdi seppe imporre il suo già maturo talento teatrale».⁵⁶⁶

Tuttavia, a decretare Pier'Alli quale regista utopistico al limite del «metafisico» è l'*Aida*. Ecco che l'opera, alla vigilia del suo debutto al Comunale di Bologna nel 2001

si è bagnata in tinte verdastre, è illuminata dai bagliori di un sole di bronzo, scandita da architetture ora tese verso il cielo, ora rovesciate nel loro contrario, il labirinto. Nulla è più lontano da questo spettacolo della luce abbacinante dell'Egitto reale o da cartolina. Pier'Alli, che firma regia, scene e costumi, vuole offrire al pubblico un nuovo suo itinerario nella trascendenza, che il meccanismo melodrammatico appena vela, dei sentimenti e dei destini. In "Aida", senz'altro più che nel Ring wagneriano, del quale Pier'Alli diede magistrale lettura scenica proprio qui, al Comunale, la sfida è schiacciante,

⁵⁶³ Angelo Foletto, *Applausi per l'Oberto dei giovani*, «la Repubblica», 13 settembre 2002.

⁵⁶⁴ Roberto Iovino, *E il Teatro vince la sfida di Oberto*, «la Repubblica», 17 ottobre 2002.

⁵⁶⁵ *Ibidem*.

⁵⁶⁶ Angelo Foletto, *Oberto riapre gli Arcimboldi*, «la Repubblica», 7 settembre 2002.

perché non vi è opera più popolare di "Aida", suonata persino ai matrimoni, e apparentemente non vi è repertorio figurativo più abusato del repertorio antico egizio che tuttavia resiste, inesauribile.⁵⁶⁷

E così, con quali sentimenti ci si avvicina a un titolo del genere, e per giunta nell'anno verdiano?

Ecco che per il regista la risposta a tale domanda risiede nella forte suggestione e potenza illusionistica della struttura scenica dell'opera verdiana:

A volte si teme di affrontare un'opera troppo popolare, o la si considera con quel distacco un po' sofisticato, snob risponde Pier'Alli. Invece, in titoli come "Aida", ci si mette in gioco completamente, o non la si affronta. Aida può emanare una grande fascinazione, ed è possibile, oggi, restituire in una chiave moderna ciò che fu il grande gusto ottocentesco per l'esotico. Sotto l'aspetto visivo, ho cercato di restituire un cifra metafisica, l'immagine di un Egitto misterico, da un lato, e dall'altro l'immagine di un enorme potere che si esercita sugli uomini. Gli edifici esprimono questa potenza, un potenza che si legittima di un principio di sacralità, assoluta. L'Egitto di Aida è un luogo della mente, innanzi tutto, uno spazio sottratto al tempo. Ed è per questo che può assumere a volte aspetti futuribili, da Guerre Stellari. Ma per carità, non c'è nessuna intenzione di violentare la storia». Molte invenzioni sceniche sono state risolte con il ricorso alla grafica computerizzata, con le creazioni di fondali «dipinti».⁵⁶⁸

Ecco che dal punto di vista del racconto, il baricentro è rappresentato non più da Radames e Aida, bensì da Amneris. Continua a spiegare Pier'Alli:

Credo che Amneris sia il cuore profondo di quest'opera. Un cuore dal quale Aida prende un grande volo. La vicenda di Aida e Radames è una storia d'amore. Il dramma, autentico, è innescato dalla gelosia di Amneris; il cuore profondo dell'opera è la solitudine, è il vuoto al quale conduce questa tragedia della gelosia. Un vuoto che travolge ogni personaggio, senza esclusioni.⁵⁶⁹

Come si evince dall'articolo della Torresin, Pier'Alli si fa in particolare portavoce dell'importanza del «gesto sintetico», in equilibrio tra l'esigenza della drammaturgia e l'esigenza della voce.

Si tratta, in altri termini, di un'Aida dalla materia «spaziale». Come scrive Michelangelo Zurletti Pier'Alli offre qui uno dei suoi spettacoli più belli e più studiati:

Un'enorme parete di pietra, istoriata e tetra fa da fondale alla prima scena di Aida. Vi si aprono porte che lasciano intravedere profondità di proiezioni. Poi la parete viene alzata e libera il campo a altri ambienti: non più allegri perché Pier'Alli ha una sua vocazione penitenziale, ama il buio e odia la luce, ma certo sontuosi, con statue di Iside e Osiride, piramidi, il Nilo e lunghe prospettive di archi. L'immane parete alla fine scende e ruotando sull'asse orizzontale procura ai morituri una tomba granitica e spettacolare. Pier'Alli, autore di regia, scene e costumi costruisce uno spettacolo di rara bellezza e funzionalità. Con coraggio trasforma la parata della marcia trionfale in semplice balletto di gruppo, regolato con compunta professionalità da Simona Chiesa. Ma è una compunzione quaresimale solo se confrontata con i trionfi di sempre, in realtà è una coreografia ben regolata sulla musica e anche realizzata bene. Anche la danza dei moretti evita la solita pipinara per la gioia delle mamme in sala e presenta un balletto di lepidotteri adulti, anch'esso ben costruito sugli eventi musicali. I costumi, molto belli, attingono al gusto penitenziale dell'autore le stesse tinte cupe della scena, ma i metalli delle armature e degli ornamenti si accendono alle luci brillando d'argento e di bronzo. Pier'Alli offre uno dei suoi spettacoli più belli e pensati. Ma l'esito che non esitiamo a definire straordinario viene dalla direzione di Daniele

⁵⁶⁷ Brunella Torresin, *Aida: Parla il regista del grand-opéra verdiano che debutta domani al Teatro Comunale. Sul podio Daniele Gatti*, «la Repubblica», 13 giugno 2001.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

⁵⁶⁹ *Ibidem*.

Gatti: vaporosa, aerea, piena d'aria e di continue inedite sottolineature, rivisitazione vera di una partitura solitamente abbandonata allo sperpero fonico e qui rimedia in termini cameristici.⁵⁷⁰

Aida dunque «figlia delle stelle» e come afferma Giuseppina Manin:

Pronta a varcare i “cancelli del cielo” per un viaggio intergalattico nell’amore e nella morte. Se la immagina così Pier’Alli, regista visionario che al Teatro Comunale di Bologna firma (regia, scene e costumi) una nuova quanto insolita versione della celebre opera di Giuseppe Verdi. Sarà un “Aida” spaziale, circondata da argentei sacerdoti dal cranio lucido bordato di metallo, catturata da una piramide lucida e sconfinata da sembrare un’astronave. Un po’ «Stargate», un po’ «2001 – Odissea nello spazio», un po’ «Incontri ravvicinati del terzo tipo»⁵⁷¹.

Non a caso lo stesso Pier’Alli conferma quanto questi siano in effetti «tre film che amo molto – specialmente l’ultimo [...] Credo di aver rubato qualcosa di tutti e tre».⁵⁷²

Così se l’Egitto di Verdi coniugava toni sognanti orientalisti a roboanti echi patriottici, quello immaginato da Pier’Alli è un Egitto futuribile “new age”. Prosegue il regista:

Dopo tante incursioni nella fanta-archeologia, tante ipotesi esoteriche sulla genesi e il significato di quelle costruzioni così perfette e misteriose, forse tombe, forse osservatori cosmici, mi è parso inevitabile accostarmi a quel “pianeta” lontanissimo tenendo conto di arcane simbologie. La piramide con i suoi indecifrabili geroglifici, i suoi insondabili segreti, testimonia un richiamo verso un mondo di dei o di alieni. Un’apertura al sacro che, tra vapori e sprazzi di luce, svelerà una seconda piramide, stavolta capovolta, protesa all’infinito come il mondo astrale che rappresenta. Una soglia mitica dietro la quale resta però palpitante la dimensione intimistica della vicenda, il dramma umanissimo di Aida, Radames e Amneris.⁵⁷³

Un Egitto dall’entità quasi metafisica, sottolinea Manin, che nella scena del Trionfo, viene mostrata da Pier’Alli con l’occhio stratificato dell’«archeologo». Come precisa il regista, in scena si assisterà ad «un passato antichissimo che assomiglia a un futuro là da venire, un coacervo di costruzioni immaginarie che può ricordare alcuni grattacieli di Manhattan ma anche la fanta-architettura di “Metropolis”. Ecco che i consueti fondali lasciano spazio ad una tecnica elettronica capace di evocare stranianti effetti di astrazione e spazialità. A fare da eco, i costumi, costruiti su tonalità fredde e surreali, tessuti di argento e di metallo, attraversati solamente di tanto in tanto da qualche «guizzo d’oro, da qualche bagliore di porpora».⁵⁷⁴

La riproposta della messinscena l’anno successivo al Carlo Felice, presenta opinioni contrastanti. Margherita Rubino sottolinea come il teatro sia gremito:

che più gremito non si può, una «prima» come non si vedeva da tempo, luci fuori teatro e magnifiche luci sul palcoscenico, osannate da tutti. Il discorrere della gente, all’entrata, i commenti dal vivo, in una parola la verità del teatro, sembra così lontana dai colpi di fioretto degli ultimi mesi. Si può già dare qualche flash su una edizione di «Aida» che appare bella, meditata, di rigorosa coerenza drammaturgica. In apertura, per esempio, sui sogni di guerra ero di Radamès grava un cupo, immane fondale di pietra (con portali aperti verso altre prospettive) che, nel finale, ruota a divenire il sepolcro di quelle

⁵⁷⁰ Michelangelo Zurletti, *Un’Aida da ricordare che scintilla nel buio*, «la Repubblica», 20 giugno 2001.

⁵⁷¹ Giuseppina Manin, *Arriva un’Aida spaziale*, «Corriere della Sera», 12 giugno 2001, p. 37.

⁵⁷² *Ibidem*.

⁵⁷³ *Ibidem*.

⁵⁷⁴ *Ibidem*.

speranze. Nella lettura di Pier'Alli, regista, scenografo, costumista e perfino coautore dei giochi di luce, la chiave spettacolare non è esplosiva né estroversa, ma neppure disattesa. Si espande per ambienti sontuosi, gradinate, suggestioni di templi, prospettive di archi in fuga, sacrari di Iside e Ammone, profili di piramidi. Disegna un Egitto antico, non banalmente accattivante ma neppure suggerito per simboli. Dove la grandiosità di scene giocate su toni scuri e bagliori luccicanti ha effetti stranianti: non sovrasta ma isola musicalmente e scenicamente gli smarrimenti dei tre protagonisti. Come nell' attesa scena della Marcia Trionfale del II atto, arditamente risolta senza convenzioni ma con una serie di invenzioni: niente banda in scena, musica discreta da dietro le quinte, coreografia di insieme e balletti inediti. La tradizionale sfilata opulenta, enfatizzata da secolare tradizione di scena, viene qui risolta a sorpresa, in maniera diversa e intelligente. Lo spettacolo di Pier'Alli, a volte scintillante e non mai solare, privilegia dunque a priori l'aspetto lirico intimistico dell'opera spazialità, effetti di lontananza, aperture che ne suggeriscono altre sovrastano i tre protagonisti come un labirinto o come i loro stessi labirinti di lacerante tensione interiore. «Aida.» rabbuiata e grandiosa, per una volta anche tragedia dell'anima.⁵⁷⁵

Riguardo all'*Aida* “spaziale”, Stephen Hastings sulle pagine de «La Repubblica» tiene a sottolineare quanto l'ambientazione esotica che fa da sfondo all'opera verdiana, non rappresenta qui soltanto una voglia d' evasione da parte del regista ma anche la possibilità di affrontare più liberamente temi che interessano personalmente a Pier'Alli stesso. Ma non solo. Il regista e il direttore del Carlo Felice Patrick Fournillier sono concordi nel considerare l'*Aida* un'opera ideata «prima intellettualmente e poi con il cuore». Condizione quest'ultima che motiva il regista a evitare un approccio puramente istintivo alla drammaturgia. E in tale contesto lo spazio del Carlo Felice «è sufficientemente grande proprio per realizzare la dimensione spettacolare di scene salienti, come la scena del Trionfo, senza essere costretti a sacrificare la vicenda privata che rappresenta il cuore dell'opera».⁵⁷⁶

Tuttavia sono diversi i malumori del pubblico che l'*Aida* raccoglie al Carlo Felice, soprattutto nei confronti degli acuti. Quei “buu”

pur non essendo maggioritari – hanno effettivamente umiliato i protagonisti di uno spettacolo che è stato poco entusiasmante, forse, dal punto di vista vocale, ma musicalmente e drammaturgicamente ben preparato e certamente non inferiore e quanto capita di vedere in altri teatri in giro per il mondo.⁵⁷⁷

Ecco che però proprio la presenza talvolta poco convincente degli interpreti dell'opera si prestano bene a rendere efficaci le scelte registiche sull'allestimento definito certamente d'effetto:

Scenicamente, però, la Michael appare un'interprete impegnata e credibile, e la sua presenza felina e coraggiosa ha reso particolarmente felici alcune delle soluzioni del regista/scenografo Pier'Alli, che ha evidenziato benissimo per esempio come la solitudine assoluta di Amneris nella scena finale sia in un certo senso ancora più struggente della morte condivisa tra Aida e Radamès. L' Egitto di Pier' Alli ha un'eleganza stilizzata che rispecchia la finitezza formale della partitura e evita qualsiasi tentazione pacchianamente coloristica. Prevalgono - persino nella scena del trionfo, dominato da un severo obelisco - tinte come il grigio e l'argento, e anche l'illuminazione (di Roberto Manca) e la coreografia (di Simona Chiesa) hanno un rigore geometrico intrigante, anche se emotivamente un po' freddo. La regia (già vista tra l'altro al Comunale di

⁵⁷⁵ Margherita Rubino, *Aida, tregua al Carlo Felice. Una Prima in piena luce*, «la Repubblica», 20 febbraio 2002.

⁵⁷⁶ Stephen Hastings, *Dopo 17 anni torna a Genova Aida diretta da Patrick Fournillier*, «la Repubblica», 17 febbraio 2002.

⁵⁷⁷ Id., *Aida finisce nei fischi*, «la Repubblica», 21 febbraio 2002.

Bologna l'anno scorso), pur gestendo abbastanza bene l'interazione tra i personaggi, ha colpito soprattutto per il suo effetto cumulativo. In particolare la scena della consacrazione con cui si conclude il primo atto, che spesso risulta un po' noiosa e dispersiva, ha qui trovato una logica drammatico musicale assoluta.⁵⁷⁸

A scagliarsi proprio in quegli anni contro Pier'Alli è Franco Zeffirelli che, fedele a un'idea registica legata alla tradizione romantica, ha una predilezione di lunga data per l'*Aida* di Verdi. Proprio Zeffirelli allestirà *Aida* alla Scala nel 1963, per poi riprenderla al Teatro dell'Opera di Roma nella stagione '93/'94, quindi a Tokio nel 1998. Come testimonia Vittorio Volpi «i velocissimi cambi di scenario, i palcoscenici su diversi piani, la computerizzazione di tutte le funzioni, dalle luci, agli effetti visivi, ai collegamenti audio-video fra tecnici in sala consentono di arrivare alla perfezione nei risultati» e dunque consentono a Zeffirelli di realizzare «un mondo di meraviglie»⁵⁷⁹.

In occasione della messa in scena del debutto al Teatro Comunale di Bologna del *Simone Boccanegra*, Pier'Alli ha modo di esporre il proprio *modus operandi* non rinunciando a polemizzare con lo star system che «porterà l'opera al degrado. I cantanti provano sempre meno, così coinvolti dal meccanismo delle agenzie internazionali, spinti ad accettare troppi impegni, per fama e guadagni. Anche la piccola star mette subito le ali e salta da un teatro all'alto, concedendosi poco per la preparazione dell'opera».⁵⁸⁰

Il regista «lucido e visionario», dall'interpretazione poetica raggiunta con l'uso di luce, cinema e danza e macchine, accende volentieri una polemica in nome della qualità dell'opera. A poche ore dal debutto bolognese dell'opera verdiana, nell'edizione da lui ideata nel '91 alla Fenice di Venezia, è ancora in teatro a rimettere a punto le luci. Sempre alla ricerca della perfezione, sottolinea quanto sia indispensabile un lavoro di intesa con i cantanti «almeno per 20-25 giorni. Ma neppure qui a Bologna sono riuscito. Per fortuna questo cast è impegnato e ha una buona versatilità. In tutti i casi, i migliori cantanti-attori sono inglesi, i francesi e gli americani. Hanno una sensibilità maggiore [...]. È importante lavorare a lungo per preparare l'opera. Per questo *Simone* ha richiesto una gestualità plastica, molto armoniosa»⁵⁸¹. A entrare, dunque, nel modo operistico di Pier'Alli è in particolare l'elemento cinematografico che a sua volta «entra nel mondo verdiano, ma non con proiezioni multimediali. Questo *Simon Boccanegra*, così onirico, ha un taglio cinematografico per il ritmo serrato, le scansioni, le sequenze sceniche. Nel prologo, ci sono flash interrotti dall'oscurità: le figure compaiono dal nulla e subito svaniscono in una Genova idealizzata»⁵⁸². Un utilizzo della proiezione cinematografica, così contemporanea e rapida, in grado di coinvolgere il pubblico, senza provocarlo.

⁵⁷⁸ *Ibidem*.

⁵⁷⁹ Vittorio Volpi, *Zeffirelli, Aida ad alta tecnologia*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 1998, p. 33.

⁵⁸⁰ Laura Dubini, *Pier'Alli: lo star system distrugge la lirica*, «Corriere della Sera», 24 gennaio 1998, p. 33.

⁵⁸¹ *Ibidem*.

⁵⁸² *Ibidem*.

Ecco l'esigenza di sottolineare la valenza simbolica dell'opera «Anche se rispetto la musica, sempre in primo piano, mi piace andare oltre il palcoscenico, proporlo come un luogo della visione dell'anima. *Simon Boccanegra* è un'opera sottile che ha valenze simboliche». Alle parole dello scenografo ecco che si aggiungono quelle di Daniele Gatti, direttore musicale del Teatro Comunale di Bologna che precisa quanto proprio insieme a Pier'Alli abbia concepito un'opera delicata e sfumata, perfettamente in linea con le intenzioni musicali. Come Gatti spiega «Ho preferito il Doge intimistico a quello scoppiettante. Ho puntato a una lettura che smussa gli angoli, spigoli e concede più spazio alla vena elegiaca, malinconica e cupa».

Ma è soprattutto in occasione del *Requiem* verdiano proposto al Municipale di Piacenza nel gennaio 2004 che si conferisce una giusta definizione al «reverente» e «spettacolare» progetto di Pier'Alli. Come si evince dalle pagine de «La Repubblica»,

il nome di Pier'Alli e la promessa riguardosa d'un "progetto visivo". Così l'annuale proposta (a gennaio, mese della morte di Verdi) della Messa di Requiem nelle terre verdiane di Piacenza, già accesa dalla presenza di Mstislav Rostropovich sul podio della Filarmonica Arturo Toscanini, è diventata anche una singolare liturgia visiva di luci e scenografie virtuali che Pier'Alli ha musicalmente fatto scorrere a fianco delle note, senza tentare di indurne altrove il tracciato di drammatica (e di per sé teatralissima) narrazione in musica. Il segno del regista è il gigantesco schermo per le videoproiezioni calato tra orchestra e coro (visibile in trasparenza quando canta); altri indizi li riconosciamo nei costumi-abiti non da concerto e nei gesti paradigmatici dei solisti mentre il telone dirama immagini ora pittoriche ma virate in inquieta tinta funerea ora emotivamente astratte: torri e cascate di fuoco, arcane rotazioni geometriche allusive di rosoni gotici, sipari di colore e di luce.⁵⁸³

III.6. Il teatro totale del terzo millennio. Da Sylvano Bussotti a Mario Martone

In un articolo pubblicato nel 1976 sul «Corriere della Sera» Guido Turchi associa il concetto di «opera d'arte totale» a quella intensa attività laboratoriale e interartistica propria di uno degli autori più interessanti e dinamici nella scena d'avanguardia italiana, Sylvano Bussotti. Scelta audace ma avventata solo in apparenza. Non risulta difatti inappropriato pensare che

ciò che non è del tutto riuscito a Wagner (*Gesamtkunstwerk*) potrebbe riuscire a Bussotti («opera d'arte totale = Bussottioperaballet»). La qual cosa non dovrebbe apparire assurda né irriverente, lasciando da parte inopportune considerazioni di ordine estetico e la particolare *pruderie* che affligge «i bidelli del Wahlalla»: basta commisurare l'operazione bussottiana e le sue virtualità realizzative alla situazione e alla natura eterogenea, o meglio promiscua, ibrida, eteroclita dell'attuale prodotto destinato al teatro musicale che appunto ne rendono possibile l'esistenza e la giustificano, si potrebbe dire, storicamente. Con questo non si vuole nemmeno alla lontana inferire una qualsiasi derivazione, premeditata o involontaria, concettuale o drammaturgica, del teatro di Bussotti da quello wagneriano. Semplicemente constatare che se le condizioni storiche della Germania guglielmina e connessa borghesia industriale (filosoficamente avversata da Wagner) nonché dell'opera lirica e in generale della musica del tempo indussero il sommo maestro al chimerico, all'utopico e quindi all'epico e al mitico – onde in *Gesamtkunstwerk* era per lui di fatto «il dramma dell'avvenire» - le nostre condizioni socio-politico-culturali e musicali per molti versi agevolano viceversa ciò che si potrebbe definire, sostituendo la frase di ogni maligna accezione, «confusione delle lingue» artistiche che altro non è che alienazione di ciascuna lingua ovvero reciprocità di rimandi per sopperire alle anchilosi dei singoli sistemi comunicativi.

⁵⁸³ Enzo Siciliano, *Il Requiem di Verdi? Un liturgico progetto visivo*, «la Repubblica», 12 gennaio 2004.

Donde sarebbe anacronistico oggi, e inconcepibile, ricorrere al mitico e all'epico: restano semmai il simbolico, il metaforico e soprattutto il kitsch di cui peraltro non erano completamente esenti già il gusto e la poetica wagneriana, secondo le suggestive tesi di Hermann Broch.⁵⁸⁴

Dunque l'esperienza bussottiana, che non soddisfa le aspettative del pubblico in sala⁵⁸⁵, si rivela attuale e attuabile proprio perché in essa musica, parola, gesto, scenografia, immagine e regia risultano istanze estremamente indipendenti l'una dall'altra. Si parla di «BOB» vale a dire della nuova produzione scaligera presentata proprio nel 1976 da un Bussotti *factotum* (autore, regista, scenografo) dell'opera portata in scena e che gli vale la nomea di artista allegorico: «C'è in lui un'estrema raffinatezza nel recuperare i fatti antichi, la cultura del passato, e nel portare tutto questo nel tempo moderno. La sua è un'arte di simboli, dove la parola ha un peso letterario assai rilevante e dove la musica è usata con tutte le possibili intenzioni»⁵⁸⁶.

È in particolare l'allestimento ideato in quegli anni da Bussotti per il *Simone Boccanegra* nel 1979 ad essere riproposto intorno agli anni Novanta e a destare non poca attenzione da parte della stampa per costumi e scenografie realizzate per l'occasione dall'eclettico regista.

Per Armando Caruso la riproposizione o «verifica storica» a distanza di 17 anni del *Simone* al Teatro Regio di Torino è sulla carta un'opera «invidiabile»:

Ci sono un grandissimo Doge, Renato Bruson; un regista geniale come Sylvano Bussotti. Simon il «corsaro», Doge di Genova a furor di popolo, esiliatosi a Pisa, dittatore al suo dirompente ritorno e padre tenerissimo della ritrovata Amelia, torna al Teatro Regio dopo 17 anni per una verifica «storica» che riguarda essenzialmente il regista scenografo e costumista nonché compositore Sylvano Bussotti. Il musicista fiorentino riscopre la tecnica dell'illusione teatrale secentesca e mette il mare di Genova in primo piano. «Soltanto la recente alluvione – spiega – ha rovinato i materiali di allora conservati nei magazzini di Settimo Torinese. Il Regio, che piange sempre miseria – dice scherzando – li ha sostituiti in un batter d'ali. Nell'edizione di 17 anni fa ho puntigliosamente seguito le indicazioni registiche di Verdi per la prima scaligera del 1881 ed ora pubblicate da Ricordi. Rileggendo quelle note ho piacevolmente constatato quante analogie ci fossero con il mio lavoro. Anche in questo allestimento scene e costumi sono stati ricostruiti con le medesime intenzioni. Inventare il nuovo, è tornare al passato. Il che non mi spiace affatto». Osserva ancora Sylvano Bussotti: «Quelle indicazioni non riguardavano il canto, ma la recitazione. E questo spiega quanto fosse moderna la concezione e teatrale di Verdi. Ciò anche per merito dei librettisti Piave e Boito.»⁵⁸⁷

Si tratta, nel caso del *Simone* di Bussotti, di un «melodramma surreale» che ruota attorno all'autorevole figura del Doge votato alla causa politica, ma tormentato negli affetti. Un allestimento dotato di un'estrema pulizia scenica, il segno d'una coscienza teatrale che supera ogni epoca rendendola allo stesso tempo molto attuale.

⁵⁸⁴ Guido Turchi, *Bussotti e il suo tuttoteatro musicale*, «Corriere della Sera», 29 ottobre 1976, p. 17.

⁵⁸⁵ «Il balletto è stato accolto con cortesia [...] l'opera invece ha ricevuto accoglienze pessime. Dopo la prima scena sono cominciate interruzioni a colpi di tosse, poi sono arrivati fischi e zitti [...] un gran «Viva Verdi!» Alla citazione (puerile) di Celeste Aida (diventata Aedo)», Mario Pasi, *Viva Verdi. Abbasso Bussotti*, «Corriere della Sera», 8 aprile 1976, p. 17.

⁵⁸⁶ Mario Pasi, *Sono Bussotti e faccio tutto io*, «Corriere della Sera», 7 aprile 1976, p. 15.

⁵⁸⁷ Armando Caruso, *Simon Boccanegra ex corsaro alla corte di Genova Sylvano Bussotti*, «La Stampa», 23 febbraio 1995, p. 24.

Collage, patchwork, straniamento spettacolare: queste invece le strade sperimentate dall'arte bussottiana a partire dagli anni '80 del Novecento e preannunciate nel 1985 mentre i principali quotidiani dell'epoca tentano di tracciare una chiave di lettura delle due opere messe in scena da Bussotti.

Se la sovrapposizione di elementi scenici operata da Bussotti per la prima di *Un Ballo in Maschera* generò al Teatro dell'Opera un clima di forti contrasti, sorte diversa è quella che spetta a *Un giorno di regno*.

Dino Villatico descrive dunque così le reazioni del pubblico alla prima rappresentazione dell'opera verdiana tratta dal libretto di Eugène Scribe:

All'abbassarsi del sipario sul primo quadro del primo atto, cominciano a piovere sul direttore, Gianluigi Gelmetti, torrenti di "bu", e qualcuno grida dal loggione: "Svegliati! è Verdi!". Il dissenso così platealmente esibito scatena un contrapposto, ma egualmente esibito, coro di consensi e battimani. Si rialza il sipario e si va nell'antro di Ulrica. Ed è il regista, scenografo e costumista, Sylvano Bussotti, ad attirare le beccate. I dissensi del pubblico erano tutti meritati. Più complesso l'intervento del regista, Bussotti. Ha voluto fare un "collage". Ma ha esagerato, sovraccaricato, nella realizzazione, intenzioni che potevano essere buone.⁵⁸⁸

In merito al melodramma giocoso verdiano, *Un giorno di regno (Il finto Stanislao)* ci si chiede, invece, se Bussotti abbia avuto buone ragioni per trasformare un'opera come quella messa in scena da Verdi nel 1840, in una giostra di maschere e di personaggi poco «corposi»:

Verdi come Offenbach? Un Verdi giovane, autore di un'opera semibuffa, portato nella *belle époque*, con vezzi da secondo impero? Potrebbe sembrare ingiurioso ma così non è [...]. Opera del 1840, quando Verdi rimase vedovo, il librettista Felice Romani gli aveva fornito un libretto brillante ispirandosi a un fatto storico avvenuto in Polonia nel primo Settecento ma in una situazione personale così poco allegra Verdi che aveva bisogno di grandi respiri e personaggi corposi, in una situazione così poco allegra diremmo che terminò lo Stanislao [...] non col desiderio di farsi beffe del genere buffo, o semiserio. Bussotti inventa una favola e travese i personaggi. La giornata francese (a Brest) del cavaliere che finge di essere il re di Polonia fino a quando questi non risalirà sul trono, e combina nozze e pasticci, diventa una fantasia di maschere e una giostra. Il castello di Kelbar è "in aria", lo spirito è quello di un vaudeville con tanto di *Luna Park*. Il figurativo bussottiano incorpora con gusto elementi architettonici franco-polacchi, commedia dell'arte e oggetti festaioli da operetta. Strutture mosse a vista da servi, militari, maschere e lacché mutano allegramente la scena, eleganze si mescolano a sogni d'infanzia, e nasce il comico o meglio rinasce, con lo spirito della fine Settecento. Anche se i motivi registici si ripetono un po' troppo, il risultato è molto piacevole; anche se c'è uno scontato ingresso del finto re dal fondo della platea, gli effetti sono buoni. Ma era tuttavia ardua impresa rendere credibile tutto questo gioco intricato di nobiltà scornata, che vuole una cosa e ne ottiene un'altra, e che "finge" tutto, adeguandosi così al mascheramento del titolo. Comunque il pubblico si è divertito sedotto da scene e costumi così vivaci⁵⁸⁹.

Il Finto Stanislao ideato da Bussotti è in altri termini, un'opera di un'eleganza «vaporosa» e contraddistinta da un allestimento efficace ed intelligente che, a dispetto delle reazioni negative che

⁵⁸⁸ Dino Villatico, *Che fischi per il ballo in maschera!*, «la Repubblica», 5 dicembre 1985.

⁵⁸⁹ Mario Pasi, *Nel luna park di Bussotti lo spirito della "belle époque"*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1985, p. 23.

ebbero i milanesi alla prima scaligera nel secolo e mezzo precedente, sembra aver convinto pubblico e critica:

non è tanto questione di opera e stile buffo, ma di scrittura brillante, di eleganza salottiera, di operetta insomma, tutte cose abbastanza lontane dalla virile musa verdiana. Bussotti ha colto bene il centro del lavoro, immaginando il castello di Kelbar come un castello in aria. Anche l'apparizione del «finto» Stanislao dal fondo del teatro, soluzione sulla carta un po' macchinosa per la gracilità della vicenda, si giustifica con un momento di attesa, di sganciamento dalla realtà bene espresso dalla perplessa immobilità della musica...serata lietissima con caldi applausi per tutti [...] sullo sfondo mura e campanili di un fiabesco nord si affacciano fra le nuvole, sul palco incrociano maschere della commedia dell'arte come in Arianna a Nasso, mentre in primo piano la spigliatezza degli interpreti assicura l'incisività della commedia.⁵⁹⁰

Tuttavia, l'analisi dell'allestimento scenico bussottiano dell'opera verdiana diventa anche occasione importante per riflettere su alcuni luoghi comuni circa l'insuccesso proverbiale della prima scaligera de *Un giorno di Regno* e che spiega l'impostazione da quale il regista sembra aver preso le mosse per la messinscena.

Il clamoroso tonfo della "prima" va ridimensionato: leggendo i resoconti giornalistici milanesi (non i soliti estratti tramandati nelle citazioni usate in molti saggi verdiani) non occorre essere filo-verdiani per constatare che la critica era stata più generica che stroncante, e che l'accoglienza del pubblico era rimasta nei limiti d'una serata non incandescente ma nemmeno disastrosa. Disastroso fu comunque l'effetto sull'animo già provato del giovane compositore (nel giro di poche settimane senza moglie e non più padre): di ciò si parla nelle sue lettere. Ma il fiasco non c'era stato nelle dimensioni poi amplificate ad arte dai biografi romanticheggianti che avevano necessità della 'caduta' clamorosa per esaltare poi l'ascesa artistica del compositore. Anche sulla scarsa presenza esecutiva non è il caso di marciare troppo. Tre-quattro edizioni italiane nell'ultima dozzina d'anni non sembrano poche, soprattutto se confrontate con il corrispettivo di titoli verdiani ufficialmente meno disgraziati; e la constatazione di due registrazioni discografiche 'ufficiali' e di livello porta credito alla convinzione. Un discorso più articolato merita l'ultima questione, che investe non soltanto lo specifico verdiano ma tutto un atteggiamento critico nei confronti della tradizione operistica ottocentesca. Se vale soltanto il concetto critico evolutivo, il finto Stanislao rimane giustamente nel limbo delle opere giovanili, anzi degli errori giovanili. Ma proviamo a riguardare tutta la questione da un'altra ottica: Gianandrea Gavazzeri con la forza del suo saggismo diretto definisce, sul programma di sala, l'operazione *Finto Stanislao* come attimo in cui "Verdi veniva coinvolto, tra la coscienza e l'inconscio, tra l'obbligatorietà e la ripugnanza, in una tradizione che finiva". Altrove l'autore parla di "epigrafe dell'opera buffa". Giudizi condivisibili per la puntualità della sottolineatura stilistica, avvalorata da esempi d'analisi musicale e strutturale stringenti, ma riuscendo a astrarre l'opera da ogni contesto ravvicinato, dall'"occasione mistificatoria" ch'essa rappresenta, radiografandola così com'è (e tenendo a mente la lucidità della proposta esecutiva veronese, indubbiamente la più pertinente e capace di stuzzicare riflessioni) si scopre un mondo musicale in movimento, non rinunciatario nemmeno nei confronti d'un genere estraneo e in piena consapevolezza di cavalcare un epigonismo stilistico e espressivo. Verdi non avrà mai tempo d'essere sensibile alla corda della comicità o della buffoneria: figuriamoci in quel periodo. Quindi apprestandosi a scrivere una opera del genere, impiega la concretezza e la praticità dell'uomo che non saprà mai fingere: allinea in bella vista bellinismi, mozartismi, donizettismi e altri "ismi" di riconoscibile matrice comica e patetica.⁵⁹¹

Da qui Sylvano Bussotti deve avere preso le mosse per uno spettacolo che non diventa opera buffa ma che attraverso costumi burattineschi o secondo impero, tra lumini e costruzioni a patchwork di colori, movimenti di cose semplici procede verso «l'operettismo e la sovrapposizione di cifre comiche».⁵⁹²

⁵⁹⁰ Angelo Foletto, *Un giorno da regno*, «la Repubblica», 25 aprile 1985.

⁵⁹¹ Id., *Verdi, comico e dimenticato e ancora tutto da assaporare*, «la Repubblica», 25 aprile 1985.

⁵⁹² *Ibidem*.

Sulle scene del terzo millennio si affaccia anche un Verdi in versione partenopea. Questo, ad esempio, il senso dell'operazione di Mario Martone per *Falstaff* portato in scena nel 2007 al Teatro Stabile di Napoli. Ma per comprendere la chiave di lettura che il regista napoletano conferisce all'opera verdiana è necessario ricordare le modalità attraverso cui Martone nello scritto *La notte e la città* del 1985, poi ripubblicato in *Chiaroscuro*, tratta la dilatazione dello spazio e la moltiplicazione del tempo prodotte dalla città notturna⁵⁹³

Del resto, da Baudelaire in poi la città è scenario per eccellenza di interazione fra sensi e linguaggi ma ad interessare Martone non è tanto la città diurna ormai atrofizzata e congestionata ma quella notturna «che dal vuoto e dal silenzio fa partire una *flânerie* onirica visionaria, adatta a esprimere le velocità con cui i linguaggi mutuano e s'intrecciano»⁵⁹⁴.

Dunque si fanno chiare le ragioni per le quali Martone decide di inscenare l'opera verdiana in un'ambientazione metropolitana, in una sfida tra poteri, duelli fra emarginati e ricchi, «tra pistole, calzature alla moda e atteggiamento da boss». ⁵⁹⁵ Per l'occasione il regista attua scelte che rompono con gli schemi della tradizione a partire dalla volontà di far interagire attori professionisti e giovani reclusi nell'Istituto minorile di Nisida, «affinché si creasse un amalgama che vuole simboleggiare quell'unità d'intenti che deve raggiungere la città di Napoli. A impersonare Sir John Falstaff c'è un atletico Renato Carpentieri, che nelle due ore e mezzo di spettacolo corre chilometri in lungo e in largo, gigioneggia e stupisce nei panni di un nobile dedito a bordelli e osterie».

Nel teatro d'opera di Martone c'è dunque un intento politico e sociale che permea tanto nel linguaggio scenico quanto in quello parlato. Come lo stesso Martone conferma quanto fosse importante che i protagonisti della messa in scena, portavoci di un linguaggio che fa della "secchezza" dell'espressione una prerogativa del lessico partenopeo, si sentissero parte di un percorso collettivo⁵⁹⁶.

A Martone non interessano certamente separazioni tra quartieri o classi sociali ma piuttosto la familiarità della rappresentazione scenica:

Sarà perché Sir John Falstaff è habitué di bordelli e taverne, «come fosse un dandy», aggiunge Martone. O sarà perché il cinico e calcolatore Principe Hal, futuro erede al potere, «si diverte a commettere furti e bravate», nelle due ore e trenta di rappresentazione il pubblico vedrà un susseguirsi di scene assai familiari: «I protagonisti di questa vicenda si muovono in situazioni limite, fra ciò che è consentito e l'illegalità. E riusciranno a trasmettere agli spettatori una specie di minaccia, ben nota a chi oggi abita a Napoli. Mi viene in mente quanto teorizzava Raffaele La Capria nel libro "L'armonia perduta", ovvero la grande confusione del parlare quotidiano, gli abusi. Insomma, una mimetizzazione giornaliera dove non si distingue chi utilizza la propria forza con prepotenza e chi la "utilizza" perché non ha altri mezzi per campare.»⁵⁹⁷

⁵⁹³ M. Fusillo, «*Spostamenti progressivi dei linguaggi*», cit., p. 27.

⁵⁹⁴ *Ibidem*.

⁵⁹⁵ Gianni Valentino, *Maratona Falstaff per Carpentieri*, «la Repubblica», 21 dicembre 2007.

⁵⁹⁶ Id., *Il mio Shakespeare napoletano*, «la Repubblica», 19 dicembre 2007.

⁵⁹⁷ *Ibidem*.

Sarà proprio la denuncia sociale nei confronti dell'arroganza e della violenza della periferia napoletana a spingere Martone, in un tandem di grande affiatamento e reciproco stimolo con lo scenografo Sergio Tramonti, ad ambientare l'*Oberto* ai giorni nostri scegliendo come sfondo dell'azione la povertà di sempre e «castelli «kitsch» della nuova criminale ricchezza»⁵⁹⁸. Ma un occhio di riguardo è anche quello che il regista partenopeo decide di riservare per la componente più introspettiva e psicologica dell'opera verdiana. È il caso, ad esempio, di *Luisa Miller*, tragica storia in cui vengono condensati complicati rapporti tra padri e figli, affetti familiari portati all'estremo e miserie umane. Come spiega lo stesso Martone: «è un vero dramma psicanalitico, un analista ci sguazzerebbe nella vita di quei due ragazzi, Rodolfo e Luisa, che si amano ma non riescono a liberarsi dall'autorità paterna, lasciandosi condizionare fino alla morte»⁵⁹⁹. Secondo Martone con *Luisa Miller* Verdi ha modo di lavorare criticamente su Schiller (dal cui dramma *Intrigo e amore* l'opera è tratta) dando così risalto, in particolare, all'aspetto umano e psicoanalitico. Segue dunque una lettura in profondità e di conseguenza una strada che risulterebbe essere più vicina a noi. Per questo motivo il regista napoletano sceglie di evidenziare la complessità dell'aspetto sociale dell'opera compreso il rapporto generazionale intercorso tra padri e figli. Come sottolinea Martone

Sì. Sono storie diverse quella tra Rodolfo e il conte, e quella di Luisa con il padre-soldato, ma in entrambe c'è un dominio dei padri. La scena in cui Luisa va verso la morte tenendo per mano da una parte l'amato Rodolfo, dall'altra il padre è esplicita. Il potere dei padri sui figli ha risvolti dolorosi e in quest'opera vengono fuori. Ed è interessante vedere nell'assenza di ribellione dei figli l'incapacità tutta italiana al patricidio, che forse in Verdi aveva evocazioni patriottiche. La musica ci porta nella direzione della profondità di quel dolore.⁶⁰⁰

Anche se dell'idea che il tempo non sia un fattore essenziale perché «Lo sono più elementi come l'ambientazione di montagna: c'è qualcosa alla *Twin Peaks* in *Luisa Miller*. Come nel film di Lynch anche qui c'è una comunità isolata, con un senso claustrofobico e morboso nelle relazioni»⁶⁰¹, per sottolinearne l'interiorità «molto emozionante e coinvolgente» dell'opera, il regista opta per una scelta drastica: «Per la prima volta metto in scena Verdi in abiti contemporanei, perché credo che le tematiche affettive affrontate lo giustifichino». Il palcoscenico sarà dominato dall'immagine di un bosco («verde, alberi e fusti che scompaiono in alto»), da una grande poltrona e un'aula plumbea («indizi del potere che opprime e umilia») e un grande letto che nel primo atto evoca il felice risveglio

⁵⁹⁸ Claudia Provvedini, *Periferie violente per l'«Oberto» di Martone*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 2012, p. 19.

⁵⁹⁹ *Luisa Miller quel Verdi che sembra Freud*, «la Repubblica», 30 novembre 2011.

⁶⁰⁰ *Ibidem*.

⁶⁰¹ *Ibidem*.

di Luisa e la speranza coniugale ma nel terzo, cosparso di fiori, diverrà l'immagine della tomba. Se «i costumi sono un orpello superfluo», il letto è il baricentro teatrale.⁶⁰²

Come ribadisce Angelo Foletto, rimane centrale da rispettare l'unitarietà emotiva e drammatica della vicenda:

Così, pur giocando sulle profondità di campo scenico (nell'impianto di Sergio Tramonti) Martone terrà i cantanti in proscenio: sia per richiamare il teatro all'italiana antico sia per raccordare meglio le voci all'orchestra. Non sarda rilancia la necessità di «raccontare la storia; non una successione di momenti, anche se Verdi ha la capacità di essere straordinario senza farlo vedere in ogni scena, e la tensione delle soluzioni musicali cui l'orchestra partecipa in modo intrinseco è in continua evoluzione di invenzione e bellezza. Luisa Miller è una sorta di laboratorio della "Trilogia" ma il rapporto padre-figlia è più tenero e totale di quello Rigoletto Gilda; la morte di Luisa è un momento di verità affettiva estrema che toglie il respiro.⁶⁰³

Un esempio importante nella produzione operistica di Martone, circa l'importanza che nella resa spettacolare di un'opera assumono tanto la dimensione sociale dei rapporti umani (in questo caso uomo-donna) quanto la dimensione scenica dello spettacolo, è testimoniato da *Otello* messo in scena per il 2021 al San Carlo di Napoli. Qui Martone si espone a dei rischi decidendo di spostare l'attenzione su un personaggio differente da quello a cui siamo abituati a pensare. Come spiega Martone: «Questa è la storia di un femminicidio, la vicenda è tutta umana, legata al nostro tempo e ai rapporti tra uomo e donna».

Non è un caso che a tal proposito Bruno Roberti riguardo all'*Otello* inscenato da Martone pone l'accento su quella opprimente atmosfera

di incomunicabilità entro cui si perpetrano le violenze domestiche, entro cui si uccide chi si dice di amare. Nel costruire questa "sequenza" finale Martone, in modo stringente, sembra esplicitare e portare a giustificazione coerente alcune sue scelte di regia. A partire dal fatto che Otello sia di pelle bianca, non soltanto perché è un "Signore della guerra" occidentale, ma anche perché si tratta semplicemente di un uomo di fronte alla sua donna, nel momento in cui viene accecato da una furia distruttiva e autodistruttiva.

In questo modo Otello diventa una epitome insieme contemporanea e perenne. Allo stesso modo l'aver conferito a Desdemona volitività e forza di reazione fa sì che essa sia una donna non sottomessa e che ci è vicina oggi nel rivendicare autonomia e diritti.⁶⁰⁴

Se Otello e Jago non possono essere personaggi scardinabili all'interno del dramma ecco che l'intervento in termini contemporanei effettuato da Martone cade su Desdemona «sottraendola al destino di agnello sacrificale, di donna vittima dall'inizio, per farne una donna forte. Jago non è invidioso solo di Cassio ma di lei, che lo supera dal punto di vista militare. L'invidia si trasforma in odio. È un esercito di soldati e soldatesse e lei è un' "eroina"⁶⁰⁵.

⁶⁰² Angelo Foletto, *Verdi tragico Potere, amore, duelli e assassini Una storia intensa a tinte fosche*, «la Repubblica», 6 giugno 2012.

⁶⁰³ *Ibidem*.

⁶⁰⁴ Bruno Roberti, *Il miraggio, il deserto, la guerra*, «Fata morgana web», 22 novembre 2021.

⁶⁰⁵ Valerio Cappelli, *Il femminicidio di Verdi*, «Corriere della Sera», 13 novembre 2021, p. 55.

Dunque ecco che anche la connotazione simbolica degli oggetti in scena risponde ad una scelta precisa: non spade e pugnali ma

Pistole, fucili, mitragliatori. Lo spettacolo si apre con la tempesta, l'esercito occidentale (senza alcuna connotazione politica) salva dei profughi orientali. Poi vedremo colonne, resti di un'antica Roma in un deserto alla Buzzati, e un ospedale da campo dove il mare non è lontano. E qui Desdemona, la promessa sposa, viene salutata e festeggiata; posso rovesciare l'impronta visiva (penso alla sua camera da letto con la tv, sembra un container con un arredo semplice) ma sempre dialogando con l'opera, la pertinenza è importante.⁶⁰⁶

Come segnala Bruno Roberti, determinanti le scenografie di Margherita Palli, braccio destro di Martone

concepite come campiture volumetriche e cromatiche, e delle luci di Pasquale Mari, che disegnano di volta in volta un "sole malato" o dei grandi cieli occidui o corruschi, Martone riesce, nel disporre i piani e i campi in modo sequenziale e muovendo il coro e i cantanti secondo linee di profondità di campo e di piani ravvicinati, a procedere con una sorta di movimento filmico.⁶⁰⁷

E tra gli oggetti scenici che assumono una valenza fortemente simbolica, ecco che l'attenzione di Martone cade sul «fazzoletto». Bisogna osservarlo con uno sguardo poco distratto perché come afferma il regista, può raccontarci qualcosa di più delle scelte etiche operate dal regista. Il fazzoletto in questione difatti «non è ricamato, è militare, lo hanno al collo i soldati. Ha un aspetto simbolico importante. Otello lo dona a Desdemona. Lei non è un angelo smarrito davanti a un uomo col colore della pelle diversa, sono due persone con pari dimensione sociale [...] Verdi continua a parlarci, è una specie di scandaglio sulla coscienza degli italiani».⁶⁰⁸

⁶⁰⁶ *Ibidem.*

⁶⁰⁷ Bruno Roberti, *Il miraggio, il deserto, la guerra*, cit.

⁶⁰⁸ *Ibidem.*

Conclusioni

È possibile dunque associare il concetto di «Gesamtkunstwerk», così caro a Wagner, anche a Verdi? E soprattutto, risulta inopportuno concepire e definire l'opera verdiana come opera «sinestetica»?

Se la paternità wagneriana della teorizzazione del concetto di “Teatro Totale” rimane un dato sedimentatosi da tempo nella nostra coscienza culturale, meno scontato risulta poter guardare all'opera verdiana come a una concertazione tra più arti. Ipotizzare che anche l'opera verdiana potesse essere coinvolta nelle riflessioni intorno alla collaborazione e alla fusione tra le arti, è apparsa sin dall'inizio una scommessa. Anche perché l'idea esatta di che cosa lo stesso Verdi intendesse per «unità» delle arti ancora oggi non ci è dato sapere con certezza. Come afferma Mercedes Ferrero, le affermazioni di Verdi in questo senso risultano piuttosto divergenti per cui «Quando Verdi scrive che il “pittor[e] di Teatro” deve “servire il Dramma”, si riferisce (come credo d'aver capito) al legame che collega in coerente unità tutti gli elementi spettacolari, oppure ipotizza una vera e propria dipendenza dello scenografo ad un programma prestabilito e vincolante?»⁶⁰⁹

Ebbene, a conclusione del mio lavoro, che mi rendo conto non essere ancora esaustivo nei suoi contenuti ma possa rappresentare al momento un primo tentativo di analisi del problema, penso innanzitutto che la scelta di comprendere criticamente alcune messinscene verdiane a partire dal secondo dopoguerra, si sia rivelato utile anche per conoscere le intenzioni artistiche di Verdi stesso. E allora tra i risultati che questa ricerca mi porta a segnalare vi è senz'altro la conferma di quanto Verdi guardasse alla realizzazione scenica dello spettacolo nella sua totalità e visione d'insieme. Una considerazione che è presto dedotta dalla natura stessa di certe opere verdiane, in particolare quelle proprie della maturità (da *Aida*, al *Nabucco*, al *Falstaff*) che vengono concepite registicamente, dalla seconda metà del Novecento ai giorni nostri, con un forte approccio sinestetico non solo per una personale inclinazione alla sperimentazione, ma anche per la capacità delle stesse opere a prestarsi sinesteticamente.

Ecco spiegata l'attenzione da parte della critica nel porre attenzione all'approccio sinestetico nel trattare il repertorio verdiano soprattutto da parte di quei registi, quelli del terzo millennio non a caso artisti poliedrici che spaziano dalla pratica dell'arte figurativa, a quella letteraria, a quella cinematografica. La volontà di misurarsi sinesteticamente all'opera verdiana risponde infatti anche all'esigenza di riconoscere e veicolare quei valori etici e umanamente universali che permettono all'opera verdiana di parlarci ancora oggi. Ecco che scegliere di lavorare a livello interdisciplinare che si operi per un'accumulazione sensoriale ed effettistica dello spettacolo (Da Ronconi a Pier'Alli) o attraverso un meccanismo di sottrazione che accoglie di buon grado una sorta di pudore scenico

⁶⁰⁹ M. Viale Ferrero, “*Servire il dramma*”, cit., p. 36.

(Strehler ne è un esempio) o per un «patchwork» o accostamento di linguaggi artistici differenti anche al limite del kitsch (da Bussotti a Martone), diventa la strada maestra per rendere l'opera verdiana ancora attuale. Ecco che si alza il sipario, le muse si prendono per mano e ci invitano ancora oggi ad assistere al loro girotondo.

Bibliografia

Bibliografia generale

AA.VV., *L'opera italiana in musica. Scritti e saggi in onore di Eugenio Gara*, Rizzoli, Milano, 1965.

Abensour Gérard, *Vsévolod Meyerhold, ou L'invention de la mise en scène*, Fayard, Paris, 1998.

Adorno Theodor W. L., *L'arte e le arti*, in Id., *Parva Aesthetica. Saggi 1958-1967*, Feltrinelli, Milano, 2004.

—, *Su alcune relazioni tra musica e pittura*, in Id., *Immagini dialettiche. Scritti musicali 1955-65*, a cura di Gianmario Borio, Einaudi, Torino, 2004.

Agnello Marialaura, *Semiotica dei colori*, Carocci, Roma, 2013.

Alberti Luciano, *Scenografia e regia*, in *Dizionario enciclopedico universale della musica e dei musicisti, Il lessico*, vol. IV, Utet, Torino, 1984

Allegri Luigi, *Il teatro e le arti: un confronto fra linguaggi*, Carocci, Roma, 2017.

Alonge Roberto, Davico Guido Bonino, *Storia del teatro moderno e contemporaneo. Avanguardie e utopie del teatro*, vol. III, Einaudi, Torino, 2001.

—, *Il teatro dei registi*, Laterza, Roma-Bari, 2006.

Amiard-Chevrel Claudine, *L'oeuvre d'art totale*, CNRS, Parigi 1995.

Arruga Lorenzo, Cella Franca, *Pier Luigi Pizzi inventore di teatro*, Allemandi, Torino, 2006.

Antoine André, *I miei ricordi sul Teatro Libero*, Camillo Artona Traversi (a cura di), Mondadori, Milano, 1923, p. 105. Originale in *Lettre d'Antoine a Fracisque Sarcey sur les jeu des foules au théâtre*, in Adolphe Talasso, *Les Théâtre Libre, Essai Critique historique et documentaire*, Mercure de France, Paris, 1909.

Appia Adolphe, *La mise en scène du drame wagnerienne*, Chailley, Paris, 1895.

—, *Art vivant ou nature morte*, Bottega di poesia, Milano, 1923.

—, *Attore, musica e scena*, a cura di F. Marotti, Feltrinelli, Milano, 1975.

—, *La musica e la messa in scena (1894-1896)*, in Id., *Attore musica e scena*, prefazione e cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano 1981.

—, *La musica e la messa in scena*, in *Attore musica e scena in Adolphe Appia, ou, Le renouveau de l'esthétique théâtrale. Dessins et esquisses de décors*, a cura di Richard C. Beacham, Payot, Lausanne, 1992.

—, *L'oeuvre d'art vivant*, Atar, Ginevra, 1921.

—, *Richard Wagner et la mise en scène*, in *Ouvres complètes*, vol IV, L'âge d'homme, Parigi, 1992.

Artaud Antonin, *Basta coi capolavori*, in Id., *Il teatro e il suo doppio*, Einaudi, Torino, 1968, pp. 191-199.

Attolini Giovanni, *Gordon Craig*, Laterza, Bari, 1996.

Baker Evan, *From the Score to the Stage: An Illustrated History of Continental Opera Production and Staging*, The University Of Chicago Press, Chicago, 2013.

Bara Olivier, *Les livrets de mise en scène, commis voyageurs de l'opéra-comique en province*, in *Un siècle de spectacles à Rouen (1776-1876)*, Atti del Convegno (2003) a cura di Florence Naugrette e Patrick Taïeb, pubblicazione online dell'Université de Rouen: Actes de colloques et journées d'étude (<http://ceredi.labos.univ-rouen.fr/public/?les-livrets-de-mise-en-scene.html>).

Barigazzi Giuseppe, *La Scala racconta*, Hoepli, Milano, 2014.

Barilli Bruno, *Il paese del melodramma*, Carabba, Lanciano, 1929.

Barron Stephanie, Wolf Dieter Rube, *Espressionismo tedesco: arte e società*, Bompiani, Milano, 1997.

Basso Alberto, *Musica in scena: storia dello spettacolo musicale*, Unione tipografico-editrice torinese, Torino, 1997.

Batteaux Charles, *Le belle arti ricondotte ad un unico principio (1756)*, a cura di Ermanno Migliorini, Il Mulino, Bologna, 1983.

Bekker Paul, *Wandlungen der Oper*, Orell Füssli Verlag, Zürich-Leipzig, 1934.

Bell Peter, Antje Fehrmann, Rebecca Müller, Dominic Olariu, *Maraviglia: Rezeptionsgeschichte(n) von der Antike bis in die Moderne*, Böhlau, Köln, 2021.

Benois Nicola, *Figlio russo dell'Italia. Dai Ballets Russes alla Scala*, a cura di Renzo Allegri, Lindau, Torino, 2022.

Benoit-Otis Marie-Hélène, *Zwischen Werktreue und Regietheater. Fassungen des Dialogs in Inszenierungen von Mozarts «Die Entführung aus dem Serail»*, in «Regietheater» — *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts*, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller e Oswald Panagl (a cura di), Müller-Speiser, Anif/Salzburg, 2007, pp. 216-228.

Bentoglio Alberto, *L'apprendistato scaligero di Giorgio Strehler (1947-1952)*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Bulzoni, Roma, 1997, pp. 75-76.

—, *20 lezioni sul teatro di Giorgio Strehler*, CUE Press, Imola, 2020.

—, *Strehler all'opera*, in *Giorgio Strehler e il suo teatro*, parte II, a cura di Federica Mazzocchi e Alberto Bentoglio, Bulzoni, Roma, 1998, pp. 65-73.

—, *Invito al teatro di Giorgio Strehler*, Mursia, Milano, 2002.

Bentivoglio Leonetta, *Il mio Verdi. Quindici opere raccontate dai più grandi interpreti del nostro tempo*, Lit, Roma, 2013.

Bevilacqua Giuseppe (a cura di), *Parole e musica. L'esperienza wagneriana nella cultura fra romanticismo e decadentismo*, Olschki, Firenze, 1986.

Bianconi Lorenzo, Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana – La spettacolarità*, vol. V, Edt, Torino, 1988.

Biggi Maria Ida, *L'immagine e la scena. Bozzetti e figurini del Teatro La Fenice, 1938-1992*, Marsilio, Venezia, 1992.

Bobbio Norberto, *Introduzione a Leone Ginzburg, Scritti (1964)*, Einaudi, Torino, 2000.

Bolpagni Paolo, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi romantici a Wagner*, in *Richard Wagner, L'opera d'arte del futuro*, trad. it. di Alfio Cozzi, goWare, Firenze, 2017.

Bonito Oliva Achille, *La Trans-Fantasia di Sylvano Bussotti*, in *L'opera di Sylvano Bussotti*, Electa, Firenze, 1988.

Borio Gianmario, *L'écriture musicale et son expression scénique au XXe siècle*, l'Harmattan, Paris, 2009.

Bottaro Marica, Cesari Francesco, *Viaggi italo-francesi – Scritti 'musicali' per Adriana Guarnieri*, LIM, Lucca, 2020.

Bowlt John E., *Leon Bakst, Natalia Goncharova and Pablo Picasso*, in *Diaghilev and the golden age of the Ballets russes 1909-1929*, a cura di Jane Pritchard, V&A Publ., London, 2010.

Bragaglia Anton Giulio, *Scenografia del'900*, in *Tempi e aspetti della scenografia*, R.A.I., Torino, 1955.

Brighenti Marco, “Azioni della musica rese visibili”: i registi contemporanei di fronte alle aporie filosofiche del Wort-Ton-Drama, in *Mettere in scena Wagner. Opera e regia tra Ottocento e contemporaneità*, a cura di Marco Targa e Marco Brighenti, Lucca, LIM, 2019.

Brug Manuel, *Opernregisseure heute*, Henschelverlag, Berlin, 2006.

Buroni Edoardo, *Arrigo Boito librettista, tra poesia e musica. La «forma ideal, purissima» del melodramma italiano*, Cesati, Firenze, 2013.

Caddy Davinia, *The Ballets Russes and Beyond. Music and Dance in Belle-Epoque Paris*, Cambridge University Press, Cambridge, 2012.

Capella Massimiliano, *Il teatro degli artisti: da Picasso a Calder, da De Chirico a Guttuso: scene, bozzetti e costumi dal Teatro dell'Opera di Roma*, Silvana Editoriale, Roma, 2007.

Cappelletto Sandro, *Inventare la scena: regia e teatro d'opera*, in *Enciclopedia della musica*, Jean-Jacques Nattiez (a cura di), Einaudi, Torino, 2001, pp. 1199-1217.

Capra Marco, *Periodici e critica musicale tra Ottocento e Novecento: dal «Censore Universale dei Teatri» alla «Rassegna Musicale»*, in Marco Capra e Fiamma Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia nella prima metà del Novecento*, Marsilio/Casa della Musica, Venezia/Parma, 2011, pp. 13-36: 13.

Capra Marco, *Criticism - Italy: 1890-1945*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd Edition, ed. by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, vol. 6, pp. 685-686.

Carabba Enzo Fileno, *Le muse di Bussotti*, in *L'opera di Sylvano Bussotti*, Electa, Firenze, 1988.

Caracciolo Alberto (a cura di), *Nascita, apogeo e crisi della regia come istanza totalizzante*, in *Problemi del linguaggio teatrale*, Edizioni del Teatro Stabile di Genova, Genova, 1974.

Carré Albert, *Souvenirs de Théâtre réunis, présentés et annotés par Robert Favart*, Plon, Paris, 1950, 1976.

Castiglioni Elisabetta, *Le regie liriche di Luca Ronconi*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli, 2001.

Centro di ricerche teatrali (a cura di), *Cinquant'anni di teatro in Italia*, Bestetti, Roma, 1954.

Ceraolo Francesco, *Registi all'opera: note sull'estetica della regia operistica*, Bulzoni, Roma, 2011.

—, *La nascita della regia e l'eredità di Wagner*, in *Mettere in scena Wagner*, Marco Targa e Marco Brighenti (a cura di), LIM, Lucca, 2019.

—, *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico filosofica del pensiero di Richard Wagner*, Mimesis, Milano, 2014.

Ceserani Remo, *Elogio dell'ecllettismo*, in Id., *Guida allo studio della letteratura*, Laterza, Roma-Bari, 1999.

Cogniat Raymond, *Cinquante ans du spectacles en France. Les décorateurs de théâtre*, Librairie théâtrale, Paris, 1956.

Craig Edward Gordon, *La nuova tecnica teatrale*, Telegraph, Rotterdam, 1924.

Cresti Renzo, *La Musica italiana alle soglie del Duemila*, in *Autoanalisi dei compositori contemporanei*, Castaldi Alberta (a cura di), Pagano, Napoli, 1992.

Croce Benedetto, *Conversazioni critiche*, serie seconda, Laterza, Bari, 1918.

—, *Storia d'Europa nel secolo decimonono*, Laterza, Bari, 1931.

Cuomo Carla, *Mila, Massimo*, «Dizionario Biografico degli Italiani Treccani», Volume 74 (2010), https://www.treccani.it/enciclopedia/massimo-mila_%28Dizionario-Biografico%29/.

D'Adamo Ada (a cura di), *Chiaroscuri: scritti tra cinema e teatro*, Bompiani, Milano 2004.

Dahlhaus Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in Bianconi Lorenzo e Pestelli Giorgio (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, vol. VI, Edt, Torino, 1988.

—, *Regietheater*, in Id., *Gesammelte Schriften, a cura di Hermann Danuser*, vol. 2, Laaber, Laaber Verlag, 2001.

Dallapiccola Luigi, *Parole e musica nel melodramma (1961-1969)*, in Id., *Parole e musica*, a cura di Fiamma Nicolodi, Il Saggiatore, Milano, 1980.

—, *Sei lettere, inviate a Sylvano Bussotti tra il 1949 e il 1957*, in programma del Festival BOB 1986.

D'Amelia Antonella, Diddi Cristiano, *Russi in Italia*, Università di Salerno, Salerno, 2009.

d'Amico Fedele, *I casi della musica*, Il Saggiatore, Milano, 1962.

—, *Il regista d'opera*, in *Visconti: il teatro*, catalogo della mostra a cura di Caterina d'Amico de Carvahlo, Teatro Municipale, Reggio Emilia, 1977.

—, “Lettera ad Arnheim”, 9 luglio 1989, ora in Rudolf Arnheim – Fedele D'Amico, *Eppure, forse, domani. Carteggio (1938-1990)*, Archinto, Milano, 2000, p. 176.

d'Amico Silvio, *Mettere in scena*, Sansoni, Firenze, 1953.

De Angelis Alberto, *Scenografi italiani di ieri e di oggi. Dizionario degli architetti teatrali, scenografi, scenotecnici, figurinisti, registi*, Cremonese, Roma, 1938.

De Gaetano Roberto, Roberti Bruno (a cura di), *Mario Martone*, Donzelli, Roma, 2013.

Della Corte Andrea, *L'interpretazione musicale e gli interpreti*, Utet, Torino, 1951.

—, *La critica musicale e i critici*, Utet, Torino, 1961.

Della Seta Fabrizio, *Una teoria dell'opera* (2001), in Id., «...non senza pazzia». *Prospettive sul teatro musicale*, Carocci, Roma, 2008.

De Luna Giovanni, *Donne in oggetto. L'antifascismo nella società italiana 1922-1939*, Bollati Boringhieri, Torino, 1995.

de Marinis Marco, *Ripensare il Novecento teatrale: paesaggi e spaesamenti*, Bulzoni, Roma, 2018.

—, *Wagner e i suoi doppi. L'estetica del Gesamtkunstwerk prima, durante e dopo la regia*, in Marco Targa, Marco Brighenti (a cura di), *Mettere in scena Wagner*, LIM, Lucca, 2019, pp. 87-109.

De Sanctis Francesco, *Storia della letteratura italiana* (1870), Einaudi, Torino, 1958.

Deshoulières Christophe, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di Margaret Bent, Rossana Dalmonte e Mario Baroni, Einaudi-il Sole 24 ore, Torino, 2004.

Diderot Denis, *Lettera ai sordomuti*, a cura di Elio Franzini, Guanda, Milano, 1984 (ed or. *Lettre sur le sourds et muets* [1751]), in Id., *Ouvres complètes*, éd. Par J. Varloot, Hermann, Paris, 1978, IV, pp. 131-233.

Dorfles Gillo, *Discorso Tecnico delle Arti*, Nistri-Lischi, Pisa, 1952.

Espert Nuria, *Ezio Frigerio scenografo a Milano*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano, 2002.

Eposito Luigi, *Un male incontenibile*, Bietti, Milano, 2013.

Faroni Paolo, *Regietheater, L'opera in televisione secondo Jean-Pierre Ponnelle*, Università degli studi di Pavia, Pavia, aa. 2012-2013.

Fazio Mara, *Regie teatrali*, Laterza, Bari, 2006.

Ferrone Siro, *Visioni critiche. Recensioni teatrali da «l'Unità Toscana» (1975-1983)*, University Press, Firenze, 2016.

Frette Guido, *Scenografia teatrale*, Görlich, Milano, 1955.

Frigerio Ezio, *Cinquant'anni di teatro con Giorgio Strehler*, Skira, Milano, 2016.

Fuchs George, *Diese Sezession in der dramatischen Kunst und das Volks-Festspiel*, Müller, München, 1911.

Fusillo Massimo, *L'immaginario polimorfico fra letteratura, teatro e cinema*, Pellegrini, Cosenza, 2018.

—, «*Spostamenti progressivi dei linguaggi*». *Martone e l'opera d'arte totale*, in Mario Martone, Roberto De Gaetano, Bruno Roberti (a cura di), Donzelli, Roma, 2013.

Gallarati Paolo, *Mozart e Shakespeare nel «Don Giovanni» di Peter Brook*, «Il Saggiatore musicale», VIII/2, 2001.

—, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in *La regia teatrale: specchio delle brame della modernità*, a cura di Roberto Alonge, Edizioni di Pagina, Bari, 2007.

—, *Musica e regia: l'interpretazione scenica della partitura teatrale*, in *Luchino Visconti, la macchina e le muse*, a cura di Federica Mazzocchi, Edizioni di Pagina, Bari, 2008.

—, *Gli esordi di Mila e il suo rapporto con la critica crociana*, in Marco Capra e Fiamma Nicolodi (a cura di), *La critica musicale in Italia*, Marsilio/Casa della Musica, Venezia/Parma, 2011, pp. 221-240.

Garda Michela, *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, in *Espressione, forma, opera*, Gianmario Borio e Carlo Gentili (a cura di), Carocci, Roma, 2007.

Gavazzeni Gianandrea, *La forma dinamica dell'opera lirica: regie del teatro alla Scala 1947-1984*, Silvana, Milano, 1984.

—, *Lo stile di Mila in Massimo Mila alla Scala – Scritti 1955-1998*, Rizzoli, Milano, 1989.

Girardi Michele, Rossi Franco, *Il Teatro La Fenice – Cronologia degli spettacoli, 1938-1991*, Marsilio, Venezia, 1992.

Gobetti Piero, *La filosofia politica di V. Alfieri*, in Id., *Risorgimento senza eroi*, Ed. Del Baretto, Torino, 1926.

—, *Scritti storici, letterari, filosofici. Opere complete di Piero Gobetti, II*, a cura di Paolo Spriano, Einaudi, Torino, 1969.

Gramsci Antonio, *Quaderni dal carcere, II*, a cura di Valentino Gerratana, Einaudi, Torino, 1975.

Grazioli Cristina, *Luce e ombra. Storie, teorie e pratiche dell'illuminazione teatrale*, Laterza, Roma-Bari, 2015.

Guarnieri Corazzol Adriana, Macchiarella Ignazio, Nicolodi Fiamma (a cura di), *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, Atti del convegno “Articoli musicali nei quotidiani italiani dell'Ottocento: una banca dati – Artmus”, Aracne editrice, Ariccia (RM), 2017.

Guarnieri Corazzol A., *La "forma-cronaca" e le sue varianti nella critica musicale italiana dell'Ottocento e Novecento*, in *Musiche e musicisti nell'Italia dell'Ottocento attraverso i quotidiani*, Aracne editrice, Ariccia (RM), 2017, pp. 189-20.

Guccini Gerardo, *Direzione scenica e regia* in Lorenzo Bianconi, Giorgio Pestelli (a cura di), *Storia dell'opera italiana*, Edt Musica, Torino, 1988.

—, *I due “Mefistofele” di Boito: drammaturgie e figurazioni*, in William Ashbrook, Gerardo Guccini, *“Mefistofele” di Arrigo Boito*, Ricordi, Milano, 1998, pp. 147-318.

—, *La linea Meininger, Antoine, Carré*, «Prove di drammaturgia», 2007/2, pp. 26-28.

Gutman Robert, *Wagner. L'uomo, il pensiero, la musica* (1968), Rusconi, Milano, 1995.

Gutjahr Ortrud (a cura di), *Regietheater: Wie sich über Inszenierungen streiten lässt (Theater und Universität im Gespräch)*, Königshausen u. Neumann, Würzburg, 2008.

- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Estetica*, a cura di Nicolao Merker, Einaudi, Torino, 1972 (ed. or. *Vorlesungen über di Ästhetik*, hrsg von H. G. Hotho, Duncker-humblot, Berlin, 1836-1838).
- Himmelseher Birgit, *Das Weimarer Hoftheater unter Goethes Leitung: Kunstanspruch und Kulturpolitik im Konflikt*, de Gruyter, Berlin, 2010.
- Isotta Paolo, *Le ali di Wieland*, introduzione all'edizione italiana di: Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, Rizzoli, Milano, 1983.
- Junod Philippe, *Contrepoints, Dialogues entre musique et peinture*, Contrechamps, Genève, 2006.
- Kessler Sinah (a cura di), *Strehler e la musica*, in *Giorgio Strehler, per un teatro umano*, Feltrinelli, Milano, 1974.
- Kranz Dieter, *Der Regisseur Harry Kupfer, «Ich muß Oper machen»*, Henschelverlag, Berlin, 1988.
- Langer Arne, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Peter Lang, Frankfurt-Bern, 1997.
- Lista Giovanni, *Enrico Prampolini futurista europeo*, Carocci, Roma, 2013.
- Lo Gatto Ettore, *Il teatro russo*, Treves, Milano, 1957.
- Lo Kii-Ming, *Die filmische Umsetzung der Ouvertüren von Mozarts Opern durch Jean-Pierre Ponnelle*, in «Regietheater» – *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts*, a cura di Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl, Anif, Müller-Speiser, Salzburg, 2007.
- , *Sehen, Hören und Begreifen: Jean-Pierre Ponnelles Verfilmung der «Carmina Burana» von Carl Orff*, in *Text, Musik, Szene – Das Musiktheater von Carl Orff*, a cura di Thomas Rösch, Schott, Mainz etc., 2011.
- , *Ein desillusionierter Traum von Amerika: Jean-Pierre Ponnelles Opern-Film «Madama Butterfly»* in Sieghart Döhring/Stefanie Rauch (Hrsgg.), *Musiktheater im Fokus*, Studio-Punkt-Verlag, Sinzig, 2014.

Lonzi Carla, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, Olschki, Firenze, 1995.

Lotman Jurij, *Il girotondo delle muse: Semiotica delle arti*, Bompiani, Milano, 2022.

—, *La struttura del testo poetico*, a cura di Eridano Bazzarelli, Mursia, Milano, 1972.

Maehder Jürgen, *La regia lirica oltre le avanguardie storiche. Recenti sviluppi fra «Realistisches Musiktheater» e «Eurotrash»*, in *Viaggi Italo francesi, Scritti “musicali” per Adriana Guarnieri*, a cura di Marica Bottaro e Francesco Cesari, LIM, Lucca, 2020, pp. 449-461.

Mango Lorenzo, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003.

Mantelli Brunello, *Per una definizione della categoria di antifascismo*, in Nicola Tranfaglia (a cura di), *Storia di Torino. VIII: Dalla Grande guerra alla Liberazione (1915-1945)*, Einaudi, Torino, 1998.

Mantovani Tancredi, *Angelo Mariani*, Ausonia, Roma, 1921.

Marussig Guido, *Scenografia teatrale*, Milano, Bompiani, 1955.

Meldolesi Claudio, *Fondamenti del teatro italiano. La generazione dei registi*, Sansoni, Firenze, 1984.

Mello Bruno, *Trattato di scenotecnica*, Istituto geografico De Agostini, Novara, 1999.

Meyer Leonard Burt, *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, Chicago, Chicago Ill., 1956.

Mila Massimo, *Breve storia della musica*, Einaudi, Torino, 1963 (I ed.: Bianchi-Giovini, Milano, 1946).

—, *Cent'anni di musica moderna*, Edt, Torino, 1944.

- , *Cronache musicali, 1955-1959*, Einaudi, Torino, 1959.
- , *L'esperienza musicale e l'estetica*, Einaudi, Torino, 1950.
- , *Melodrammi senza scene*, in Id., *Cronache musicali, 1955-1959*, cit.
- , *Attività clandestina di Giustizia e Libertà*, in Franco Antonicelli (a cura di), *Trent'anni di storia italiana (1915-1945)*, Einaudi, Torino, 1961.
- , *Prefazione alla seconda edizione*, in Id., *Cent'anni di musica moderna*, Edt, Torino, 1981.
- , *Alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, Rizzoli, Milano, 1989.
- , *Brahms e Wagner*, a cura di Alberto Batisti, Einaudi, Torino, 1994.
- , *Scritti civili*, a cura di Alberto Cavaglioni, Einaudi, Torino, 1995.
- , *Argomenti strettamente famigliari. Lettere dal carcere (1935-1940)*, Paolo Soddu (a cura di), Einaudi, Torino, 1999.
- Mioli Piero, *L'opera italiana del Novecento*, Manzoni Editore, Milano, 2018.
- Monti Augusto, *Scuola classica e vita moderna, «La rivoluzione liberale»*, 1920.
- , *I miei conti con la scuola*, Einaudi, Torino, 1965.
- Morbio Crespi Vittoria, *De Chirico alla Scala*, Amici della Scala, Milano, 2019.
- , *Luca Ronconi. Gli anni della Scala*, Amici della Scala, Milano, 2016.
- Morelli Francesca, Rivosecchi Valerio, *Cipriano Efisio Oppo: pittura, disegno, scenografia*, Artemide, Roma, 2015.

Natoli Salvatore, «*La metafisica del tragico*» (1986), in Id., *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Feltrinelli, Milano, 2004, pp. 25-32.

Nattiez Jean-Jacques (a cura di), *Enciclopedia della musica, Storia della musica europea*, IV, Einaudi, Torino, 2002.

—, *La place de la notation dans la sémiologie musicale*, in *Symposium Internazionale sulla problematica dell'attuale grafia musicale*, Istituto ItaloLatino americano, 23-26 ottobre, 1972.

Nattiez Jean-Jacques, *Fondementes d'une sémiologie de la musique*, Union Général d'Édition, Paris, 1975.

Nava Novikova Vlada, *Nicola Benois. Da S. Pietroburgo a Milano con il teatro nel sangue*, Fuori(l)uogo, Milano, 2019.

Nicolodi Fiamma, *Mitografia verdiana nel primo Novecento*, in Frassà Lorenzo, Niccolai Michela (eds.), *Verdi Reception*, Brepols, Turnhout, 2013.

Olivero Gabriella, *I nomi delle «piccole cose». Vocaboli giapponesi nella «mise en scène» di Albert Carré per «Madame Butterfly»*, «Studi pucciniani», 1, 1998.

Orcel Michel, *Verdi. La vie, le mélodrame*, Grasset, Paris, 2001.

Orsini Alessandra, *Città e conflitto: Mario Martone regista della tragedia greca*, con una premessa di Massimo Fusillo, Bulzoni, Roma, 2005.

Osthoff Wolfgang, *Werk und Wiedergabe als aktuelles Problem*, in *Werk und Wiedergabe*, cit., pp. 13-47; trad. it. *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, Bianconi Lorenzo (a cura di), Il Mulino, Bologna, 1986, pp. 388.

Panofsky Walter, *Protest in der Oper. Das provokative Musiktheater der zwanziger Jahre*, Laokoon Verlag, München, 1966.

Parente Alfredo, *La musica e le arti: problemi di estetica*, Laterza, Bari, 1936.

Pavolini Corrado, *Scenografia e arti figurative, in 50 anni di teatro in Italia*, Libreria del Teatro, Roma, 1954.

Petrobelli Pierluigi, *La regia dell'opera: lettura storica o interpretazione attuale?*, in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino, 2004, pp. 950-955.

Pestalozza Luigi, *Bussotti al mio specchio: la categoria della memoria*, in *L'opera di Sylvano Bussotti*, Electa, Firenze, 1988.

Pestelli Giorgio, *La pulce nell'orecchio*, Marsilio, Venezia, 2001.

—, *La lezione di Strehler*, ivi.

—, *Registi da scandalo*, ivi.

—, *Ronconi regista d'opera*, ivi.

—, *Della Corte Andrea*, in Stanley Sadie (a cura di), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers, London, 2001.

Pfitzner Hans, *Werk und Wiedergabe*, Beeno Filser, Augsburg, 1929, in *Musiktheater exemplarisch interpretiert*, Wiesmann Sigrid (a cura di), Mühl'scher Verlag, Bayreuth, 1981.

Prampolini Enrico, *Lineamenti di scenografia italiana (dal rinascimento ad oggi)*, Bestetti, Roma, 1950.

Prati Giovanni, *Edmenegarda*, Ubicini, Milano, 1841.

Principe Quirino, «Parlare e lacrimar vedrai insieme». *Analogie strutturali tra musica e arti visive*, in Mario Ruffini, Gerhard Wolf (a cura di) *Musica e arti figurative: Rinascimento e Novecento*, Marsilio, Venezia, 2008.

Prorges Haeinrich, *Das Rheingold*, Verlag von Ernst Schmeitzner, Chemnitz, 1881.

Quadri Franco, *Il teatro degli anni Settanta. Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Einaudi, Torino, 1982.

Quadri Franco, *Invenzione di un teatro diverso*, Einaudi, Torino, 1984.

Quadri Franco, *L'avanguardia teatrale in Italia (materiali 1960-1976)*, Einaudi, Torino, 1977.

Ranucci Georgette, Ughi Stefania, *Mario Martone*, Dino Audino, Roma, 1995.

René Fuerst Walter, James Hume Samuel, *Twentieth Century Stage Decoration*, Knopf, London, 1928.

Ripellino Angelo Maria, *Majakovskij e il teatro russo d'avanguardia*, Einaudi, Torino, 1959.

Risi Clemens, *Oper in performance. Analysen zur Aufführungsdimension von Operninszenierungen*, Theater der Zeit, Berlin, 2017 (Recherchen 133).

—, *The performativity of operatic performances as academic provocation. Response to David J. Levin*, in *Verdi 2001*, Atti del Convegno internazionale / Proceedings of International Conference Parma-New York-New Haven, 24 gennaio / January-1° febbraio/February 2001, a cura di Fabrizio Della Seta, Roberta Montemorra Marvin, Marco Marica, Olschki, Firenze, 2003.

—, *Sinn und Sinnlichkeit in der Oper: zu Hans Neunfels' «Idomeneo» an der Deutschen Oper Berlin*, «Theater der Zeit», 6, 2003, pp. 38-39.

Ronconi Luca, *La ricerca di un metodo. L'opera di un maestro raccontata da lui stesso*, a cura di Franco Quadri e Alessandro Martinez, Ubulibri, Milano, 1999.

Ronga Luigi, *I generi nella critica musicale*, in Fubini Mario (a cura di), *Critica e poesia: saggi e discorsi di teoria letteraria*, Laterza, Bari, 1956.

Sachs Harvey, *Toscanini*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1978; trad. it. Edt, Torino, 1981.

Salvatori Gaia, “L’ombra di Wagner”: note sulla fortuna critica delle nozioni di *Gesamtkunstwerk* e *Sintesi delle arti*, in Abbate Francesco (a cura di), *Ottant’anni di un Maestro. Omaggio a Ferdinando Bologna*, vol. II, Paparo, Foggia-Roma, 2006.

Salvini Guido, *Che cos’è la regia drammatica*, in *Visualità del Maggio. Bozzetti, figurini e spettacoli 1933-1979*, De Luca, Roma, 1979.

Savage Roger, *The Staging Opera*, in *The Oxford Illustrated History of Opera*, Oxford University Press, Oxford, 1994.

Schino Mirella, *La nascita della regia teatrale*, Laterza, Bari, 2003.

—, *Regia teatrale*, in *Historia. La grande storia della civiltà europea. Il Novecento*, vol. II, Motta, Milano, 2007.

Schlegel Friedrich, *Frammenti di estetica*, in Michele Cometa (a cura di), *Aesthetica*, Palermo, 1989, pp. 45-46.

Sequi Sandro, *Regia: Teatro musicale*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, vol. VIII, Le Maschere, Roma, 1961.

Serpa Franco, *d’Amico, Fedele*, «Dizionario Biografico degli Italiani Treccani», 2013, [https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico_\(Dizionario-Biografico\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/fedele-d-amico_(Dizionario-Biografico)/).

Snowman Daniel, *Il palco d’oro. La straordinaria storia dell’opera dalle origini ad oggi*, Castelvechi, Roma, 2016.

St Clair Kassia, *Atlante sentimentale dei colori. Da amaranto a zafferano 76 storie straordinarie*, Utet, Torino, 2021.

Stein Jack Madison, *Richard Wagner & Synthesis of Arts*, Wayne State University Press, Detroit, 1960.

Steiner George, *La morte della tragedia (1961)*, Garzanti, Milano, 1965.

Steffan Carlida, «*I vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino*». *Concertazione musicale e dimensione visiva da Toscanini ad oggi*, in *Arturo Toscanini. Il direttore e l'artista mediatico*, a cura di Marco Capra e Ivano Cavallini, LIM, Lucca, 2011.

Tessari Roberto, *Teatro e avanguardie storiche. Traiettorie dell'eresia*, Laterza, Bari, 2015.

Trimarco Angelo, *Opera d'arte totale*, Sossella, Roma, 2001.

Trouvelot Marie-Hélène / Pirez Marie-Anne, *Les Carrè*, Paris Archiv et Culture, Paris, 1994.

Ubersfeld Anne, *Leggere lo spettacolo*, Carocci, Roma, 2008.

Viale Ferrero Mercedes, *Boito inventore di immagini sceniche*, in *Arrigo Boito*, Atti del convegno internazionale di studi dedicato al cinquantesimo della nascita di Arrigo Boito: Venezia, 1993, a cura di Giovanni Morelli, Olschki, Firenze, 1994.

—, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi pucciniani», 1, 1998.

Veinstein André, *La mise en scène théâtrale et sa condition esthétique*, Flammarion, Paris, 1955.

Venturi Lionello, *Il gusto dei primitivi*, Zanichelli, Bologna, 1926.

Vigolo Giorgio, *Mille e una sera all'opera e al concerto*, Sansoni, Firenze, 1971.

—, *Diabolus in musica. Prose ed elzeviri musicali*, a cura di Cristiano Spila, Zandonai, Rovereto, 2008.

Visconti Luchino e il suo teatro: atti del Convegno internazionale Luchino Visconti, Un'ossessione per l'arte, 15-16 novembre 2006, Università degli Studi di Milano, Milano.

Vivarelli Lorenzo, *Mario Ceroli. 27142 giorni di colore*, La Casa Usher, Lucca, 2012.

Wagner Richard, *L'opera d'arte dell'avvenire*, trad. it. Di Alfio Cozzi, Rizzoli, Milano, 1983.

—, *Opera e dramma*, Bocca, Firenze-Torino-Roma, 1894.

—, *Über die Aufführung des Tannhäuser*, in Richard Wagner, *Sämtliche Schriften*, vol. V, Breitkopf & Härtel, Lipsia, 1911.

Weber Horst, *Vom «treulos treuesten Freund»*. Eine Einführung in das provokative Dilemma des Regietheaters, in *Oper und Werktreue. Fünf Vorträge*, a cura di Id., Metzler, Stuttgart-Weimar, 1994.

Wiesmann Bayreuth Sigrid (a cura di), *Werk und Wiedergabe. Musiktheater exemplarisch interpretiert*, Mühl'scher Verlag, Reinbek, 1981.

Wild Nicole, «Albert Carré», voce del *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, a cura di Joël-Marie Fauquet, Fayard, Paris, 2003.

Bibliografia su Giuseppe Verdi

Alderighi Dante, *Falstaff*, in Giuseppe Mulè, Giorgio Nataletti (a cura di), *Verdi. Studi e memorie*, a cura del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1941.

Baldini Gabriele, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, Garzanti, Milano, 1970.

Budden Julian, *The Operas of Verdi*, vol. III, Cassell Ltd., London, 1981.

Conati Marcello, *La bottega della musica, Verdi e la Fenice*, Il Saggiatore, Milano, 1983.

—, «*Rigoletto*». *Un'analisi drammatico-musicale*, Marsilio, Venezia, 1992.

Conati Marcello, Grilli Natalia, *Simon Boccanegra di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 1993 («Musica e spettacolo. Collana di disposizioni sceniche»).

Cuomo Carla, *La “pianta uomo”*. *Lecture verdiane di Massimo Mila*, in Alberto Melloni (a cura di), *Verdi. L’invenzione del vero*, Istituto della Enciclopedia Italiana, Treccani, Roma, 2013, pp. 19-38: 24.

d’Amico Fedele, *Limiti della critica verdiana (1941)*, in Id., *Musica, I*, Arione, Firenze, 1942.

—, *Note sulla drammaturgia verdiana (1972)*, in Id., *Un ragazzino all’Augusteo*, Einaudi, Torino, 1991.

—, *La Traviata alla Scala*, in Id., *Scritti teatrali (1932-1989)*, Rizzoli, Milano, 1992.

Degrada Francesco, *Verdi e la Scala*, Rizzoli, Milano, 2001.

Della Seta Fabrizio, Marvin Montemorra Roberta, Marica Marco (a cura di), *Verdi 2001*, Atti del Convegno Internazionale: Parma – New York – New Heaven, 24 gennaio – 1 febbraio 2001, Olschki, Firenze, 2003.

Della Seta Fabrizio, *“Parola scenica” in Verdi e nella critica verdiana*, in Nicolodi Fiamma, Trovato Paolo (a cura di), *Le parole della musica, I. Studi sulla lingua della letteratura musicale in onore di Gianfranco Folena*, Olschki, Firenze, 1994.

Della Seta Fabrizio, Petrobelli Pierluigi (a cura di), *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, Atti del Congresso internazionale di studi, Parma: Teatro Regio-Conservatorio di musica “A. Boito”, 28-30 settembre 1994, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1996.

De Van Gilles, *Verdi. Un théâtre en musique*, Paris, Fayard, 1992; trad. it. di Rita de Letteriis, *Verdi, Un teatro in musica*, La Nuova Italia, Firenze, 1994.

Fondazione Teatro del Maggio Musicale fiorentino (a cura di), *Un ballo in maschera di Giuseppe Verdi*, Pendragon, Bologna, 2007.

Gatti Carlo, *Verdi nelle immagini*, Garzanti, Milano, 1941.

Gatti Carlo (a cura di), *L'abbozzo del Rigoletto di Giuseppe Verdi*, Ministero della Cultura Popolare, Roma, 1941.

Gerhard Anselm, *Verdi, Wagner e la «prosa musicale»*, in *Otello*, programma di sala, Teatro La Fenice, Venezia, 2002.

Girardi Michele, *Per un inventario della musica in scena nel teatro verdiano*, «Studi verdiani», 6, 1990.

Giudici Elvio, *Il teatro di Verdi in scena*, Il Saggiatore, Milano, 2012.

Graf Herbert, *Verdi e la regia lirica*, in *Atti del I° Congresso internazionale di studi verdiani*, Venezia: Isola di San Giorgio Maggiore, Fondazione Giorgio Cini, 31 luglio-2 agosto 1966, Istituto di studi verdiani, Parma, 1969, pp. 319-322.

Guccini Gerardo, *Giuseppe Verdi autore di mise en scène*, in *Giuseppe Verdi. Vicende, problemi e mito di un artista del suo tempo*, Cassa di Risparmio di Parma, Colorno (PR), 1985.

—, *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica*, Einaudi, Torino, 2004.

Hepokoski James, *Operatic stagings: position and paradoxes. A reply to David J. Levin*, in *Verdi 2001*, cit., vol. II, pp. 477-484.

Herbert Graf, *Verdi e la regia lirica*, in *Atti del I congresso internazionale di studi verdiani sul tema «Situazione e prospettive degli studi verdiani nel mondo»*, Venezia, 31 luglio-2 agosto 1966, Istituto di studi verdiani, Parma, 1969.

Jesurum Olga, *Il personaggio muto*, Istituto nazionale di studi verdiani, Parma, 2014.

Leibowitz René, *Conoscete Verdi*, in Id., *Storia dell'opera*, Garzanti, Milano, 1966.

Levin David J., *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner, and Zemlinsky*, The University of Chicago Press, Chicago-London, 2007.

Locanto Massimiliano, *Falstaff*, in *L'opera prima dell'opera. Fonti, libretti, intertestualità*, a cura di Alessandro Grilli, Plus, Pisa, 2006.

Lo Kii-Ming, *Der Opernfilm als Erweiterung der Bühne. Versuch einer Theorie anhand von Jean-Pierre Ponnelles «Rigoletto»*, in *Das Musiktheater in den audiovisuellen Medien*, 2007.

Melchiori Giorgio, *Shakespeare e Verdi: due drammaturgie all'opera*, in *La drammaturgia verdiana e le letterature europee*, Atti del Convegno Internazionale, Roma, 29-30 novembre 2001, Accademia Nazionale dei Lincei, Roma, 2003.

Mellace Raffaella, *Con moltissima passione. Ritratto di Giuseppe Verdi*, Carocci, Roma, 2013.

Mila Massimo, *Giuseppe Verdi*, Laterza, Bari, 1958.

—, *Il melodramma di Verdi*, Laterza, Bari, 1933.

—, *La giovinezza di Verdi*, ERI, Roma, 1974.

—, *Les Vêpres siciliennes*, Einaudi, Torino, 1973.

—, *Verdi*, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, IX, UNEDI, Roma, 1974; Id., *Verdi*, in *Enciclopedia della Musica*, VI, Rizzoli-Ricordi, Milano, 1975.

—, *Prefazione*, in Id., *L'arte di Verdi*, Einaudi, Torino, 1980, p. XIII.

Montemorra Marvin Roberta (ed. by), *The Cambridge Verdi Encyclopedia*, Cambridge University Press, Cambridge-New York, 2013.

Mulè Giuseppe, Nataletti Giorgio (a cura di), *Verdi. Studi e memorie*, a cura del Sindacato Nazionale Fascista Musicisti, Istituto Grafico Tiberino, Roma, 1941.

Natoli Salvatore, *Verdi e l'azione drammatica. Considerazioni di un ascoltatore*, in Pestalozza Luigi (a cura di), *40 per Verdi*, Ricordi-LIM, Lucca, 2001.

Paduano Guido, *La parola scenica da Shakespeare a Verdi*, in Grondona Marco, Paduano Guido (a cura di), *Quattro volti di Otello*, Rizzoli, Milano, 1996.

Petrobelli Pierluigi, Di Gregorio Casati Marisa, Mossa Carlo Matteo (a cura di), *Carteggio Verdi-Ricordi: 1880-1881*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1988.

Petrobelli Pierluigi, *L'esperienza teatrale verdiana e la sua proiezione sulla scena*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, cit.

—, *Verdi's «Otello» and «Simon Boccanegra»*, revised version in *Letters and documents*, edited and translated by H. Busch, Clarendon Press, Oxford, 1988.

Petrobelli Pierluigi, Casati Di Gregorio Marisa, Olga Jesurum, *«Sorgete! Ombre serene!»*. *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma, 1994.

Phillips-Matz Mary Jane, *Verdi: A Biography*, Oxford University Press, Oxford, 1992.

—, *Verdi e il “teatro totale” del nostro tempo* (*Verdi and the “Total Theatre” of our Time*), «Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi verdiani», vol. 6, 2019.

Pizzetti Ildebrando, *Il Verdi del '43 e la collaborazione del pubblico*, in Mariani Valerio, Pizzetti Ildebrando, Bacchelli Riccardo (a cura di), *Giuseppe Verdi nel primo cinquantenario della morte*, Cappelli, Bologna, 1950.

—, *Giuseppe Verdi maestro di teatro*, in Martini Giuseppe (a cura di), *Questione di anima: sessant'anni all'Istituto nazionale di studi verdiani*, «Quaderni dell'Istituto nazionale degli studi verdiani», 6, 2019.

Polo Claudia, *Immaginari verdiani. Opera, media e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Accademia Nazionale di Santa Cecilia-Ricordi, Roma-Milano, 2004.

Risi Clemens, *Storia mediale dell'opera e retorica della fedeltà*, in *Giuseppe Verdi. Dalla musica alla messa in scena*, «Quaderni dell'Istituto nazionale di studi verdiani», a cura di Franco Piperno, Daniele Mastrangelo, Manuela Rita, 8, 2015, pp. 114-119.

Roncaglia Gino, *L'ascensione creatrice di Giuseppe Verdi*, Sansoni, Firenze, 1951.

Rosen David, *The staging of Verdi's operas: an introduction to the Ricordi «Disposizioni sceniche»*, in *Report of the twelfth congress of the International Musicological Society, Berkeley, 1977*, ed. by D. Herz e B. Wade, Bärenreiter, Kassel-Bäsel, 1980; trad. it.: *La messinscena nelle opere di Verdi. Introduzione alle «Disposizioni sceniche» Ricordi*, in *La Drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Il Mulino, Bologna, 1982.

Rosen David, Pigozzi Marinella, *«Un ballo in maschera» di Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 2002 («Musica e spettacolo. Collana di Disposizioni sceniche»).

Rosen David, Porter Andrew (eds.), *Verdi's Macbeth: A Sourcebook*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

Rostagno Antonio, *La regia d'opera: riflessioni sugli scritti di Pierluigi Petrobelli in Giuseppe Verdi: dalla musica alla messinscena: in ricordo di Pierluigi Petrobelli*. «Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi verdiani», 8, 2015.

—, *La drammaturgia del Simon Boccanegra*, Fondazione Teatro Comunale di Bologna, Bologna, 2018.

Schreiber Ulrich, *Verdi und Boito*, in Id., *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*, Kassel-Basel, Bärenreiter, 1991.

Sfreda Nicola, *Suggestioni del mondo protestante nell'opera di Verdi*, in Id., *La musica nelle chiese della Riforma*, Claudiana, Torino, 2010.

Shtarbanov Peter, *Il problema scenico nell'interpretazione di Verdi*, in *Atti del II° Congresso internazionale di studi verdiani*, Verona, Castelvechchio – Parma, Istituto di studi verdiani – Busseto, Villa Pallavicino, 30 luglio-5 agosto 1969, Istituto di studi verdiani, Parma, 1971, pp. 588-592.

Springer Christian, *Giuseppe Verdi: Simon Boccanegra. Dokumente, Materialien, Texte*, Praesens Verlag, Vienna, 2008.

Toye Francis, *Giuseppe Verdi*, Longanesi, Milano, 1950.

Viale Ferrero Mercedes, "Servire il dramma". *Le idee di Verdi sulla scenografia*, in *La realizzazione scenica dello spettacolo verdiano*, cit.

Verdi Giuseppe, *I copialettere*, a cura di Gaetano Cesari, Alessandro Luzio e Michele Scherillo, Stucchi Ceretti, Milano, 1913.

Vizioli Stefano, intervento nella tavola rotonda *Il problema della messinscena e l'opera di Verdi*, in *Giuseppe Verdi. Dalla musica alla messinscena. In ricordo di Pierluigi Petrobelli*, «Quaderni dell'Istituto Nazionale di Studi verdiani», a cura di Franco Piperno, Daniele Mastrangelo, Manuela Rita, Parma, 2015, pp. 130-134.

Zanon Tobia, *Il 'Bianco' e il 'Nero', Boito e il libretto per l'«Otello» di Verdi*, in *Studi in onore di Pier Vincenzo Mengaldo per i suoi settant'anni*, SISMEL-Edizioni del Galluzzo, Firenze, 2007.

Articoli e interventi in periodici e quotidiani

Alberti Luciano, *Un problema del teatro lirico d'oggi. Il melodramma come spettacolo*, «La Rassegna musicale», XXVII, 1957, pp. 205-218: 210.

Arcangeli Francesco, Gino Rossi, *Marussig, Afro: mostre a Milano*, «Paragone», 3, 1950.

Argan Giulio Carlo, *Appunti di scenografia contemporanea*, «La Rassegna musicale», IV, 4, 1931, p. 12.

Barbato Cristina, *Du décalage entre le temps de la composition et le temps de la réception. L'exemple de la regia critica et du Regietheater*, «Nouvelle Revue d'Esthétique», 2, 2013, pp. 105-119.

Barberio Corsetti Giorgia, *Il teatro oggi ha a che fare con l'ignoto*, «Biblioteca teatrale», 91/92, 2009, pp. 279-290: 80.

Bekker Paul, *Busoni. Wiener Musik und Theaterfest*, «Musikblätter des Anbruch», 9, 1924, pp. 347-351.

Benois Nicola, *Gli apparati, le scene, gli allestimenti*, «La Scala», 15 novembre 1949, pp.42-46.

Bragaglia Anton Giulio, *La regia lirica*, «La Scala», 15 ottobre 1950, pp. 35-39.

Cappelli Valerio, *Il femminicidio di Verdi*, «Corriere della Sera», 13 novembre 2021, p. 55.

Carré Albert, *Les théâtres en Allemagne et Autriche*, «La Revue de Paris», 1^{er} mars 1898, pp. 148-185.

Caruso Armando, *Simon Boccanegra ex corsaro alla corte di Genova Sylvano Bussotti*, «La Stampa», 23 febbraio 1995, p. 24.

Cenciarelli Carlo, *At the margins of the televisual: picture frames, loops and 'cinematics' in the paratexts of opera videos*, «Cambridge Opera Journal», XXV, 2013, pp. 203-223.

Chéreau Patrick, *Opéra et mise en scène*, «Avant-scène Opéra», 281, juin 2014.

Colosimo Enrico, *Gesto e regia*, «La Scala», marzo 1954, pp. 30-34.

Comaschi Giorgio, *Metterò il cinema nella più grande tragedia in musica*, «la Repubblica», 14 novembre 1998.

Contini Gainfranco, *Giorgio Vigolo "à la musique"*, «Circoli», settembre-ottobre 1934, pp. 10-13: 11.

Courir Duilio, *Con Renato Bruson un "Simone" dal fascino liberty*, «Corriere della Sera», 29 ottobre 1992, p. 33.

Dahlhaus Carl, *Regietheater*, «Musica», 38, 1984, pp. 227-236; anche in Id., *Gesammelte Schriften*, a cura di Hermann Danuser, vol. 2, Laaber Verlag, Laaber, 2001.

d'Amico Fedele, *Luchino Visconti non ha debuttato*, «Vie Nuove», 5 luglio 1953; poi in Id., *Scritti teatrali (1932-1989)*, cit.

—, *L'America a Spoleto*, «Il Contemporaneo», luglio 1958; poi in Id., *I casi della musica*, cit., pp. 219-220.

—, *È morto Mitropoulos*, «Il Paese», 9 novembre 1960; poi in Id., *I casi della musica*, cit., pp. 424-425.

—, *Il regista col grimaldello*, «L'Espresso», 19 dicembre 1971; poi in *Scritti teatrali (1932-1989)*, cit., pp. 185-187: 185-186.

Dedali Arrigo, *Cento pittori per il suo teatro*, «La Scala», 15 novembre 1951, pp. 36-39.

Di Giammarco Rodolfo, *Il mio teatro, una ricerca sulla voce e sul corpo*, «la Repubblica», 20 febbraio 2002.

Dubini Laura, *Pier'Alli: lo star system distrugge la lirica*, «Corriere della Sera», 24 gennaio 1998, p. 33.

Fabbri Paolo, «*Di vedere e non vedere*»: *lo spettatore all'opera*, «Il Saggiatore musicale», XIV/2, 2007, pp. 359-367; rist. «Musica Docta».

Festa Fabrizio, *Simon Boccanegra fasti e seduzioni di un Verdi contestato*, «la Repubblica», 13 novembre 2007.

Foletto Angelo, *Un giorno da regno*, «la Repubblica», 25 aprile 1985.

—, *Verdi, comico e dimenticato e ancora tutto da assaporare*, «la Repubblica», 25 aprile 1985

—, *Boccanegra, cattivo consiglio*, «la Repubblica», 27 ottobre 1992.

—, *Oberto riapre gli Arcimboldi*, «la Repubblica», 7 settembre 2002.

—, *Applausi per l'Oberto dei giovani*, «la Repubblica», 13 settembre 2002.

—, *Verdi tragico Potere, amore, duelli e assassini. Una storia intensa a tinte fosche*, «la Repubblica», 6 giugno 2012.

Gallarati Paolo, *Un'energia visibile. La regia nel teatro d'opera*, «Amadeus», marzo 2007 («TurinD@ams Review», 2007).

Gatti Guido Maggiorino, *Scena e musica dell'opera*, «La Rassegna musicale», VI, 5-6, 1933, pp. 10-11.

Giazotto Remo, *Popolo e valutazione artistica. L'arte di Verdi in clima fascista*, «Musica d'oggi», XXII, 8-9, 1940, pp. 233-235: 234.

Guccini Gerardo, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, «Il castello di Elsinore», 62, 2010, pp. 83-104.

Hasting Stephen, *Dopo 17 anni torna a Genova Aida diretta da Patrick Fournillier*, «la Repubblica», 17 febbraio 2002.

—, *Aida finisce nei fischi*, «la Repubblica», 21 febbraio 2002.

Higgins Dick, *Intermedia*, «Something Else Newsletter», 1, 1966; poi in Id., «Leonardo», vol. 34, n. 1, pp. 49-54, 2001.

Iovino Roberto, *E il Teatro vince la sfida di Oberto*, «la Repubblica», 17 ottobre 2002.

—, *Simon Boccanegra, un simbolo. Così Verdi ha celebrato la città*, «la Repubblica», 17 febbraio 2004.

—, *Il Doge muore? Il suo trionfo sarà a De Ferrari*, «la Repubblica», 26 febbraio 2004.

Jovicévic Aleksandra, Sacchi Annalisa, *Presentazione*, in *I modi della regia nel nuovo millennio*, «Biblioteca Teatrale», 91-92, luglio-dicembre 2009, p. 22.

Klein Richard, *Über das Regietheater in der Oper – keine Sammelrezension*, «Musik & Ästhetik», 11, 2007.

Kreuzer Gundula, Risi Clemens (a cura di), *Opera in Transition*, «The Opera Quarterly», special issue, 27, 2-3, 2011.

La Direzione, *Ai lettori*, «Rivista musicale italiana», I, 1, 1894, pp. 1-6: 1-2.

La Face Bianconi Giuseppina, *La critica musicale in Italia: un autoritratto*, «Rivista italiana di musicologia», XXVI/1, 1991, pp. 117-135.

—, *Teatro eros e segno nell'opera di Sylvano Bussotti*, «Rivista italiana di musicologia», IX, 1974.

Leclerc Hélène, *La scénographie de la Renaissance à nos jours*, «Revue d'histoire du théâtre», 1951.

Lehmann Hans-Ties, *Segni teatrali del teatro post-drammatico*, «Biblioteca Teatrale», aprile-dicembre 2005, pp. 23-47: 43.

Levin David J., *Reading a Staging/Staging a Reading*, «Cambridge Opera Journal», IX/1, 1997, pp. 47-71;

—, *Response to James Tradwell*, «Cambridge Opera Journal», X 1998, pp. 307-311.

Locati Luigi, *La critica musicale nei giornali politici*, «Gazzetta musicale di Milano», XLIX, 52, 30 dicembre 1894, pp. 823-824: 823.

Longhi Claudio (a cura di), *Luca Ronconi, Il mio teatro*, in *La regia in Italia oggi. Per Luca Ronconi*, La casa Usher, Firenze, 2016 («Culture teatrali»), p. 49.

Maehder Jürgen, *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra* [*Intellektualisierung des Musiktheaters. – Selbstreflexion der Oper*], «Neue Zeitschrift für Musik», 140, 1979, pp. 342-349], «Musica/Realtà», XI, 1990, pp. 65-84.

Manin Giuseppina, *Arriva un'Aida spaziale*, «Corriere della Sera», 12 giugno 2001 p. 37.

Mila Massimo, *Il concetto di musica drammatica*, «La Rassegna musicale», IV, 2, 1931, pp. 98-106.

—, *Recenti studi verdiani*, «La Rassegna musicale», IV, 5, 1931, pp. 272-281.

—, *L'equivoco della rinascita verdiana*, «Pegaso», 2, 1932, pp. 200-207.

—, *Aristocrazia artistica*, «La Rassegna Musicale», VI, 2, 1933, p. 13.

—, *Il gusto della libertà*, «Giustizia e Libertà», 2 dicembre 1945.

—, *Augusto Monti educatore e scrittore*, «Il Ponte», V, 8-9, 1949, pp. 1136-1148.

—, *Le rughe di «Aida»*, «L'Espresso», 16 dicembre 1956; ora in Id., *Alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di Renato Garavaglia e Alberto Sinigaglia, Rizzoli, Milano, 1989, p. 30.

—, *Verdi nel saloon*, «L'Espresso», 15 dicembre 1957; ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 56-60: 56-57.

—, *Invito alla filologia musicale* [1958], in Id., *Cronache musicali 1955-1959*, cit., pp. 125-129.

—, *Il direttore d'orchestra nell'opera lirica*, in Id., *Cronache musicali, 1955-1959*, cit., pp. 488-490: 488-489.

—, *Il regista dell'opera lirica*, in Id., *Cronache musicali, 1955-1959*, cit., pp. 491-494: 491.

—, *Il coro umilia i personaggi*, «L'Espresso», 15 dicembre 1966; ora in Id., *Alla Scala. Scritti 1955-1988*, cit., pp. 218-221: 218-219.

- , *Luisa Miller, vigilia di capolavori*, XXIX Maggio musicale fiorentino, Firenze, 1966, pp. 5-9.
- , *Verdi minore. Lettura dell'“Alzira”*, «Rivista italiana di musicologia», I, 2, 1966, pp. 246-267.
- , *L'unità stilistica nell'opera di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», II, 1968.
- , *Un «Don Carlo» incandescente*, «La Stampa», 8 dicembre 1968; ora in Id., *Alla Scala*, cit., p. 237.
- , *Ieri sera ha vinto Verdi*, «La Stampa», 9 dicembre 1969; ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp.248-249: 249.
- , *Lettura del “Corsaro” di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», V, 1, 1971, pp. 40-73.
- , *«Simone» si salva in purgatorio*, «La Stampa», 9 dicembre 1971; ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 264-266: 265-266.
- , *Macbeth e signora nel delirio*, «La Stampa», 9 dicembre 1975; ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 304-306: 306.
- , *Filippo II seduto sul tavolo*, «La Stampa», 9 dicembre 1977; ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 328-329: 328.
- , *Il sano, vivace e un po' stupido «Ernani»*, «La Stampa», 9 dicembre 1982, ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 402-403: 403.
- , *Lettura dell'“Attila” di Verdi*, «Nuova rivista musicale italiana», XVII, 2, 1983, pp. 247-276.
- , *L'antico e il progresso nel carteggio tra Verdi e Boito*, «Belfagor», 2, 1984.
- , *Carri da guerra per la marcia di «Aida»*, «La Stampa», 10 dicembre 1985; ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 454-458: 454-455.

—, «*Nabucco*» come Verdi voleva, «La Stampa», 9 dicembre 1986; ora in Id., *Alla Scala*, cit., pp. 469-473: 472-473.

Monti Augusto, *Scuola classica e vita moderna*, «La rivoluzione liberale», 1920, pp. 13-15.

Morelli Giovanni, *Ritratti critici di contemporanei: Massimo Mila*, «Belfagor», vol. 44, n. 6, 30 novembre 1989, pp. 659-680: 679.

Orcel Michel, *Verdi. La vie, le mélodrame*, Grasset, Paris, 2001.

Parente Alfredo, *Critica e storiografia musicale*, «La Rassegna musicale», III, 5, 1930, pp. 12-14.

—, *Note sull'estetica musicale contemporanea in Italia, I e II*, «La Rassegna musicale», III, 4, 1930, pp. 289-310: 293-294.

—, *Il problema della critica verdiana*, «La Rassegna musicale», VI, 4, 1933, pp. 197-218.

Pasi Mario, *Sono Bussotti e faccio tutto io*, «Corriere della Sera», 7 aprile 1976, p. 15.

—, *Viva Verdi. Abbasso Bussotti*, «Corriere della Sera», 8 aprile 1976, p. 17.

—, *Nel luna park di Bussotti lo spirito della "belle époque"*, «Corriere della Sera», 25 aprile 1985, p. 23.

Pecorini Giorgio, *Lui è per la scena dipinta*, «La Scala», 15 settembre 1950, pp. 46-48.

Pestalozza Luigi, *Introduzione*, in Id. (a cura di), *La Rassegna Musicale. Antologia*, Feltrinelli, Milano, 1966, pp. IX-CLXXXVIII: XIX.

Pestelli Giorgio, *Il Verdi di Mila*, in Id., *Di tanti palpiti. Cronache musicali 1972-1986*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone, 1986, pp. 63-66: 65.

Pianigiani Guglielmo, *Attualità di Verdi*, «Le parole e le cose. Letteratura e realtà», 10 ottobre 2013.

Pinzauti Leonardo, *A colloquio con Sylvano Bussotti*, «Nuova rivista Musicale Italiana», IV, 5, settembre/ottobre 1970.

Provvedini Claudia, *Periferie violente per l' «Oberto» di Martone*, «Corriere della Sera», 7 dicembre 2012, p. 19.

Redazione, *Premessa*, «La Rassegna musicale», I, 1, gennaio 1928, p. 1.

Rinaldi Mario, *Regia e arbitrio*, «La Scala», dicembre 1952, pp. 41-45.

Risi Clemens, *Shedding Light on the Audience: Hans Neuenfels and Peter Konwitschny Stage Verdi (And Verdians)*, «Cambridge Opera Journal», XIV/1-2, Primal Scenes: Proceedings of a Conference Held at the University of California, Berkeley, 30 November-2 December, 2001/2002, pp. 201-210.

Roberti Bruno, *Il miraggio, il deserto, la guerra*, «Fata morgana web», 22 novembre 2021.

Roncaglia Gino, *Manomissioni*, «La Scala», aprile 1953, pp. 38-40.

Ronga Luigi, *I generi e la critica*, «La Rassegna Musicale», n. 2, 1956, pp. 129-130.

Rubino Margherita, *Aida, tregua al Carlo Felice. Una Prima in piena luce*, «la Repubblica», 20 febbraio 2002.

Siciliano Enzo, *Il Requiem di Verdi? Un liturgico progetto visivo*, «la Repubblica», 12 gennaio 2004.

Scandiuzzi Roberto, *Simon Boccanegra o Verdi senz'anima*, «la Repubblica», 7 gennaio 1998.

Gli scenografi a Convegno, «La Scala», novembre 1957, p. 65.

Spila Cristiano, *Le meditazioni musicali di Giorgio Vigolo*, in Id., *Diabolus in musica. Prose ed elzeviri musicali*, Zandonai, Rovereto, 2008.

Stein Jack Madison, *The influence of Schopenhauer on Wagner's concept of Gesamtkunstwerk*, «The Germanic Review», XXII, 2 aprile 1947, pp. 92-105.

Tedeschi Pierparide, *Il fantasma dell'opera: l'evoluzione del teatro musicale, melodramma e regia*, [S. l. s. n, 1991], p. 9-10; estratto da: RISK, settembre 1991, n. 4, Milano.

Torre Franca Fausto, *Verdi contra Verdi*, «Rassegna contemporanea», VI, 21, 1913, pp. 353-370: 369-370.

Torresin Brunella, *Aida: Parla il regista del grand-opéra verdiano che debutta domani al Teatro Comunale. Sul podio Daniele Gatti*, «la Repubblica», 13 giugno 2001.

Turchi Guido, *Bussotti e il suo tuttoteatro musicale*, «Corriere della Sera», 29 ottobre 1976, p. 17.

Valentini Valentina, *Alla ricerca delle storie perdute*, «Biblioteca Teatrale», n.s., aprile-dicembre 2005, pp. 49-76: 62.

Valentino Gianni, *Maratona Falstaff per Carpentieri*, «la Repubblica», 21 dicembre 2007.

—, *Il mio Shakespeare napoletano*, «la Repubblica», 19 dicembre 2007.

Verdi Giuseppe, Lettera a Vincenzo Torelli, 9 settembre 1857.

Verdi Giuseppe, Lettera ad Antonio Ghislanzoni, 17 agosto 1870; in Id., *I copialettere*, cit., p. 641.

Verdi Giuseppe, Lettera a Léon Escudier, 20 gennaio 1876; in Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, Ricordi, Milano, 1959, vol. III, p. 781.

Verdi Giuseppe, Lettera alla contessa Maffei, 20 ottobre 1876; in Id., *I copialettere*, cit., p. 624.

Verdi Giuseppe, Lettera a Giulio Ricordi, 13 giugno 1892; in Franco Abbiati, *Giuseppe Verdi*, cit., IV, p. 442.

Verriest Guy, *Esthétique et défense de l'art lyrique*, «La Revue Musicale», 1977, p. 77.

Vigolo Giorgio, *Verdi protestante*, «Il Mondo», 27 giugno 1953; poi in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 202-205: 202.

—, *Difesa dei Romantici*, «Quaderni ACI», 12, 1954, pp. 5-24.

—, *Il sorriso di Verdi*, «Il Mondo», 15 marzo 1955; poi in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 274-277: 275.

—, *Boccanegra*, «Il Mondo», 22 gennaio 1957.

—, *Il Macbeth di Spoleto*, «Il Mondo», 17 giugno 1958; poi in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 406-407: 406.

—, *Elogio del Falstaff*, «Il Mondo», 14 gennaio 1964; poi in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 631-633: 631.

—, *I motivi della vita*, «Corriere della Sera», 1 aprile 1970, p. 15.

—, *Lo Champagne della Traviata*, «Il Mondo», 1 febbraio 1966; poi in Id., *Mille e una sera all'opera e al concerto*, cit., pp. 716-720.

Villatico Dino, *Che fischi per il Ballo in maschera!*, «la Repubblica», 5 dicembre 1985.

Visconti Luchino, *Vent'anni di teatro*, «L'Europeo», 13 e 21 marzo 1966.

Volpi Vittorio, *Zeffirelli, Aida ad alta tecnologia*, «Corriere della Sera», 15 gennaio 1998, p. 33.

Zoppelli Luca, «*Alla borghese moderna?* Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici», «Il Saggiatore musicale», XVII, 2010, pp. 99-105: 99.

Zurletti Michelangelo, *Oberto ha la forza del giovane Verdi*, «la Repubblica», 18 luglio 1999.

Zurletti Michelangelo, *Un'Aida da ricordare che scintilla nel buio*, «la Repubblica», 20 giugno 2001.