

TEATRO ALLA SCALA



Grazie a
VLuchino
Visconti

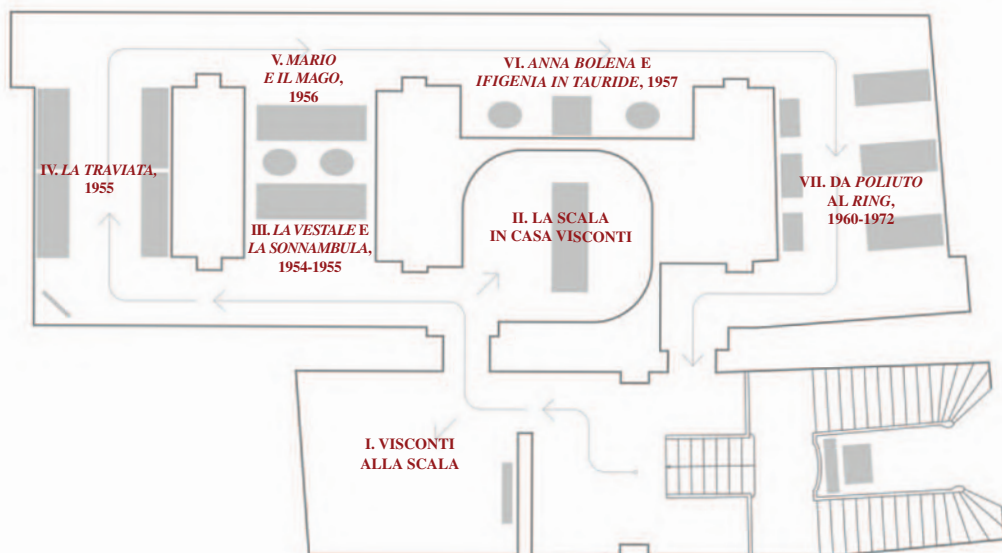
PREMESSA

Luchino Visconti di Modrone, nato a Milano il 2 novembre 1906 e morto a Roma il 17 marzo 1976, è stato uno dei grandi intellettuali del Novecento, non solo italiano.

Appartenente a un ramo di una famiglia aristocratica che ha segnato la storia di Milano, si è dedicato – con divorante passione – alla musica, alla letteratura, all’equitazione, all’arte, al teatro e al cinema: quest’ultimo è il campo per cui oggi è più conosciuto (da *Ossessione* a *Senso*, da *Rocco e i suoi fratelli* a *Il gattopardo*, da *Morte a Venezia* a *Ludwig*).

Questi spasmodici impegni, assunti con inesorabile senso del dovere, non vanno disgiunti da una forte coscienza civile, acquisita nella Parigi degli anni Trenta, al tempo del Front Populaire, accanto al regista Jean Renoir (il figlio del pittore impressionista Pierre-Auguste), conosciuto attraverso la sarta Coco Chanel: da qui la decisione di stare dalla parte dei poveri e degli oppressi, il contributo alla Resistenza, la battaglia contro le censure e la decisione di diventare comunista.

Tutta la vita di Visconti, anche sul piano lavorativo, è segnata dal rapporto con il Teatro alla Scala, dove ha creato spettacoli, nella massima parte illuminati dalla presenza di Maria Callas, che sono entrati nella storia: più di ogni altro *La traviata* del 1955. Quelle regie – così piene di valori visivi e di rispetto per l’espressione musicale, ma tanto innovative da scatenare polemiche e dissensi – hanno provocato un interesse per l’opera lirica in strati



della società che d'abitudine non la consideravano un fatto culturale. Per questo, a cinquant'anni dalla morte, il Teatro gli vuole rendere un tributo di riconoscenza.

Questo non è il primo omaggio che la Scala rivolge al sommo regista milanese; già nel 1978, in occasione della stagione del Bicentenario, aveva ospitato la mostra *Visconti: il teatro*, che aveva debuttato al Teatro Comunale di Reggio Emilia nel 1977: una rassegna di oltre novecento pezzi, volta a tracciare una sorta di biografia intellettuale del regista. In quella circostanza Giovanni Testori, responsabile di un memorabile ritratto di Visconti, nonché autore dell'*Arialda* e della *Monaca di Monza*, entrambe allestite dal regista, e uno degli ispiratori di *Rocco e i suoi fratelli*, si era pubblicamente riappacificato con l'ombra dell'amico, con cui aveva rotto i rapporti nel 1972, rivendicando la necessità di un "lavoro di registrazione critica che affidi certe conquiste della cultura a qualcosa di più duraturo dell'ammirato ricordo di 'chi c'era'".

Dal 1977 le mostre su Visconti – costituite da bozzetti, figurini, costumi, fotografie, documenti... e spesso curate da membri dell'*entourage* del regista, in particolare da Caterina d'Amico, figlia della grande sceneggiatrice Suso Cecchi d'Amico, a fianco del regista dalla metà degli anni Quaranta – sono diventate quasi un genere: da quelle che hanno ripercorso la sua intera carriera (proprio a Milano ce ne fu una nel 1981, al Castello Sforzesco, con il coinvolgimento di varie personalità, da Strehler a Ronconi, da Fellini ad Antonioni, da Guttuso a Scorsese, e prestiti da molte istituzioni) a quelle che hanno affrontato settori specifici del suo lavoro (dalle collaborazioni con il Maggio Musicale Fiorentino alla predilezione per Giuseppe Verdi).

L'occasione di stavolta si concentra unicamente sul rapporto di Visconti con la Scala, a cui la sua famiglia era legata da più generazioni. Una vicenda che accompagna Luchino dall'infanzia, come regolare frequentatore del teatro nel palco di famiglia (il quarto del primo ordine, nel settore sinistro, vicinissimo al proscenio), fino alla fase finale della sua carriera, quando gli viene richiesta – ma la malattia gli impedirà di realizzarla – la regia per il *Ring* di Wagner, in vista del centenario della prima rappresentazione a Bayreuth nel 1876. Il contratto prevedeva che, nei manifesti del teatro, il nome di Visconti sarebbe stato stampato nelle stesse dimensioni e con lo stesso corpo di quello del direttore d'orchestra.

La mostra di oggi, dove quanto è esposto proviene, nella quasi totalità, dalle raccolte della Scala, i cui archivi sono parzialmente inesplorati (e quindi non privi di nuovi dati), occupa gli spazi della Biblioteca Livia Simoni, trasformati – ancora una volta – da Margherita Palli in un arsenale delle apparizioni. Stavolta quasi una *féerie* brechtiana, volontariamente ideologica.

I. VISCONTI ALLA SCALA

Alla Scala hanno preso vita otto spettacoli di Visconti, un artista convinto che il melodramma è “l’immagine-compendio di quello che è la vita”. In questo teatro, dove il soprintendente era Antonio Ghiringhelli, segretario generale Luigi Oldani, direttore dell’allestimento scenico Nicola Benois, comincia ufficialmente – il 7 dicembre 1954, dopo più false partenze, qui e altrove – la vicenda di Visconti come regista d’opera, destinato a imporsi in Italia e all’estero, dal Covent Garden di Londra alla Staatsoper di Vienna.

Alla Scala il numero di creazioni che sono state proposte a Visconti o che lui ha proposto o che hanno girato per l’aria è molto più grande di quanto effettivamente realizzato; su tutte spicca, nell’autunno 1953, la regia, chiestagli da Toscanini, amico di famiglia, per un *Falstaff* di Verdi, con cui si sarebbe dovuta inaugurare nel 1955 la Piccola Scala (toccherà invece a *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, diretto da Sanzogno e con la regia di Strehler). Prima dell’effettivo debutto con *La vestale*, nel 1954, si era fatto parola di regie per *Debora e Jaele* e *Cagliostro* di Ildebrando Pizzetti (1952); *Il barbiere di Siviglia* di Rossini (1952); *L’incoronazione di Poppea* di Monteverdi (1952); *Il ratto dal serraglio* di Mozart (1952); *Don Carlos* (1952, con la direzione di Cantelli) e *Rigoletto* (1953) di Verdi; *Norma* di Bellini (1954) e *Il ballo in maschera* di Verdi (1954). Tra quanto proposto ma non realizzato (o realizzato da altri), negli anni di collaborazione con il regista, sono da ricordare: *Cavalleria rusticana* di Mascagni (1955); *La fanciulla del West* di Puccini (1955); *Luisa Miller* e *Aida* di Verdi (1956, entrambe); *Fedora* di Giordano (1956); *Manon Lescaut* di Puccini (1956); *Francesca da Rimini* di Zandonai (1956); *Il pirata* di Bellini (1958); *Nabucco* di Verdi (1958); *Così fan tutte* di Mozart (1958, in collaborazione con il Festival di Salisburgo e diretto da Karajan); *Les Troyens* di Berlioz (1958); *Lady Macbeth del distretto di Mcensk* di Šostakovič (1959, che non va in scena per “mancato accordo con l’autore”) e *Otello* di Verdi (1959, con Del Monaco, Gobbi e inaspettatamente, vista la fedeltà alla Callas, la Tebaldi): questi ultimi due spettacoli erano già stati contrattualizzati; *Poliuto* di Donizetti (1960); *Le nozze di Figaro* di Mozart (1966, con la direzione di Giulini); di nuovo *Otello* di Verdi (1969) e infine il *Ring* di Wagner (1972, con la direzione di Sawallisch). Visconti non si era peritato di affermare: “Gli umori degli Scaligeri sono imprevedibili come gli sbalzi atmosferici. Un bel giorno prendono uno che li ha serviti decorosamente, gli danno un calcio in culo e buonanotte”. D’altra parte è lo stesso regista, che ha inseguito per anni progetti non portati a termine – su tutti il film da *À la recherche du temps perdu* di Proust –, ad avere affermato: “le nostre cose più belle sono quelle che non abbiamo potuto fare”.

Nei film di Visconti, la forma d'arte più accessibile per confrontarsi con il suo genio, della Scala si fa parola solo, nel 1962, in *Il lavoro*, un episodio di *Boccaccio '70*, ispirato a una novella di Maupassant, traspuesta nel mondo dell'aristocrazia milanese contemporanea (ma con un lontano e ricercato sapore di Carlo Porta); è alla Scala che si vuole recare la protagonista, Pupe (Romy Schneider), un'ereditiera svizzera, sposata a un giovane conte lombardo, Ottavio (Tomas Milian), dopo avere scoperto che lui è un regolare frequentatore di prostitute. Vuole andare a teatro "perché ha un appuntamento con Wally" – cioè Wally Toscanini, la figlia di Arturo, sposata a Emanuele Castelbarco, a cui fanno capo, dal 1950, gli Amici della Scala – che ha promesso di trovarle un lavoro, così da cambiare finalmente vita e smettere di essere solo una signora.

"Che lavoro fatto sull'acqua" diceva Visconti della sua fatica per il teatro; di qui anche la volontà, nei suoi anni tardi, di dedicarsi maggiormente al cinema, per lasciare una traccia meno labile delle proprie realizzazioni. È un *refrain* critico che dell'attività di Visconti per il teatro, e per quello musicale in particolare, non restino – oltre alle memorie dei pochi superstiti, che hanno visto quegli spettacoli – altro che recensioni, fotografie, bozzetti, figurini, piante, qualche raro costume, qualche rarissimo elemento di attrezzeria, e le registrazioni sonore di certe serate memorabili (anche di prosa); uno scrutinio più attento permette di rintracciare invece qualche frammento audiovisivo, purtroppo non relativo agli spettacoli prodotti dalla Scala. Pur attraverso immagini sfuocate si può cogliere così qualcosa delle regie della *Traviata* a Spoleto (1963), del *Trovatore* e della *Traviata* al Covent Garden (1964; 1967) o delle *Nozze di Figaro* all'Opera di Roma (1964). Ma anche delle prove della definitiva *Manon* di Spoleto (1973).

II. LA SCALA IN CASA VISCONTI

Varcata la soglia dei sessant'anni, Visconti, che per un lungo tratto della vita aveva preso le distanze dal proprio mondo d'origine, si dedicava sempre di più, da Roma, a un'analisi di sé stesso e della propria vicenda. Non nascondeva il rimpianto per "quell'odore di Milano che nessuno mi restituirà, i giardini sul Naviglio, le carrozze, i profumi che uscivano dalle botteghe, nostalgia delle rondini che la sera volavano intorno a casa nostra, in via Cerva, le campane di San Carlo, le signore che uscivano dal Caffè Canetta... Mia madre ci portava a passeggio sui bastioni, sento ancora il sudore dei cavalli. All'ora di cena, la luce del lampadario in sala da pranzo si abbassava e mio padre diceva: 'Hanno acceso alla Scala'. Sì, queste sono le mie più forti nostalgie".

Il legame con la Scala era considerato indissolubile: “io nacqui, e un’ora dopo si alzava il sipario su uno spettacolo alla Scala”; “la sera che sono nato io, alla Scala c’era *La traviata*” (non era vero, però). Era “una congiunzione d’astri, il segno imperativo di una vocazione”. Tre anni prima di morire, nel 1973, Visconti afferma che “il sipario della Scala, tremolante prima dell’inizio dello spettacolo” ha rappresentato per lui, per tutta la vita, “l’anticipazione di ogni piacere”. In casa sua “non si faceva nulla, non si nasceva nemmeno, se non si dava uno sguardo al ‘tamburino’ della Scala”.

Era stata la sua famiglia, in particolare il suo nonno paterno, il duca Guido Visconti di Modrone, a salvare nel 1897 dalla chiusura il teatro che si trovava in una drammatica situazione finanziaria, creando la Società anonima per l’esercizio del Teatro alla Scala, di cui era diventato presidente (il vicepresidente era Arrigo Boito): una carica passata, fino al 1917, al suo primogenito, Uberto, zio di Luchino, coinvolto anche direttamente nella costituzione del Museo Teatrale alla Scala, inaugurato l’8 marzo 1913 e di cui è, a sua volta, il primo presidente. Spetta a lui il dono del busto di Maria Malibran scolpito da Abbondio Sangiorgio. Un altro zio di Luchino, Guido Carlo, era rimasto nel consiglio d’amministrazione del teatro anche dopo il 1921, quando la Scala era diventata un ente autonomo.

Nel palazzo in cui Luchino cresce, in via Cerva 44 (oggi via Cino del Duca 8), c’era un teatrino, dove i genitori organizzavano spettacoli insieme ai propri amici; per casa giravano i musicisti, tra cui Puccini, e non era mancato persino tra le frequentazioni famigliari, ma prima che il futuro regista nascesse, il vecchissimo Verdi. L’idolatrata madre di Luchino, la ricchissima Carla Erba, era infatti figlia di Luigi e di Anna Brivio, sorella di Giuditta, la moglie di Giulio Ricordi, il più importante editore musicale italiano; quanto al padre di Luchino, il colto e retto Giuseppe, dai mille volti, se ne intuisce sempre di più la rilevanza per le predilezioni del figlio, dal gusto per i *tableaux vivants* alla scoperta di Proust: a partire dal 1906 è lui il titolare del palco numero 4 alla Scala.

Qualche altro frammento dei ricordi dell’artista sessantenne: “I primi orari di ferro li stabilì Toscanini, alla Scala. E Toscanini fu anche il primo che una sessantina d’anni fa fece spegnere le luci in sala durante lo spettacolo. Perché anche alla Scala c’era questa antica abitudine italiana di considerare il teatro come un grande salotto. Mia madre mi raccontava sempre che subito dopo le nozze fece la sua prima apparizione in pubblico proprio alla Scala. In sala, naturalmente, c’era tutta la Milano più nota, più mondana e anche più distratta per quello che avveniva sulla scena. La gente era curiosa di vedere mia madre, e c’era da prevedere che nel palco Visconti, durante tutto lo spettacolo, ci sarebbe stato un continuo viavai di persone in visita di cortesia.

Così mio padre, che a teatro ci andava per lo spettacolo, decise di chiudere a chiave la porta del palco durante la rappresentazione. Mia madre passò due ore sulle spine, non volendo apparire scortese, con l'occhio costantemente girato verso la maniglia della porta che continuava ad abbassarsi inutilmente. Racconto questo episodio per spiegare che alla Scala, cioè nel più severo teatro italiano, una sessantina d'anni fa si usava ancora passeggiare e chiacchiere nei palchi durante tutto lo spettacolo". E ancora: "In famiglia eravamo di casa alla Scala, e il nostro palco era quello che ci voleva per accendere la nostra fantasia più predisposta al gioco teatrale: era il numero 4, vicinissimo al proscenio e proprio sopra il golfo mistico, con gli orchestrali a portata di mano e il clangore degli ottoni subito nei timpani. Tuttavia, il mio primo incontro alla Scala non è musicale. Si riferisce a un balletto intitolato *Pietro Micca*. Questo titolo spiega già tutto: difatti di quel balletto non ricordo che il serpeggiare luminoso della miccia, l'odore acre della polvere che si propaga fino a invadere il nostro palco" (il balletto di Manzotti era stato ripreso nelle stagioni 1908-1909 e 1909-1910: alla seconda, al massimo, si deve riferire il ricordo di Visconti, nato nel 1906). Di nuovo, a proposito del palco 4: "stavo lì in ansia per la curiosità di sapere quello che sarebbe accaduto una volta tirata la tela. Quel piacere, devo dire, il cinema non riesce a superarlo. Non mi piace tornare a vedere un film che ho già visto. *Il trovatore* l'ho invece visto e sentito tantissime volte. È quel che mi accade con i romanzi". Durante una rappresentazione del *Trovatore* diretta da Toscanini, Visconti bambino aveva sognato di essere Manrico e, con la spada sguainata, di essere volato dal palco al palcoscenico.

III. LA VESTALE E LA SONNAMBULA, 1954-1955

Quando il 7 dicembre 1954 debutta trionfalmente alla Scala *La vestale* (con Toscanini in sala, in un palco di proscenio: ma era stato presente anche alle prove), Visconti ha 48 anni ed è già molto famoso come regista di teatro e di cinema. Il suo ultimo film *Senso*, tratto da un racconto di Camillo Boito (il fratello di Arrigo), comincia all'interno della Fenice di Venezia, durante una rappresentazione del *Trovatore*; l'idea gli era venuta proprio alla Scala, assistendo, nel febbraio 1953, da un palco di proscenio, a una recita della medesima opera, in cui cantava Maria Callas.

Il merito della scrittura di Visconti da parte della Scala per l'opera d'apertura della stagione 1954-1955, comunicatagli ufficialmente tra settembre e ottobre (quindi con pochissimo preavviso), se lo arrogano, a pari titolo, Battista Meneghini, il marito e impresario della Callas, e Franco Mannino, il musicista

e cognato di Visconti. Il regista sa solo dire: “se cominciassi alla Scala, vorrei cominciare con Maria” e, non diversamente, “andare alla Scala senza Maria non mi interessa gran che”.

La vestale di Gaspere Spontini, su libretto di Étienne de Jouy, con la Callas nel ruolo di Giulia, la vestale del titolo, e l’aitante Franco Corelli, scelto dallo stesso Visconti, nella parte di Licinio, è diretta da Antonino Votto (anche se, ancora a metà agosto, risultava affidata a De Sabata) ed è cantata in italiano, nella versione di Giovanni Emanuele Schmidt del 1811; il melodramma originale, in francese, in tre atti, dedicato all’imperatrice, la moglie di Napoleone, Joséphine Beauharnais, e composto a Parigi, risale al 1807. Negli anni Cinquanta del Novecento si assiste, in parallelo a quella di Cherubini, a una riscoperta di Spontini, in cui ha una certa responsabilità il Maggio Musicale Fiorentino, diretto da Francesco Siciliani, che desiderava tenere a battesimo Visconti nelle vesti di “regista lirico”; anche per questo, al principio del 1954, Siciliani aveva proposto, ma invano, proprio a Visconti di allestire al Teatro Comunale un’altra opera di Spontini, appartenente a una fase ben più avanzata della sua produzione: *Agnese di Hohenstaufen*.

La messinscena della difficile e costosissima *Vestale*, estrema *tragédie lyrique* e quasi anticipo del *grand opéra*, impone un confronto con il Neoclassicismo, una fase della storia dell’arte non particolarmente in auge negli anni Cinquanta; basta pensare al recente anatema di Longhi contro il genio di Canova, “lo scultore nato morto”. Visconti è tra i pochi (c’era già stato però Mario Praz, grande ammiratore della Callas, con il suo *Gusto neoclassico*) a riaprire seriamente la questione, anche dal punto di vista visivo, ricorrendo però a un Neoclassicismo passato al filtro di una sensibilità novecentesca, tra echi di Dalì, Ponti, Clerici e Fornasetti. Contemporaneamente non mancano i prelievi letterali da creazioni dell’epoca della *Vestale*: dal *Sacre* di David (1808), al Louvre, per l’incoronazione di Licinio nel primo atto, alle piramidi canoviane (come quella del sepolcro di Maria Cristina d’Austria nell’Augustinerkirche di Vienna, 1805) per il “campo scellerato” del terzo atto, dove le vestali erano sepolte vive, fino all’evocazione, nell’Olimpo della scena finale, di Giove nelle forme dell’*Apoteosi di Napoleone* affrescata nel 1808 da Andrea Appiani in Palazzo Reale a Milano (da cui sembrano provenire pure i lampadari monumentali presenti sul palcoscenico), mentre l’intera sala s’illumina a giorno. Anche lo spazio interno del teatro di Piermarini è sottilmente alterato da Visconti con l’aggiunta, in prossimità del proscenio, di due coppie di colonne identiche alle originali, così da prolungare prospetticamente l’azione nella sala: una soluzione che sembra anticipare quanto spesso farà Luca Ronconi. Lo stesso si potrebbe dire per i tanti studi in pianta compiuti da Visconti per *La vestale*. I bozzetti per le scene e i figurini per i

costumi sono del pittore romagnolo Pietro Zuffi, da pochissimo approdato alla lirica, nella sua unica collaborazione con Visconti, con cui non erano mancate incomprensioni.

A distanza di pochi mesi, tra il 7 dicembre 1954 e il 5 marzo 1955, Visconti passa dal Neoclassicismo della *Vestale* al Romanticismo della *Sonnambula*, con sempre la Callas protagonista (che nel frattempo ha cantato, in gennaio, in *Andrea Chénier* di Giordano, imparato a tempo di record): il regista è affascinato, per sua ammissione, dalla mitologia della “diva”, che “incarna il raro, lo stravagante e l’eccezionale”. Ma anche dalle sue illimitate capacità di attrice. L’opera di Vincenzo Bellini, con libretto di Felice Romani, fa parte delle predilezioni di Visconti, che ne aveva inserito un’aria, l’“Ah, non credea mirarti”, nella scena della salatura delle acciughe in *La terra trema*, il film del 1948 ispirato a *I Malavoglia* di Verga (su cui la rivista della Scala, a firma di Giuseppe Marotta, aveva fatto della bassa ironia); ma poi verrà “Vi ravviso, o luoghi ameni” cantata da un generale garibaldino nel *Gattopardo* (1963), un particolare però già presente nel romanzo di Tomasi di Lampedusa.

Rispetto alla *Vestale*, il registro muta drasticamente, anche per la diversità dei collaboratori, a partire dal direttore, il grande Leonard Bernstein (con cui, tanti anni dopo, Visconti farà, nel 1966, il *Falstaff* a Vienna e con cui il 5 febbraio 1955 dichiara di lavorare “così bene”). Scene e costumi sono affidate al geniale Piero Tosi, un giovane fiorentino, che da qualche anno accompagnava, e avrebbe accompagnato fino alla fine, la creatività di Visconti; *La sonnambula* è però la prima volta in cui Tosi firma da solo, e alla Scala, una scenografia (nel 1952 quella della *Locandiera* di Goldoni, filtrata dalla lezione di Giorgio Morandi, era cofirmata con lo stesso Visconti). Prendono così vita, inquadrate da cornici in finto legno o da festoni vegetali (anche per ridurre l’ampiezza del palcoscenico), le Alpi svizzere di maniera, tra laghi e boschi, locande (dagli interni neogotici) e mulini, secondo lenti coeve a quelle della prima creazione dell’opera, composta a Moltrasio, che aveva debuttato a Milano, al Teatro Carcano, nel 1831; al rispetto delle convenzioni ideali dell’epoca, tra simmetrie e immobilità, in totale innaturalità, è improntata anche la regia, analiticamente progettata, dove la Callas, nel ruolo di Amina, fragilissima e regale (nonostante si tratti di una contadina), risulta una straordinaria riproposta, anche iconografica, di dive del primo Ottocento, cantanti o ballerine, da Giuditta Pasta e Maria Malibran a Maria Taglioni. Nelle parole di Montale: “una statua di Saxe (i costumi aiutando) che contiene un *carillon* stregato”. L’apoteosi finale, dopo il buio per il “Ah, non credea mirarti”, prevede la totale accensione delle luci nella sala, compreso l’enorme lampadario centrale, a unirla idealmente al palco: “*Sonnambula* esige la ribalta avanzata, perché tutto è portato in proscenio secondo uno stile

romantico, di spettacolo indispensabile. Pensa soltanto al finale con le luci che si accendono in sala per aureolare la protagonista, la ‘Prima donna’ come in un Concerto”, scriveva Visconti alla Callas.

Nonostante le ricerche, non è emersa dagli archivi della Rai la ripresa del secondo atto dello spettacolo, che era stata realizzata dalla neonata televisione italiana (ma che, si dice, la Callas avrebbe fatto distruggere). *La sonnambula* di Visconti, che pur sembra non fosse particolarmente apprezzata da Ghiringhelli, mentre per il regista era uno dei suoi spettacoli a cui “teneva di più”, è ripresa, con la Callas ma senza Bernstein (sostituito da Votto), alla Scala nel marzo 1957, in luglio a Colonia e in agosto a Edimburgo; in seguito, senza la Callas, è stata vista ancora alla Scala (1959, 1960, 1962); non si era concretata invece una ripresa, ancora con la Callas, al San Carlo, a Napoli, nel 1956. Verso la fine della vita di Visconti *La sonnambula* è riallestita al Teatro Comunale di Firenze, nel 1975, con la regia rimessa in piedi dal giovane e sfortunato Ruggero Rimini, già assistente del maestro per la *Manon* di Spoleto. Infine, i corpetti di alcune contadine della *Sonnambula* di Visconti saranno usati da Ronconi per *Il viaggio a Reims* di Rossini, con scene e costumi di Gae Aulenti, alla Scala nel 1985.

IV. LA TRAVIATA, 1955

Il 28 maggio 1955 prende finalmente vita *La traviata*, che Visconti sognava da anni. L’opera era al centro delle sue predilezioni si può dire da sempre e Verdi il suo musicista preferito. Un’aria – “Di Provenza, il mar, il suol” – si era già ripetutamente sentita nel suo primo film, *Ossessione*, nel 1943. E ancora nel *Gattopardo*, nel 1963, nella scena dell’arrivo dei principi di Salina a Donnafugata, una banda suonerà il coro di zingarelle e mattadori, mentre un organista eseguirà, in chiesa, persino l’“Amami, Alfredo”. Quando Visconti aveva avuto modo di conoscere finalmente, di persona, la Callas in casa di Tullio Serafin, lei gli aveva cantato “È strano” e “Sempre libera”.

Lo spettacolo della Scala è diretto da Giulini (subentrato a De Sabata, colpito da un infarto); la Callas è Violetta; le scene e i costumi sono di Lila De Nobili (assistita dal giovane e geniale Danilo Donati). Il capolavoro di Verdi, su libretto di Francesco Maria Piave (tratto da *La dame aux camélias* di Alexandre Dumas figlio, 1848), risale al 1853 e la vicenda rappresentata si svolge a Parigi e nelle sue vicinanze, nella medesima epoca: *La traviata* è “la prima opera lirica di soggetto non comico che porti in scena una materia e un ambiente contemporanei, cioè borghesi”; il travolgente spettacolo della Scala è ambientato invece tra il 1870 e il 1880 circa, spostando quindi la vicenda di

un ventennio, fuori dal Romanticismo, nella Parigi di Zola e degli impressionisti, tra Constantin Guys, De Nittis e le foto di Nadar. Curiosamente Visconti, che ha in mente anche “certe descrizioni di salotti femminili Proustiani”, suggerisce alla De Nobili di rifarsi alle illustrazioni di un volume di Graham Reynolds, *Painters of the Victorian Scene*, uscito nel 1953. Segue poi, passo passo, tutta l’elaborazione dei bozzetti, preoccupato solo da un eventuale eccesso di grandiosità e di monumentalità, che rischierebbe di guastare il piano della regia. Lo stesso vale per i figurini: “Splendidi. Deliziosi. Non cambierei una virgola e li accetto tutti. Si tratterà di distribuirli. Anche quello dorato di Violetta al III atto (anche se io sognavo un “rosso rubino”). Vuol provare a farne uno anche rosso, per vedere cosa darebbe? Così per prova”. E il costume definitivo per la serata in casa di Flora sarà inevitabilmente rosso. Si sovrappongono anche – come altrove in Visconti – i ricordi personali: di qui la richiesta di turcherie nel salone di Flora, così da richiamare “il salone turco (che era la gioia di noi bambini, naturalmente)” nel “grande appartamento di ricevimento di mia nonna”, in via Marsala a Milano. Le conseguenze di questo non sono però solo visive, ma anche interpretative, proiettando *La traviata* nel futuro, conferendole un tono quasi naturalista, mentre l’iconografia, se non la gestualità, della Callas si forgia su quelle di Eleonora Duse e di Sarah Bernhardt. Visconti aveva visto da ragazzo, nel 1921, la vecchia Duse recitare *La donna del mare* di Ibsen: ed era stata per lui “una delle impressioni definitive”. Non nascondeva a sé stesso che per la Violetta della sua *Traviata* aveva fatto tesoro di quanto scrive Proust, nella *Recherche*, sul modo di recitare di Rachel, la giovane attrice che rischia di scalzare la mitica Berma. E forniva all’interprete pagine di appunti di regia per spiegarle come diventare Violetta.

Tra il debutto del 1955, con solo quattro recite, e la ripresa nella stagione successiva, nel 1956, *La traviata* di Visconti alla Scala è stata rappresentata 21 volte; di questo caposaldo della cultura del Novecento non esistono riprese filmate. Eppure la registrazione del solo suono testimonia, al di là dei deliranti applausi a scena aperta e delle esclamazioni, lo stupore ammirato all’apertura del sipario, al primo atto, quando appare la sovraccarica dimora parigina di Violetta Valéry, con il caminetto a sinistra a fare da “centro focale” dell’ambiente, mentre le pareti sfumano nella penombra.

Da parte del teatro stesso non si coglie, sul momento, la portata epocale dello spettacolo, tanto che la ripresa nel 1956, sviluppatasi in diciassette repliche (distribuite tra gennaio e maggio), è frutto di una complessa concertazione, mentre nel frattempo, nello stesso 1955, la Scala incide, per la propria serie discografica in collaborazione con La voce del padrone, una *Traviata*, diretta da Serafin e con Antonietta Stella nel ruolo che era appena stato della Callas.

Alfredo Germont è Giuseppe Di Stefano che aveva preso le distanze dalla regia di Visconti subito dopo la prima (ed era stato immediatamente sostituito). Visconti commenta le ostilità scaligere nei confronti della “*Traviata* di maggio”: “contro uno spettacolo, cioè, che nel suo insieme ha dato terribilmente ai nervi ai mediocri, agli ottusi, ai gelosi – a coloro tutti che sentono e prevedono il crollo di tutto un loro comodo mondo di meschinità, di routine, di pigrizia mentale”. E ancora, all’annuncio della ripresa, scrive così alla Callas: “Era l’unica vera soddisfazione che io esigevo dalla Scala – la ripresa di *Traviata*. [...] Ripresentare *Traviata* è per me una gioia – oltre che per il fatto che sono convinto di ciò che ho fatto, per risentirti cantarla, primo, e secondo per far avere qualche nuovo travaso di bile ai critici! Ah! che gusto!”. E a Meneghini: “*Traviata* resterà (cheché ne possano ancora dire i ritardatari o i coglioni non recuperabili). E resterà perché quella certa revisione del melodramma ottocentesco ormai è un fatto artistico acquisito attraverso l’arte di una grande attrice come Maria. E, bada a quello che dico, tutte le *Traviate* che verranno tra poco, non subito (perché la presunzione umana è un difetto difficilmente eliminabile) avranno un po’ della *Traviata* di Maria. Un po’, in principio – poi (quando si crederà che sia passato abbastanza tempo per non rischiare confronti diretti) molto – poi tutto. Le Violette del futuro saranno delle Violette Marie. È fatale in arte quando qualcuno insegna qualche cosa agli altri (alle altre). E Maria ha insegnato”.

Tra coloro che vengono folgorati dalla *Traviata* del 1955-1956 si annoverano musicisti e scrittori e artisti, da Hans Werner Henze (che proprio in quella circostanza conosce Visconti) e Ingeborg Bachmann a Hector Bianciotti e Giorgio de Chirico; per rievocare l’atmosfera percepita in sala e nei palchi ci si può rifare ai diari di Orio Vergani. Ma la profondità critica nella comprensione di Verdi va ben al di là dei momenti facilmente passati nel mito: le scarpe di cui Violetta si libera, gettandole in aria, quando canta “Sempre libera”, nel primo atto, o il cappello che si mette in testa prima di morire, nel finale. A non dire di “Amami, Alfredo”, al second’atto, cantato in ginocchio. Nel 1957 scene e costumi della De Nobili sono portati a Vienna, alla Staatsoper, dove è rappresentata – ma manca la firma di Visconti alla regia, affidata a Mario Frigerio, nonché la presenza della Callas (sostituita da Virginia Zeani) – una *Traviata* diretta da Karajan. Si ventilerà, molti anni dopo, nel 1970, una possibile ripresa dello spettacolo della Scala a Parigi, all’Opéra, con la Callas; nel frattempo, però, Visconti aveva allestito altre due volte *La traviata*, con regie radicalmente differenti: nel 1963, al Festival di Spoleto, con la direzione di Robert La Marchina e Franca Fabbri protagonista, aveva ripristinato l’ambientazione originaria 1850 circa, ma in una versione “povera”, facendo ricorso a soluzioni di fortuna: mobili d’epoca prestati dagli antiquari locali,

oggetti portati da casa propria...; nel 1967, a Londra, al Covent Garden, di nuovo con la direzione di Giulini e Mirella Freni protagonista, aveva reso un omaggio, tutto in bianco e nero, ad Aubrey Beardsley, proprio quell'anno al centro di una grande mostra al Victoria and Albert Museum, facendo quindi tesoro della recente moda per il Liberty. Di entrambe queste regie restano riprese filmate (un frammento del secondo quadro del secondo atto per quella del 1963; il secondo quadro del secondo atto e l'intero terzo per quella del 1967).

Eppure *La traviata* di Visconti per antonomasia resta quella della Scala del 1955. *La traviata* con la Callas e per la Callas è preparata nel tempo: è un traguardo conseguito, dopo una lunga corsa a ostacoli. Non tutti gli splendidi bozzetti e figurini della De Nobili, ancora da chiarire nelle loro autentiche componenti stilistiche (Boldini? De Pisis?), sono conservati nell'Archivio della Scala; qualcosa è nella Sartoria Tirelli, a Roma, qualcosa alla Fondazione Yannis Tsarouchis, ad Atene; qualcosa in collezione privata. Altri, in alcuni casi persino di dubbia autografia, sono comparsi sul mercato antiquario. Per spiegare invece l'assenza totale dei costumi originali viene da chiedersi invece se abbiano mai fatto ritorno da Vienna: Piero Tosi, che per devozione ha ricostruito il costume nero di Violetta nel primo atto, era convinto che l'intero allestimento milanese fosse stato venduto al teatro austriaco.

V. MARIO E IL MAGO, 1956

Con questa "azione coreografica di Luchino Visconti dal racconto di Thomas Mann" – *Mario und der Zauberer. Ein tragisches Reiseerlebnis*, pubblicato nel 1930 e tradotto in italiano nel 1945 – sarebbe dovuta ufficialmente iniziare la collaborazione del regista con la Scala: *Mario e il Mago* era infatti annunciato nel cartellone della stagione 1953-1954, con un debutto previsto, prima, al 20 febbraio 1954 e, poi, al principio di giugno. La musica era del trentenne palermitano Franco Mannino, futuro cognato di Visconti, perché avrebbe sposato, nel 1955, sua sorella Uberta; la coreografia spettava a Léonide Massine, reduce dall'esperienza dei Ballets Russes ma anche dai film di Powell e Pressburger (oltre che da *Carosello napoletano* di Giannini, dove interpretava Antonio Petito); le scene e i costumi erano stati affidati a Lila De Nobili, residente a Parigi, alla sua prima collaborazione con Visconti, che da qualche anno la ammirava (da quando l'aveva vista lavorare per l'adattamento teatrale di *Anna Karenina* di Tolstoj, allestito, in due atti e diciassette quadri, da Raymond Rouleau nel 1951); alla drammaturgia aveva preso parte,

per quanto non accreditato, Gerardo Guerrieri. Gli interpreti selezionati erano Jean Babilée nel ruolo di Mario, Luciana Novaro in quello di Silvestra e Ugo Dell'Ara in quello di Renato, mentre il Mago, destinato a recitare e non a ballare, era Memo Benassi. Non mancavano cantanti nella buca dell'orchestra, tra cui un soprano e un baritono, e orchestre in scena; si sarebbe sentita anche la popolare canzonetta *Un'ora sola ti vorrei*.

Visconti, amante dalla giovinezza, e per tutta la vita, di Thomas Mann, aveva cominciato a dedicarsi a questo progetto nel 1951; i lavori con Mannino erano proseguiti nell'estate del 1952 a Ischia; nell'aprile 1953, a Roma, in casa di Alba de Céspedes, Visconti aveva incontrato il grande scrittore tedesco, giunto in Italia per ricevere il Premio Feltrinelli dell'Accademia dei Lincei. Mann aveva apprezzato il progetto, letta la partitura e concesso i diritti per lo spettacolo alla Scala, di cui si prevedeva la prossima andata in scena.

Nella primavera del 1954 i lavori erano andati molto avanti, in marzo era stato stampato, a Milano, il libretto dell'"azione coreografica"; secondo Mannino si sarebbe arrivati fino alla prova antigenerale, a fine maggio, ma poi il soprintendente Ghiringhelli aveva bloccato l'andata in scena, perché l'azione prevedeva la presenza di biciclette sul palco: e questo avrebbe potuto provocare scandalo nel pubblico della Scala. Troppo fresco era il ricordo delle contestazioni per l'apparizione di una vera automobile, una Topolino, in *La gita in campagna*, un'opera in un atto di Mario Peragallo, su libretto di Moravia e con scene di Guttuso, che aveva debuttato il 24 marzo 1954: contestazioni tanto violente da far smontare lo spettacolo dopo la seconda recita.

Il prestigio conseguito da Visconti nel contesto scaligero, all'indomani delle tre opere andate in scena con successo, per quanto non privo di dissensi, sblocca lo stallo di *Mario e il Mago*, che aveva provocato un certo malumore in Mannino. E si arriva così alla "prima rappresentazione assoluta" il 25 febbraio 1956, a cui assistono due delle figlie di Mann, Erika ed Elisabeth; *Mario e il Mago* – che l'anno successivo sarà presentato a Roma, al Teatro Quirino e, pare, alla Staatsoper di Amburgo, oltre a conseguire, a Parigi, il Prix Diaghilev – costituisce il centro di una serata di balletti (con l'orchestra diretta da Luciano Rosada), che ne comprende altri due, di nuovo allestimento: prima *Le nozze di Aurora* di Čajkovskij e poi *L'amore stregone* di De Falla. Nel frattempo, il 12 agosto 1955, Mann è morto e Benassi, già insuperabile Veršinin nelle *Tre sorelle* di Čechov allestite da Visconti, si è reso indisponibile; il Mago è quindi interpretato da Salvo Randone. La De Nobili e la Novaro (che in qualche recita è sostituita dalla giovanissima Carla Fracci) hanno ormai alle spalle altre collaborazioni con il regista: la prima ha realizzato scene e costumi di *Come le foglie* di Giacosa, che ha debuttato il 26 ottobre 1954 (dove recitava Randone), e soprattutto quelli della *Traviata* della Scala (dove la Novaro è stata la respon-

sabile delle coreografie). Proprio in contemporanea con *Mario e il Mago* è in corso la ripresa della *Traviata*, mentre al Teatro Nuovo è in scena, in quei giorni, *Zio Vania* di Čechov, pure con la regia di Visconti.

L'azione di *Mario e il Mago* inventata da Visconti, articolata in due atti e dagli accentuati caratteri onirici, non segue letteralmente il racconto di Mann, ambientato nel 1926, quando l'Italia è già dominata dal fascismo; lo prende a pretesto, aumentandone, se si può, le ambiguità, e mantenendone l'ambientazione: la Versilia delle villeggiature, tra Viareggio e Forte dei Marmi, ma spostando la cronologia intorno al 1935. Visconti concentra la sua azione coreografica sulla contrapposizione tra l'imbranato Mario, cameriere del bar Esquisito, e il prestante gelataio Renato che si contendono l'amore della bella Silvestra, tra canzonette e corse in bicicletta; il mago Cipolla, dispensatore d'illusioni, fa cadere nella propria rete Mario, che per vendicarsi lo uccide e viene arrestato. Le "incantevoli" creazioni della De Nobili, quasi integralmente conservate nell'archivio della Scala, sono equamente divise tra un "lato popolare realistico" per la parte terrena della vicenda e un "lato fantastico, irrealistico" per quella magica; a questo proposito il regista suggerisce di "tenere presente per la prima parte certa pittura popolare di ex voti ingenui ed estremamente suggestivi – spesso dipinti su vetro (il che conferisce alla materia e al tratto una ancor più sensibile rozzezza e semplicità) e per la parte magica di pensare alle incantevoli follie di Méliès, con tutto l'assurdo, poeticamente valido, delle sue fantasie".

La novità di *Mario e il Mago* andrà accentuandosi nel successivo impegno "coreografico" di Visconti: è *Maratona di danza*, su musica di Henze e con scene di Vespignani, che, rifiutata dalla Scala, debutta a Berlino Ovest, alla Städtische Oper, il 24 settembre 1957. Da alcune fotografie di scena sembra un anticipo, se non esagero, del Tanztheater di Pina Bausch.

VI. ANNA BOLENA E IFIGENIA IN TAURIDE, 1957

Nella primavera del 1957 Visconti firma due nuove regie per la Scala, che si sovrappongono alla realizzazione delle *Notti bianche*, un film neoromantico, tratto dall'omonimo romanzo di Dostoevskij, ambientato però nella Livorno contemporanea (per quanto tutta ricostruita a Cinecittà da Mario Garbuglia, scenografo del futuro *Rocco e i suoi fratelli*) e dove il timido protagonista si chiama Mario (come quello di *Mario e il Mago*). La pellicola sarà presentata al Festival di Venezia di quell'anno; nel frattempo, in estate, Visconti mette in scena, alla Fenice, il magico *Impresario delle Smirne* di Goldoni, arricchito dalle musiche di Nino Rota.

Nei due spettacoli per la Scala – *Anna Bolena* e *Ifigenia in Tauride* – Visconti si trova per la prima volta a dover collaborare direttamente per scene e costumi con Nicola Benois, onnipotente direttore dell’allestimento scenico del teatro fin dal 1937; nei quattro spettacoli precedenti aveva sempre fatto ricorso a scenografi esterni e, anche stavolta, per *Ifigenia*, avrebbe desiderato Marcel Escoffier (con cui già aveva collaborato per i costumi delle *Tre sorelle* di Čechov e di *Senso*). Intanto, proprio dall’aprile 1957, è diventato direttore artistico della Scala Francesco Siciliani, reduce dal Maggio Musicale Fiorentino, e lo resterà fino al 1966.

Anna Bolena di Donizetti, su libretto di Felice Romani, la cui prima esecuzione risale al 1830, al Teatro Carcano di Milano, è stata autorevolmente considerata “l’impresa di Visconti che ha esercitato il maggiore influsso, quella che ha segnato la svolta decisiva nella messinscena del melodramma e perciò nel nostro modo di accoglierlo”. La dirige Gianandrea Gavazzeni, bergamasco come Donizetti; la Callas è nel ruolo del titolo. Il debutto avviene il 14 aprile. La trentacinquesima opera di Donizetti era, nel 1957, quasi una novità: mancava infatti dal 1877 dai cartelloni della Scala; con lo spettacolo di Visconti, capace di ricostruire il “mondo canoro” entro cui la *Bolena* era nata, ritorna definitivamente in auge. Tuttavia, secondo le consuetudini dell’epoca, lo spartito dell’edizione scaligera è qua e là tagliato da Gavazzeni, fino al punto di omettere interamente la sinfonia iniziale: “Ripresentando opere cadute in oblio, non ho alcun scrupolo in materia di tagli, poiché penso si debbano riproporre come fossero opere vitali, non come oggetti da museo”. Tra direttore e regista tutto fila perfettamente, tranne l’avversione del primo per l’avanzamento della ribalta, considerato una condizione indispensabile da Visconti (e desiderato dalla Callas): “Se Gavazzeni accetterà, bene. Altrimenti o lui o io”.

Lo spettacolo, ripreso nella stagione successiva, con la protagonista ancora più identificata nel ruolo (che stava progressivamente assomigliando alla sua vita), ricomparirà alla Scala – fuori tempo massimo – nel 1982 con Montserrat Caballé e Cecilia Gasdia nella parte interpretata dalla Callas e la regia “rielaborata” da Sandro Sequi, mentre nel frattempo Filippo Crivelli aveva riproposto l’allestimento di Visconti al Teatro dell’Opera di Roma nel 1979. Dopo la *Bolena* del 1957, Visconti di lì a poco tornerà su Donizetti con l’ancor più raro *Duca d’Alba*, allestito al Festival di Spoleto del 1959, con la direzione di Schippers, facendo ricorso alle scene realizzate da Carlo Ferrario per il primo allestimento di quel melodramma, avvenuto solo nel 1882, a 34 anni dalla morte del musicista: quindi un esercizio di storicizzazione, magari un po’ cerebrale, di un evento cinquecentesco in un clima *fin de siècle*, ben distante anche dal momento della composizione.

Per la Scala Visconti aveva richiesto a Benois una certa fedeltà storica rispetto al 1536 in cui si svolge, alla corte di Enrico VIII, tra Windsor e Londra, la tragica fine di Anna Bolena, seconda moglie del re d'Inghilterra. Oltre agli uragani d'entusiasmo per la Callas (ma pure per la Simionato che interpreta la Seymour), scoccano applausi, anche stavolta, al levarsi del sipario per la magnificenza della scena, tutta dipinta con dominanti monocrome, in particolare per quella del secondo atto con una galleria, popolata di quadri, in una vertiginosa fuga a cannocchiale. Tutte le scene sono incorniciate dalle volute di un tendaggio dipinto sul principale, che è effigiato anche su un siparietto da far calare durante i cambi (quanto agirà questa soluzione nella memoria di Ronconi, entusiasta spettatore dell'*Anna Bolena*, di cui ha conservato, per tutta la vita, persino delle fotografie). Lo stesso Visconti ha fornito a Benois precise indicazioni iconografiche, incluso il suggerimento di fare ricorso ai dipinti di Hans Holbein per i figurini dei costumi. I riporti infatti sono letterali, attinti ai capolavori del pittore, dai molteplici ritratti del sovrano inglese, alla cui corte il tedesco Holbein si era trasferito, ai celeberrimi *Ambasciatori* della National Gallery di Londra. Ma non mancano riprese puntuali dall'*Alabardiere* di Pontormo allora nella raccolta Stillman e oggi al Getty Museum di Los Angeles.

A un mese e mezzo dalla prima dell'*Anna Bolena* è la volta, l'1 giugno, dell'*Iphigénie en Tauride* di Christoph Willibald Gluck, su libretto di Nicolas-François Guillard, a partire dalla tragedia di Euripide; è cantata in italiano (nella versione di Lorenzo Da Ponte), la dirige Nino Sanzogno e la Callas, più diva che mai, è nel ruolo del titolo. In sala, alla prima, c'è anche Peter Brook. Le scene e i costumi di questa *tragédie lyrique* riesumata per l'occasione (ma c'era già stata nel 1954 *Alceste* dello stesso Gluck, sempre con la Callas) sono di nuovo affidati a Benois. La scelta radicale di Visconti è di ambientare l'azione, distribuita in origine su quattro atti (ma lo spettacolo della Scala è in due), tutta in un unico ambiente, che rimanda ai tempi di composizione dell'opera, che aveva debuttato a Parigi nel 1779, e non a quelli dello svolgimento della vicenda. Quindi non la Grecia del mito ma un Settecento rococò, non ancora toccato, nonostante le date, da sospetti di Neoclassicismo. I riferimenti richiesti vanno in direzione della pratica decorativa dei Bibbiena (di cui il padre di Benois, il grande Aleksandr, aveva posseduto, in Russia, dei disegni) e del genio architettonico di Juvarrà: ed ecco il cortile e i colonnati di una reggia con prospettive per angolo, dove i personaggi si muovono vestiti con abiti ripresi, talvolta letteralmente, dagli affreschi di Giovanni Battista Tiepolo (in particolare da quelli, datati intorno al 1750 e raffiguranti le storie di Antonio e Cleopatra, in Palazzo Labia a Venezia, le cui fortune erano state rinverdate nel 1951 dal ballo memorabile organizzato

li da Charles de Beistegui). Questa decisione di Visconti (“This opera must look like a Tiepolo fresco come to life”), che ha conseguenze sull’impostazione della regia (“lo spettacolo avrà quasi la forma di concerto”), degna di un teatro di corte (dal ricorso alla macchina del vento alle proiezioni delle nuvole), lascia, al principio, perplessa la stessa Callas, desiderosa di una greccità meno mediata e meno intellettualistica, ma molti dei critici, Massimo Mila in testa, e lo stesso Gavazzeni, non sono da meno; spicca invece, per la capacità di comprensione del disegno registico, la reazione entusiasta di Rossana Rossanda.

VII. DA *POLIUTO* AL *RING*, 1960-1972

A Visconti è affidata l’apertura della stagione 1960-1961: l’opera prescelta è *Poliuto* di Donizetti, su libretto di Salvatore Cammarano (a partire dall’omonima tragedia di Corneille), diretto da Antonino Votto e la Callas (*redux* e non più Meneghini) nel ruolo di Paolina e Corelli nel ruolo del titolo. Di nuovo scene e costumi sono affidati a Benois. Visconti intende anche stavolta ricorrere a convenzioni rappresentative dell’epoca – *Poliuto* è del 1838 – rifacendosi espressamente ai modelli scenografici, un poco più antichi, di Pietro Gonzaga.

Ma il 16 novembre 1960, a una ventina di giorni dal debutto, il regista – indignato per le ripetute censure imposte al suo lavoro, da *Rocco e i suoi fratelli*, presentato il 6 settembre al Festival di Venezia, a *L’Arialda* di Testori, che doveva debuttare a Roma, al Teatro Eliseo – decide, per protesta, di rinunciare allo spettacolo, che va in scena il 7 dicembre 1960, in una mondanissima serata (furono sparati dai fotografi 15.000 flash; in sala c’erano 16.000 garofani rosa), con la regia di servizio del viennese Herbert Graf (era stato, da bambino, “il piccolo Hans” di Freud), che evidentemente si avvale dell’impostazione prescelta da Visconti.

Nicola Chiaromonte esprime immediatamente la sua “ammirazione” per il comportamento del regista: “Sarebbe a sperare che il suo gesto fosse il segnale di un movimento solidale col quale la parte più viva della cultura italiana manifestasse nel modo più fermo il suo rifiuto di conformarsi più oltre alla condizione umiliante che le si vuole imporre. Comunque, lei il suo esempio l’avrà dato. Che, in particolare, il teatro italiano – registi, attori, autori, critici – le debba riconoscenza e solidarietà non mi pare dubbio”.

La Callas scrive a Visconti: “la censura è stupida perché, invece di prendersela con il Teatro di prosa, dove dopotutto uno può andare o fare a meno di andare a seconda della sua volontà, dovrebbe cominciare ad agire con severità

nei confronti di quei giornali che pubblicano cose oscene sul conto di altri, imprecisioni e diffamazioni a tutt'andare: tutto questo invece è liberamente permesso. Bisogna convenire che si ha davvero una ben strana idea della libertà e della morale in questo Paese, cosiddetto cattolico, in cui viviamo, dove ancor oggi si condanna severamente il divorzio come atto contrario alle leggi della morale, ma in compenso si ammettono, ed anzi si creano, le più assurde, le più penose, inverosimili situazioni familiari, con figli illegittimi che nascono a tutt'andare. Tutte queste incongruenze mi fanno soffrire; tutto ciò mi sembra così assurdo, così contrario a ogni buon senso, che talvolta non riesco a rendermi conto come tutto questo possa ancora esistere oggi, nella nostra epoca”.

Si era chiusa così la vicenda della collaborazione con la Callas grazie alla quale Visconti era convinto di avere realizzato le sue regie “più riuscite” nel campo della lirica, tutte alla Scala, alle quali aggiungeva, in un bilancio del 1966, il *Don Carlo* e il *Macbeth* di Verdi, entrambi del 1958, il primo diretto da Giulini al Covent Garden e il secondo diretto da Schippers, con cui si era inaugurato il Festival dei Due Mondi a Spoleto: “Quando io incontrai la Callas, più di undici anni fa, lei era certamente una grande cantante, ma non era ancora una grande attrice. La diressi per la prima volta nella Vestale, alla Scala, nel dicembre del '54. Poi preparai con lei *La sonnambula*, *La traviata*, *Anna Bolena*, *Ifigenia*. Furono gli anni d'oro della Callas, e un po' di merito me lo prendo anch'io. Con Maria ho avuto la soddisfazione di veder nascere una straordinaria attrice. La sua *Traviata* e la sua *Anna Bolena* restano due grandissimi esempi di interpretazione scenica, oltre che vocale. La Callas è un fenomeno teatrale completo: musicale e drammatico. Credo che di casi simili se ne trovino solo due o tre, in tutta la storia del teatro lirico: la Grisi, si dice, poi la Pasta e la Malibran”. Non a caso il regista avrebbe voluto la Callas nel ruolo della Berma nel film, mai fatto, dalla *Recherche* di Proust (dove la regina di Napoli sarebbe stata Greta Garbo, già *Signora delle camellie*).

Per rivedere Visconti impegnato in un lavoro destinato alla Scala bisogna aspettare il 1964, quando realizza – ma il debutto sarà il 10 settembre al Bol'shoj, a Mosca nell'ambito di un'impegnativa *tournee* del teatro, che comporta l'allestimento di cinque opere e numerosi concerti e una mostra con settecento pezzi (tra cui vari bozzetti e figurini per gli spettacoli del regista milanese) – *Il trovatore*. Quest'opera di Verdi, su libretto di Cammarano, ispirato all'omonimo dramma di Antonio García Gutiérrez, che aveva debuttato nel 1853 a Roma, era una predilezione di Visconti fin dall'infanzia; alla domanda su quale mestiere avrebbe voluto fare se non avesse fatto il regista, aveva risposto: “Il tenore, per poter cantare con la spada sguainata, nella parte di Manrico, ‘Di quella pira’”.

Visconti avrebbe già dovuto allestire *Il trovatore* nel 1951 al Maggio Musicale Fiorentino e persino alla Scala, in apertura della stagione 1957-1958, con la direzione di Gavazzeni e scene e costumi della De Nobili: in questo caso era stato lui a desistere, soprattutto di fronte agli ostacoli posti da Benois, desideroso di accaparrarsi il lavoro o di riproporre quello di suo padre Aleksandr, che aveva firmato le scene dell'edizione scaligera del 1948 (il direttore era De Sabata, il regista Piccinato) e del 1953 (il direttore era Votto, il regista Frigerio). Per spiegare la rinuncia di Visconti di fronte alle insistenze di Benois figlio, colorate di amore filiale e supportate dallo stesso Gavazzeni, non va scordato che le scene di Benois padre per il terzo e il quarto atto del *Trovatore* erano state impiegate dallo stesso Visconti per la memorabile sequenza d'apertura di *Senso* sul palcoscenico della Fenice. Era poi venuta un'ulteriore proposta per *Il trovatore* in apertura della stagione 1961-1962, sempre con Gavazzeni, ma ancora una volta invano per la sovrapposizione con la preparazione del *Gattopardo*, e ancora per quella 1962-1963, mentre intanto Visconti aveva preso in considerazione, nel 1958, di allestire *Il trovatore*, con la Callas, per l'inaugurazione del Festival di Spoleto (dove invece farà, come si è detto, il *Macbeth* di Verdi). Il 7 dicembre 1962 *Il trovatore* di Gavazzeni era però finalmente andato in scena alla Scala, ma con la regia di Giorgio De Lullo e le scene e i costumi di Pier Luigi Pizzi, che aveva dovuto far fronte alle consuete ostilità di Benois.

Il trovatore del 1964, tutto provato a Milano (mentre Visconti sta lavorando a *Vaghe stelle dell'Orsa...*), con scene e costumi di Benois e Alberto Fassini in veste di assistente, lo dirige di nuovo Gavazzeni. Sarà l'unica nuova produzione della *tournée* scaligera a Mosca, dove la regia di Visconti "è particolarmente attesa e gradita negli ambienti culturali sovietici" e dove Benois torna per la prima volta dopo il 1924.

Per *Il trovatore* – le cui intricatissime vicende, distribuite in quattro atti, ciascuno articolato in due quadri, si svolgono nel Quattrocento, in Spagna, tra Biscaglia e Aragona – Visconti aveva suggerito a Benois di attingere, in un variegato panorama figurativo, anche alle creazioni di Piero della Francesca; di qui la comparsa di più personaggi degli affreschi di Arezzo tra le compagne di Leonora e gli armigeri nel palazzo dell'Aliaferia (curiosamente gli stessi modelli, ma in tutt'altra chiave, compaiono quell'anno tra le fonti del *Vangelo secondo Matteo* di Pasolini). Per scene e costumi sono utilizzati i tessuti della ditta Bemberg, il cui nome compare – con vistosa, e insolita, evidenza – nel programma di sala.

Visconti non va a Mosca, ad accompagnare lo spettacolo, perché nello stesso frangente è impegnato per un altro *Trovatore*, a Londra, al Covent Garden, che debutta il 19 novembre, senza troppo successo (anche perché schiacciante

era il confronto con il mirabolante *Don Carlo* andato in scena lì nel 1958). Del *Trovatore* diretto da Giulini e con scene e costumi di Filippo Sanjust (anche lì pieni di rimandi a Piero della Francesca e alla pittura del Quattrocento) restano le riprese filmate del secondo, terzo e quarto atto. I due allestimenti hanno in comune l'apprezzatissima Simionato nel ruolo di Azucena. *Il trovatore* di Mosca (dove era stato rappresentato anche, oltre che al Bol'shoj, nell'enorme Teatro del Cremlino), pensato per l'esportazione e di cui Visconti non era particolarmente soddisfatto, arriverà, dopo vari tira e molla e senza la presenza diretta del regista, nella sala del Piermarini il 4 aprile 1967, per andare, qualche mese dopo, a Montréal in occasione dell'Expo; avrà anche in seguito una certa fortuna con riprese fino al 1978 (in occasione del Bicentenario della Scala).

Nel 1967 Visconti annuncia un film su Giacomo Puccini (*Ritratto di sconosciuto*, da scrivere con Mediolì e Patroni Griffi), di cui il protagonista dovrebbe essere Marcello Mastroianni: vuole fare finalmente i conti con quel musicista, fin lì forse troppo di famiglia per lui: l'inizio sarebbero stati i funerali milanesi di Verdi con Puccini in mezzo alla folla e non sarebbero mancate le scene da girare all'interno della Scala per cui erano già stati richiesti i permessi a Ghiringhelli. La fine sarebbe stata la prima della *Turandot*, diretta da Toscanini, alla Scala, il 25 aprile 1926, a cui Visconti ventenne aveva assistito. Ma il tema di fondo, al di là della biografia, sarebbe stato quello del confronto di un artista con i tempi che cambiano: "il tormentoso dubbio d'essere superato, di sentirsi prigioniero d'una formula".

Pure al 1967, ma dopo *Il trovatore*, risale l'ultima presenza di Visconti sul palcoscenico della Scala: è il 15 dicembre e riguarda un'ospitalità e non una produzione del teatro. Si tratta dell'*Egmont* di Goethe, quindi di un testo di prosa (scritto tra il 1775 e il 1787, in contemporanea all'*Iphigenie auf Tauris*), ma accompagnato dalle musiche di scena composte da Beethoven nel 1810 come intermezzi, che Visconti talvolta impiega però come "musica di fondo"; la traduzione, eseguita per l'occasione, è di Fedele d'Amico, il marito di Suso Cecchi (che non lesinerà al regista le sue perplessità sull'interpretazione del testo emersa nello spettacolo, nonché sui numerosi tagli apportati). La tragedia in cinque atti – a cui prendono parte una ventina di attori, tra cui Romolo Valli e Giorgio De Lullo, nel ruolo del titolo, e settantaquattro comparse – era stata prodotta dal Maggio Musicale Fiorentino, in collaborazione con la Compagnia De Lullo-Falk-Valli-Albani e aveva debuttato a Firenze, nel cortile di Palazzo Pitti, il 6 giugno, con la direzione di Gavazzeni e l'impianto scenico, costituito da una specie di monumentale patibolo, a più livelli, privo di ogni dettaglio decorativo o illustrativo, e i costumi del giovane Ferdinando Scarfiotti (assistito dalla coetanea Oliva di Collobiano). Quest'ultimo si era

formato accanto a Visconti, conosciuto, men che ventenne, nel 1960 (aveva preso parte come attore a *Vaghe stelle dell'Orsa*..., era stato a Mosca a seguire *Il trovatore*, farà le scene del *Giardino dei ciliegi*, a teatro, e di *Morte a Venezia*, al cinema... e diventerà lo scenografo, per Bertolucci, del *Conformista*, di *Ultimo tango a Parigi*, dell' *Ultimo imperatore*, ma c'è anche una collaborazione con Ronconi, solo per rammentare qualche voce della sua eccezionale attività). La vicenda raccontata nell' *Egmont*, ambientata al tempo delle guerre di secessione dei Paesi Bassi contro la Spagna di Filippo II, non è senza tangenze dunque con quella del *Don Carlo* di Verdi, che Visconti aveva già allestito due volte (a Londra nel 1958 e a Roma nel 1965) e del *Duca d'Alba* di Donizetti (ne è anzi una sorta di seguito, sul piano dei contenuti), che Visconti e Schippers avevano riesumato a Spoleto nel 1959. Quando l' *Egmont*, accorciato di oltre un quarto d'ora e con gli attori liberati dai microfoni, arriva alla Scala (prima di andare, al principio del 1968, al Comunale di Bologna, all'Opera di Roma e al San Carlo di Napoli), a dirigere è Aldo Ceccato. Nel manifesto, almeno questa volta, il nome del direttore d'orchestra e quello del regista hanno raggiunto un corpo pari.

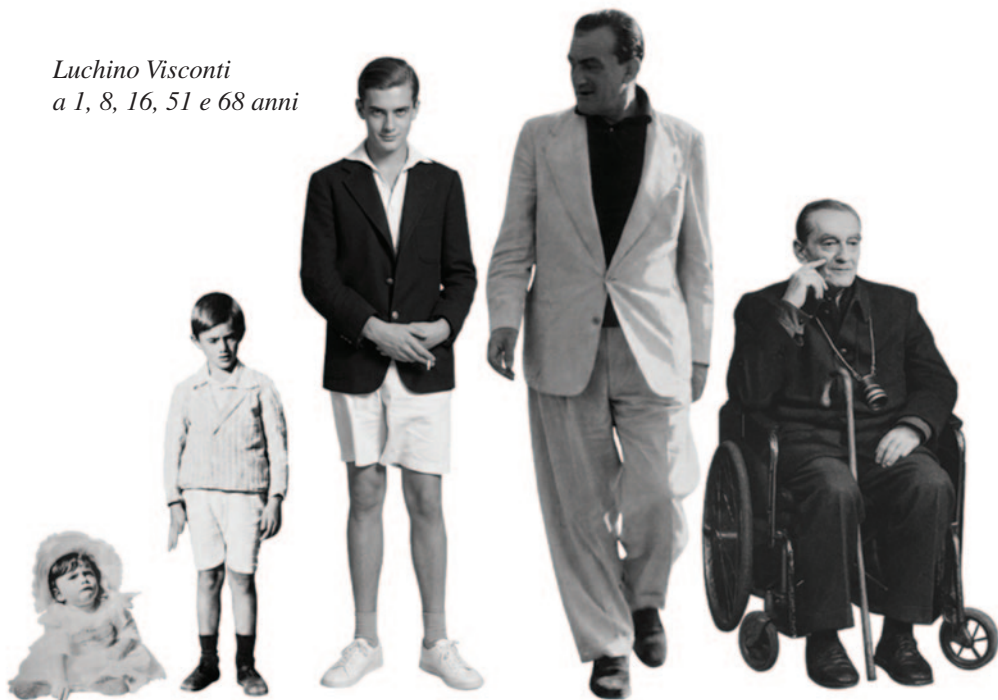
Tra le recite fiorentine e quelle milanesi del dramma di Goethe Visconti ha allestito, per la Compagnia Brignone-Fortunato-Fantoni-Ronconi, *La monaca di Monza* di Testori, che ha debuttato il 28 ottobre a Cesena, al Teatro Bonci; non sono mancate, anche stavolta, contestazioni e dissidi, persino tra regista e autore. *La monaca di Monza* è un testo, abbondantemente potato da Visconti, che ripercorre la preistoria della Gertrude dei *Promessi sposi*, anche alla luce di documenti seicenteschi da poco resi accessibili e di una sensibilità per cui si è richiamato il nome di D'Annunzio; forse in previsione di questo nuovo impegno comune, fortemente atteso, lo scrittore aveva regalato al regista un capolavoro di Francesco Cairo raffigurante una *Maddalena*. Questo pittore del Seicento lombardo è una delle predilezioni di Testori, su cui la sua fantasia si era esercitata da tempo, proprio intendendolo in parallelo con il mondo del teatro, in particolare con le coeve tragedie di Federico Della Valle.

A differenza di quanto avvenuto ai tempi dell' *Arialda*, le idee di spettacolo di Visconti e di Testori vanno consapevolmente divergendo. Lo scrittore prende ormai le distanze dal “fare grande” che caratterizza naturalmente il lavoro di Visconti e aspira a una riduzione quasi ascetica delle forme dell'espressione, dentro il ventre del teatro e la parola dell'attore. Il regista, che non vuole presenziare alla prima milanese della *Monaca*, ricorda lo scrittore, alla prima milanese dell' *Egmont* alla Scala, passare “il tempo degli intervalli tenendo comizi in ridotto contro lo spettacolo, gli attori, la regia”. Tra riavvicinamenti e litigi, incomprensioni e malattie – dopo che Visconti, per ra-

gioni di salute, ha dovuto rinunciare “con dolore” all’allestimento dell’*Anello del Nibelungo* alla Scala, che gli era stato richiesto al principio del 1972, da allestire, lungo il corso di quattro anni, a partire dal 1973 – arriva, nel 1976, la morte ad azzerare i conti. Testori chiederà pubblicamente perdono di quanto è avvenuto tra loro proprio alla Scala in occasione della prima mostra che nel 1978 il teatro ha dedicato a Luchino Visconti. Un regista che, con sprezzatura, a celare impegni e fatiche, lui “che non aveva tempo che per il lavoro”, aveva affermato: “Fare uno spettacolo d’opera per me è sempre un’attività molto gradevole e mentalmente riposante: poche cose mi rasserenano più della musica”.

Giovanni Agosti

*Luchino Visconti
a 1, 8, 16, 51 e 68 anni*



Grazie a V Luchino Visconti

A cura di
Giovanni Agosti

Progetto di allestimento
Margherita Palli Studio
con
Margherita Airaghi
Valentina Dellavia
Alessandro Pedretti

Coordinamento generale
Donatella Brunazzi
con
Massimo Ferrario
Francine Garino
Matteo Sartorio

Direttore della comunicazione
Paolo Besana

Progetto grafico
Emilio Fioravanti

Ufficio stampa
Damiano Afrifa
con
Lucilla Castellari

Traduzione inglese
Jessica Halpern

Progetto illuminazione
Andrea Giretti

Allestimento illuminotecnico
Giancarlo Modica
con
Stefano Alfano
Simone Piazza

Progetto audio-video
Marco Schretter
con
Giulio De Filippi
Marco Innocenti
Roberto Giuliano
Francesco Guida
Filippo Mera

Realizzazione allestimento
Scenica Srl

Stampa digitale
Colordielle

Assicurazioni
Edge Broker

Trasporti
Apice s.r.l.

Fotografie
© Archivio Storico del Corriere della Sera
© Archivio Storico del Teatro del Maggio
Musicale Fiorentino
© Archivio Publifoto - Intesa Sanpaolo
© Brescia Amisano - Teatro alla Scala
© Erio Piccagliani - Teatro alla Scala
© Fondazione Teatro dell'Opera di Roma -
Archivio Storico ed Audiovisuale
© Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli"

Un ringraziamento speciale a
Marco Arosio
Marco Cristini
Claudia Miceli-Cambi Casa d'Aste
Roberto Stringa-Corriere della Sera
Guido Taroni

Si ringraziano
Silvia Aymonino, Alberto Bentoglio,
Moreno Bucci, Giovanna Buzzi,
Roberta Carlotto, Marco Galletti,
Giovanni Hänninen, Paolo Klun,
Alessandro Lai, Sandro Lombardi,
Filippo Lotti, Francesca Mediolì,
Anna Nogara, Giovanni Renzi,
Jacopo Stoppa, Federico Tiezzi,
Tommaso Tovaglieri, Emanuele Zito

Per il Teatro alla Scala

Archivio Storico Artistico
Andrea Vitalini
con
Luciana Ruggeri
Bozzetti, figurini, documenti storici e costumi
Davide Massimiliano e Francesca Bassani
Archivio fotografico

Attrezzeria
Salvatore Muzzi

Sartoria
Antonio Iavazzo
con
Rita Citterio - Magazzino costumi

Direzione Marketing e Fundraising
Francesca Agus
con
Katiuska Rangel
Francesca Rotondo

e tutte le persone del Teatro alla Scala
che hanno dedicato tempo e passione
alla buona riuscita
di questo progetto espositivo

inoltre

gli ex allievi del corso di Sartoria
Teatrale dell'Accademia Teatro alla Scala
per i costumi della Traviata
e
gli allievi del corso di Scenografia
della Nuova Accademia di Belle Arti
di Milano per l'allestimento
della mostra
Eleonora Enna
Soukalo Fabio Lucchesi
Charlotte von Sievers
Liang Siyang

Per il materiale dei tavoli
Saviola Srl

Per i contributi filmati

Rai Rai Teche

ISBN 9788894753547