

La regia lirica e la Verdi *Renaissance*

Non avevo ancora avuto occasione di leggere gli articoli dedicati da Luciano Parinetto al teatro musicale.¹ In particolare, non conoscevo il suo amore incondizionato (e da me condiviso) per Giuseppe Verdi, o meglio, per tutta l'opera di Verdi. Devo perciò ringraziare Gabriele Scaramuzza e Manuele Bellini per avermene segnalata l'esistenza, invitandomi a scrivere qualche riga al proposito. La prima riflessione che mi è nata spontanea dalla lettura di una ventina fra articoli e recensioni critiche pubblicate da Parinetto tra il 1960 e il 1965 consiste proprio nel riconoscimento incondizionato e totale della grandezza del teatro verdiano, da lui considerato come un *unicum* che non può, né deve, essere scolasticamente classificato in opere belle e opere brutte, opera da rappresentarsi e opere da dimenticare. Tuona Parinetto in una critica del 1963, non a caso anno del cento cinquantenario della nascita di Giuseppe Verdi:

È doveroso rappresentare tutto Verdi e specialmente quello sconosciuto dello *Stiffelio* e dell'*Alzira* e [...] della *Jerusalem* poiché il giudizio che su di esso ha dato la critica italiana (tranne poche eccezioni) è destituito di qualsiasi valore e non si può concedere che quattro argomenti mal sostenuti impediscano il ritorno sul palcoscenico di opere che, come la *Jerusalem*, si dimostrano alla prova dei fatti, di grandissimo valore.²

E tale osservazione - che mi trova pienamente concorde - riappare in altre pagine dedicate alle opere del giovane Verdi a torto considerate non degne della scena (il *Corsaro*, la *Giovanna d'Arco*, i *Masnadieri*, *Un giorno di regno*, *La battaglia di Legnano*) e escluse dai cartelloni dei nostri teatri. Non credo necessario sottolineare il fatto che il giudizio di Parinetto nasca da una considerazione globale della drammaturgia verdiana e dalla necessità di conoscere e rappresentare l'intera opera di Verdi. Egli, infatti - come nota assai bene Scaramuzza - prescinde dal valore squisitamente musicale di questa o quella partitura per mettere in evidenza la grandezza del Verdi poco o mai eseguito e fare così "piazza pulita di un mucchio di stupidaggini che i soliti critici verdiani 'non pensanti' avevano accumulato sulle opere del giovane Verdi"³, quegli stessi critici che credono "nella rispettabilità di Verdi soltanto a partire dalle ultime due o tre opere"⁴. Partendo da tali premesse, Parinetto ci guida attraverso percorsi sempre originali ora alla rilettura dei libretti schilleriani noti e meno noti (*Masnadieri*, *Luisa Miller*, *Giovanna d'Arco*, *Don Carlos*, la scena del frate nell'accampamento della *Forza del destino*, la scena della rivolta del *Simone Boccanegra*), ora all'ascolto di brani del giovane Verdi che acquistano attraverso le sue analisi forme nuove e convincenti (si pensi alle pagine dedicate a *Macbeth*), ora al valore politico del melodramma di popolo e dei suoi protagonisti (si vedano le due bellissime recensioni dedicate a *Ernani*), ora alla conoscenza dei problemi che il maestro di Busseto affrontò con la censura a proposito di *Stiffelio*

¹ Cfr. sul tema le osservazioni di Renzo Baldo, *Luciano Parinetto e la musica*, qui riprodotto.

² Luciano Parinetto, *Distuggere pregiudizi e luoghi comuni per comprendere il Teatro Verdiano*, "L'eco di Brescia", 30 settembre 1963, qui riprodotto.

³ Id., *Verdi censurato*, "L'eco di Brescia", 12 marzo 1965, qui riprodotto.

⁴ Id., *Ha richiamato un'autentica folla l'impeccabile esecuzione del Nabucco di Verdi*, "Giornale di Brescia", 22 luglio 1962, qui riprodotto.

[...] reo di non altro che di esser stato colpito al momento della sua prima rappresentazione da ben due censure: quella governativa e quella ecclesiastica che sfigurandolo irrimediabilmente nelle sue parti più caratteristiche, ne impedirono conseguentemente il successo e la stessa vitalità”⁵

Ma dalle pagine musicali di Parinetto sembra aprirsi anche un'altra prospettiva storica, a mio avviso ancora più interessante, che consiste nel potere notare come oggi, a distanza di mezzo secolo, mentre ci accingiamo a celebrare il bicentenario della nascita di Verdi, molte delle sue considerazioni e dei suoi desideri si possano considerare realizzati. La stagione della *Verdi Renaissance* può dirsi in gran parte compiuta. Limitandomi alla sola Scala di Milano (ma allargando il discorso alle altre fondazioni lirico sinfoniche italiane e ai grandi teatri internazionali il risultato non sarebbe significativamente differente), noto – “incautamente” mi ammonisce l'amico Scaramuzza - che opere come *Oberto conte di San Bonifacio*, *Un giorno di regno*, *I due Foscari*, *I Lombardi alla prima crociata*, *Ernani*, *I Masnadieri*, *Attila*, *La battaglia di Legnano*, *Luisa Miller*, *Macbeth*, *Stiffelio* sono state ormai rappresentate (se non vado errato, mancano ancora all'appello scaligero *Giovanna d'Arco*, *Alzira*, *Il Corsaro*, *Aroldo*) e, in alcuni casi, riproposte con successo nel cartellone di più stagioni. Più interessante ancora è considerare il fatto che ciò è avvenuto in parallelo con la completa affermazione della regia critica sulla scena del teatro musicale italiano, affermazione che si è compiuta nel corso degli anni Settanta e che ha camminato di pari passo con le acquisizioni della musicologia, permettendo di mettere in scena - appunto “criticamente” - molti fra i titoli del giovane Verdi. Quegli stessi titoli che il nostro Parinetto desiderava diventassero patrimonio del teatro d'opera e che non avrebbero mai trovato ospitalità sui palcoscenici italiani senza una convincente realizzazione scenica. Opere del Verdi dimenticato, magistralmente concertate ed eseguite con cura filologica, forti di un apparato scenografico non più generico ma studiato in funzione della partitura da rappresentarsi, impreziosite da una recitazione lontana dalla convenzionale staticità propria dei cantanti lirici. Allestimenti firmati da un regista “responsabile unico” capace di connettere e integrare tutti i differenti elementi dello spettacolo, hanno contribuito a imporre titoli verdiani, prima poco e male allestiti, all'attenzione di pubblico e critica. Un po' come - anche se per strade diverse - alcuni fra i più importanti registi critici italiani della prima generazione (Strehler, Visconti, Squarzina, de Bosio) avevano contribuito un decennio prima alla riscoperta del nostro maltrattato Goldoni.

Certo. Le riflessioni che si possono fare al proposito non sono poche. È veramente indispensabile per la buona riuscita di un'opera accompagnarne l'esecuzione musicale con una messa in scena “critica” di alto livello creativo, ricca di idee, riflessioni profonde e visivamente originale, oppure è sufficiente proporre un buon allestimento firmato da chi ben conosca e sappia applicare le mille e cento regole del teatro musicale? Difficile rispondere. Sappiamo che la regia lirica ha, per sua natura, margini di manovra più ristretti rispetto a una regia di prosa. Pensiamo allo spazio. Lo spazio scenico del teatro drammatico o, comunque, del teatro non musicale è libero, mentre quello di un'opera risulta condizionato da esigenze acustiche e musicali. La durata di un cambio di

⁵ Id., *Verdi censurato*, cit..

scena che in uno spettacolo di teatro non musicale può essere stabilita dal regista o dallo scenografo sulla base di scelte visive e drammaturgiche, nel teatro musicale è determinata dalla musica. La stessa collocazione dei personaggi o dei luoghi scenici che servono loro di riferimento, risulta sempre vincolata da fatti non soltanto acustici ma, soprattutto, di tempo musicale. Il lavoro registico deve, quindi, muoversi entro gli argini cogenti di una scrittura musicale che è più “precisa” della scrittura drammaturgica. E proprio tale precisione è una fra le cause prime che hanno favorito il formarsi di una tradizione interpretativa, o meglio di una convenzione di rappresentazione dell'opera. Una tradizione ferrea, rigida, che anche nei dettagli gratuiti o addirittura privi di senso, ha finito così per essere considerata più vincolante delle originarie indicazioni ritmiche, melodiche o timbriche della partitura. Inoltre, spesso si parla di regia di “opera lirica” come se ne esistesse una sola forma o un solo tipo. In realtà, le forme di teatro musicale sono molteplici e non si può avere lo stesso rapporto con l'opera lirica quando si allestisce un melodramma italiano dell'Ottocento (Verdi, per esempio!), un'opera buffa settecentesca o un'opera contemporanea di Prokofiev o Stravinskij, che già fra loro sono cose diversissime. Voglio dire che esistono opere musicali in cui una mediazione registica è necessaria, indispensabile, altre che, per vari motivi, possono essere allestite senza grande dispendio di energie creative. L'errore che spesso si compie quando si parla di rapporti tra regia e teatro musicale è, a mio avviso, proprio quello di generalizzare, considerando il teatro d'opera come qualcosa di compatto. Esistono, al contrario, varie opere e varie drammaturgie musicali, ognuna fra le quali va affrontata a suo modo, ed esiste, quindi, un rapporto diverso, di volta in volta, di caso in caso, a secondo dell'opera che si intende mettere in scena. Sta di fatto che nella mia abbastanza lunga carriera di spettatore d'opera, ho visto da un lato cadere sotto i fischi di un pubblico più vivace, partecipe e preparato (anche se incline alla conservazione) di quello che affolla le sale della prosa, grandi allestimenti plurimilionari firmati da nostri registi di prosa di fama internazionale, d'altro lato, reggersi saldamente e avere esiti trionfali spettacoli poveri, vecchi e malconci dal punto di vista scenico, ma eseguiti da cantanti e musicisti di livello eccellente. Ma è vero che, solo dopo Luchino Visconti, autore di storici spettacoli d'opera grazie ai quali la regia ha iniziato ad essere intesa quale componente indispensabile alla realizzazione della lirica, tutti o quasi tutti i registi di prosa italiani (bravi, bravissimi, meno bravi) si sono cimentati almeno una volta con la messa in scena di un'opera lirica. Alcuni dichiarando la propria ignoranza (“Non ho mai visto un'opera lirica, non conosco la musica, non mi è mai piaciuto il canto lirico”, e via dicendo) e accostandosi in punti di piedi a un mondo spesso lontano anni luce dalla loro sensibilità, altri sforzandosi di cancellare con un colpo di spugna tutto quanto era stato detto e fatto prima di loro, altri (i più) approfittando dei tempi meno incalzanti che generalmente la preparazione di un'opera lirica richiede rispetto alla prosa a fronte di assai più elevati compensi, elargiti dalle - un tempo - generose casse delle Fondazioni lirico sinfoniche, ex Enti lirici. E tutti (o quasi) hanno firmato regie verdiane.

Tornando così al nostro Parinetto iperverdiano, credo di potere affermare che il più volte da lui ricordato *Simon Boccanegra* o il suo/nostro tanto amato *Macbeth* non avrebbero trovato un posto di rilievo in tutti i cartelloni d'opera dei teatri italiani (e, ora, direi anche internazionali) se Giorgio Strehler (in stretta sinergia con Claudio Abbado e con l'aiuto concreto di Paolo Grassi) non ne avesse proposto memorabili edizioni. La

mediazione registica si è mostrata davvero indispensabile alla Verdi *Renaissance*. Facciamo qualche esempio celebre. *Simone Boccanegra* inaugurò il 7 dicembre 1971 la stagione scaligera. Alla base di tale allestimento Strehler pose un'inedita attenzione al versante politico e civile presente nella partitura verdiana. “La parte civile dell'opera è quella su cui ho potuto operare più profondamente - dichiarò Strehler - la parte sentimentale ho dovuto tenerla nel suo limite dell'incredibile storico e del credibile musicale”. Poiché, dunque, i personaggi non risultavano a suo dire bene sbalzati, ma apparivano magniloquenti e retorici, Strehler individuò nella valenza sociale della vicenda la chiave di volta per la sua regia. Nel protagonista, il regista affermò di riconoscere un germe di "realtà" che si discostava in maniera decisa dal tono generale dell'opera. La sua interpretazione era, quindi, resa con attenzione, come se il personaggio cercasse, di volta in volta, il modo giusto per agire. Il Boccanegra apparve così come un uomo collocato dalla storia e dalle circostanze in una posizione, quella di doge, per lui inadeguata, dalla quale egli stesso avrebbe voluto recedere. A tale proposito, illuminante fu la scena conclusiva dell'opera che, contrariamente a quanto prescritto dal libretto, Strehler fece svolgere nei pressi del mare, con la sagoma di una nave sullo sfondo: la morte del Boccanegra, doge-marinaio, si consumò mentre egli tentava di aggrapparsi alle gomene del vascello, ultimo sforzo per riunirsi al suo elemento congeniale, il mare, e per ritrovare le sue origini popolari. Tale sensazione di inadeguatezza psicologica e sociale del protagonista fu accresciuta dall'atmosfera generale che il regista impose allo spettacolo. Ezio Frigerio approntò una scena disadorna e composta da due soli praticabili sul fondo, tra i quali si stagliavano ora il profilo del palazzo dei Fieschi, ora l'immagine di leggeri vascelli, immersa in una diffusa nebbia oscura dalla quale i personaggi emergevano soltanto per partecipare all'azione, giungendo ai grandi nodi dell'azione drammatica, portando dentro a sé ciascuno un destino che proveniva da lontano. Ritenendo, inoltre, che il nucleo della vicenda risiedesse nella capacità degli uomini di modellare a proprio piacimento gli eventi della storia, creando o distruggendo miti, Strehler sembrò indicare nella massa popolare un elemento passivo a qualsivoglia evento o cambiamento. Il colore verde nelle differenti tonalità degli abiti delle masse vuole, infatti, impresse un senso di indistinta marea al movimento in scena, significando, attraverso l'assimilazione del costume con l'ambiente, una sostanziale incapacità decisionale. Grazie a tale soluzione, il regista pose in giusta evidenza il senso di critica sociale contenuto nella partitura - fino ad allora negletta ma che egli giudicava una fra le più difficili di Verdi da mettere in scena - del resto magistralmente riletta da Claudio Abbado con il quale Strehler inaugurò un importante rapporto di collaborazione artistica che condusse entrambi a un secondo straordinario spettacolo verdiano, *Macbeth*, che inaugurò il 7 dicembre 1975, la stagione scaligera. Anche in tale occasione, si trattò di un'opera fino ad allora considerata minore “Dramma di una tentazione demoniaca reale: le streghe come il diavolo? Dramma del succubo, anche sessuale? Dramma politico storico della conquista di un regno da parte dello straniero? – si interrogò il regista – Con *Macbeth* potremmo continuare all'infinito. Verdi se ne è reso conto. Bisognava fare sentire che se ne era reso conto.” Così, in totale sinergia con Abbado, Strehler e Luciano Damiani trasformarono il cupo castello di *Macbeth* in un contenitore in rame, monumentale e oscuro, che impresse alla vicenda un senso di delirante ferocia. Un'impenetrabile parete in rame brunito che occupava l'intero palcoscenico e rinserrava i protagonisti: quando si

apriva uno spiraglio era solo per lasciare entrare la morte. Nel tenebroso deserto del castello, cortigiani e soldati erano immobili spettatori della catastrofe, mentre Macbeth e la Lady, la coppia criminale, vi si aggirava serrata in mantelli dalle lunghe code continuamente intrecciate che creavano un cerchio attanagliante della solitudine e del delitto. E nel contenitore in rame si svolgevano anche le scene magiche durante le quali Macbeth colloquiava con le streghe e gli spiriti infernali, rinchiusi tutti in un velario ondeggiante che copriva la scena. Al rosso dominante delle scene infernali si alternava il grigio del potere; al bianco lunare che accompagna Lady Macbeth nella scena del sonnambulismo, l'azzurro dei lunghi strascichi. *Macbeth* fu un successo clamoroso che fece dire ai critici che Strehler non solo aveva firmato una fra le pagine migliori del suo lavoro registico, ma che con questo allestimento egli aveva anche aperto un capitolo nuovo nella regia musicale.

Lungo sarebbe (e, forse, poco utile) compilare la lista dei registi che con la loro mediazione critica hanno contribuito in modo determinante alla Verdi *Renaissance*: Luca Ronconi, Pierluigi Pizzi, Cesare Lievi, solo per citare qualche nome fra i più noti, hanno firmato in varie occasioni allestimenti di opere del giovane Verdi che sono stati accolti con ammirato stupore in Italia e all'estero. E, forse, assistendo ai loro spettacoli, Parinetto non avrebbe criticato, come in qualche caso aveva fatto al termine delle sue recensioni, una regia insufficiente, che “ha dato ben pochi segni di vita”⁶ o “del tutto inadeguata, superficiale e realizzata affrettatamente”⁷, ma avrebbe apprezzato la realizzazione scenica di quello stretto rapporto tra parola e musica che sta alla base di tutta la drammaturgia verdiana.

⁶ Id., *Ermani*, “L'eco di Brescia” 19 febbraio 1965, qui riprodotto.

⁷ Id., “*Il finto Stanislao*” di Verdi, in “L'eco di Brescia” 15 dicembre 1963, qui riprodotto.