

Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica

a cura di
Massimo De Grassi

Consulenza redazionale
Pietro D'Eliso

© copyright Edizioni Università di Trieste, Trieste 2020

Proprietà letteraria riservata.
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica,
di riproduzione e di adattamento totale e parziale di questa
pubblicazione, con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi.

ISBN 978-88-5511-138-6 (print)
ISBN 978-88-5511-139-3 (online)

EUT - Edizioni Università di Trieste
Via E. Weiss, 21 - 34128 Trieste
eut@units.it
<http://eut.units.it>
<https://www.facebook.com/EUTEdizioniUniversitaTrieste>

Luchino Visconti oggi: il valore di un'eredità artistica

a cura di
Massimo De Grassi

Sommario

- Massimo De Grassi
7 Prefazione
- Paolo Quazzolo
13 Visconti e il melodramma
- Luciano De Giusti
37 Un soggetto per *Ossessione*,
ovvero *Palude*
- Stefania Parigi
47 Donne e streghe. Le novelle
di Luchino Visconti
- Mattia Cinquegrani
71 *Die deutsche Trilogie*.
La riflessione storico-politica
nell'ultimo cinema di Visconti
- Mauro Giori
85 Alla corte di Re Luchino.
Visconti visto dalla stampa
dell'estrema destra laica
- Andrea Bellavita
117 Martin e Konrad: figli senza
padri. Una lettura psicoanalitica
di *La caduta degli dei* e *Gruppo di
famiglia in un interno*
- Massimo De Grassi
127 Visconti e l'arte figurativa:
una passione di famiglia
- Cristina Benussi
179 Prove di scrittura: *Angelo*
- Umberto Orsini:
191 una testimonianza
a cura di Paolo Quazzolo

Visconti e il melodramma

PAOLO QUAZZOLO

Tra il 1945, anno in cui Visconti si avvicina per la prima volta al teatro firmando la regia di *Parenti terribili* di Jean Cocteau¹, e il 1973 quando va in scena al Teatro Nuovo di Spoleto *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini, l'artista milanese firma la regia di 66 spettacoli. Di questi, 44 sono ideati per il teatro drammatico, mentre gli altri 22 riguardano quello musicale. Si tratta di un numero importante che, messo a confronto con la pur corposa produzione cinematografica (18 film), dimostra come le attenzioni di Visconti fossero rivolte in buona parte al teatro. Tra i 22 spettacoli firmati per il palcoscenico musicale rientrano anche la rivista *Festival* di Age, Scarpelli, Verde e Vergani, proposta al Teatro Nuovo di Milano il 13 ottobre 1954 con la supervisione registica di Visconti²; *Mario e il mago*, un'azione coreografica ideata dallo stesso Visconti e tratta da un racconto di Thomas Mann,

¹ Lo spettacolo va in scena al Teatro Eliseo di Roma il 30 gennaio. Ne sono interpreti Gino Cervi, Rina Morelli, Andreina Pagnani, Lola Braccini e Antonio Pierfederici. Prima di questo spettacolo, Visconti aveva lavorato a teatro in *Carità mondana* (Compagnia di Romano Calò, Como, Teatro Sociale, 1936) e in *Il dolce aloe* di Jay Mallory (Milano, Compagnia di Romano Calò, Teatro Manzoni, 1936), per le quali risulta abbia curato la messinscena. Si ha inoltre notizia che abbia curato le scene per la commedia di Henry Bernstein *Il viaggio*, presentata nel 1938 al Teatro del Casino Municipale di San Remo.

² Ne furono interpreti Wanda Osiris, Henri Salvador, Nino Manfredi, Raffaele Pisu, Alberto Lionello ed Elio Pandolfi. Coreografia di Ted Cappy; direttore d'orchestra M° Razza.

sulla musica di Franco Mannino, andata in scena al Teatro alla Scala di Milano il 25 febbraio 1956³; la *Maratona di danza*, un balletto su musiche di Hans Werner Henze, libretto e regia di Visconti, presentato alla Städtische Oper di Berlino il 24 settembre 1957⁴. I rimanenti 19 spettacoli sono tutti melodrammi, messi in scena in alcuni tra i più prestigiosi teatri lirici europei, e costituiscono un punto di riferimento per la storia della regia musicale in Italia, un momento di svolta e svecchiamento rispetto modelli di ascendenza ottocentesca che, a metà Novecento, ancora persistevano sui palcoscenici del nostro Paese.

Dell'attività teatrale di Luchino Visconti rimangono poche documentazioni, fatta eccezione per un numero consistente di preziosissime foto di scena, di una altrettanto cospicua rassegna stampa, nonché l'epistolario con svariati uomini di teatro. L'Archivio personale del regista milanese, oggi conservato presso l'Istituto Gramsci di Roma, non contiene quaderni di regia, o altri materiali che testimonino le varie fasi del suo lavoro artistico. Solo sporadici appunti, qualche raro schema relativo soprattutto ai movimenti delle masse corali, gli spartiti dei melodrammi da lui messi in scena che tuttavia, ancora una volta, si dimostrano avari di annotazioni. A tutto ciò si aggiunge che, contrariamente a quanto accadde per altri registi⁵, Visconti non volle mai documentare filmicamente i suoi spettacoli teatrali. Questo può destare meraviglia, soprattutto se si considera che egli fu tra i maggiori registi cinematografici del suo tempo. In verità, il rifiuto di Visconti a fermare per sempre su un supporto video le sue messinscena, può forse essere spiegato con la motivazione che egli considerava lo spettacolo teatrale non solo un linguaggio diverso da quello filmico, ma soprattutto un evento unico e irripetibile, che quindi sarebbe stato in qualche modo snaturato se riprodotto attraverso un mezzo meccanico.

L'unico documento da cui è possibile ricavare qualche indicazione attorno la sua teoria della scena, è un saggio dal titolo *Vent'anni di teatro*, apparso su "L'Europeo" n. 13-14 del marzo 1966⁶, ove il regista, ripercorrendo la sua attività in palcoscenico, esprime alcuni concetti teorici. Questi principi hanno sorretto il suo lavoro artistico sia in ambito drammatico sia musicale. L'idea di partenza, quella che ha sempre guidato il pensiero di Visconti, è che a teatro l'aspetto visivo riveste un ruolo fondamentale. «Ho sempre pensato che il teatro dev'essere prima di tutto spettacolo, cioè espressione di un fatto visivo. Una messinscena va considerata solo in rapporto al testo e all'interpretazione che se ne dà. Se faccio la *Morte di un commesso viaggiatore* di Miller, evidentemente non ho bisogno

3 Fu interpretato dal ballerino Jean Babilée, l'attore Salvo Randone e la cantante Luciana Novaro. Coreografie di Leonida Massoïne; direttore d'orchestra Luciano Rosada.

4 Lo spettacolo fu interpretato da un corpo di ballo capitanato da Jean Babilée. Coreografie di Dick Sanders; direttore d'orchestra Richard Kraus.

5 Pensiamo ad esempio a Giorgio Strehler, di cui molti sono gli spettacoli documentati tramite riprese video.

6 Il testo dell'articolo è oggi leggibile sul sito web luchinovisconti.net

di una scenografia imponente. Ma se faccio un dramma del Seicento, poniamo di John Ford, devo tener conto per forza degli elementi elisabettiani, che sono spietatamente spettacolari. Quando presentai *Rosalinda* di Shakespeare, sapevo che doveva essere uno spettacolo soprattutto da godere con gli occhi»⁷. E, in un quadro visivo estremamente ricco, ciò che più interessava a Visconti era la precisione quasi antiquaria nel ricostruire gli ambienti. «Fin da principio io fui convinto che anche gli attori più dotati avessero bisogno, per recitare in questo teatro nuovo, di aver intorno un'atmosfera di autenticità. Da principio la cura che mettevo nella messinscena suscitò molte perplessità, forse anche molte ironie, ma gli attori più intelligenti capirono cosa significasse quella mia pretesa di avere sulla scena cose vere, precise, esatte»⁸. Da qui, come è ampiamente noto, le accuse che ripetutamente la critica rivolse a Visconti di eccessivo realismo, di esagerata imponenza degli allestimenti e, infine, di inutile sperpero economico. «La verità è che le accuse di spreco e di compiacimento edonistico nella messinscena mi son sempre venute da gente che crede sia ancora un lusso mangiare al vagone ristorante. Negli ultimi tempi, devo dire, queste accuse si sono notevolmente affievolite, ma ogni tanto c'è ancora qualcuno che ricade, in buona o in cattiva fede, nel solito equivoco»⁹.

Un secondo concetto che emerge da questo scritto viscontiano è quello di “ripulitura” e rigore scenico, considerato come indispensabile per un rinnovamento del teatro italiano. «Quando noi lo aggredimmo, con le nostre idee e le nostre iniziative spesso considerate folli, il teatro italiano era ancora la conseguenza diretta di quello ottocentesco»¹⁰. Infatti, secondo Visconti, «il livello era bassissimo, negli allestimenti come nella recitazione»¹¹, vigeva un atteggiamento di approssimazione e gli attori avevano «un estremo bisogno d'esser inquadrati in una visione del teatro più ordinata, più disciplinata e cioè più culturale»¹². Quindi «Più che un lavoro d'invenzione, da principio il nostro fu un lavoro di ripulitura. Bisognava mettere ordine sul palcoscenico, imporre una disciplina di tipo nuovo agli attori, e dare allo spettacolo una precisa impronta di verità. [...] Occorreva eliminare il pressapochismo, esigere che la buona recitazione non fosse limitata ai principali attori, togliere dalla scena i fondali ondeggianti e da tutto lo spettacolo il vecchio vizio dell'improvvisazione»¹³.

7 Luchino Visconti, *Vent'anni di teatro*, in “L'Europeo”, n. 13-14, marzo 1966. Si cita da: Luchino Visconti, *Il mio teatro* a cura di Caterina d'Amico de Carvalho e Renzo Renzi, Bologna, Cappelli, 1979, vol. II, p. 358.

8 Ivi, p. 357.

9 Ivi, p. 358.

10 Ivi, p. 355.

11 Ibidem.

12 Ibidem.

13 Ivi, p. 357.

Ma se gli attori dovevano sottostare a una nuova ferrea disciplina, il pubblico, da parte sua, andava rieducato. «Un'altra battaglia, vent'anni fa, la feci con il pubblico: poco puntuale nell'arrivare in sala, poco riguardoso verso il nostro lavoro, insomma poco teatrale. Andava rieducato, e subito. Fu così che decisi di non consentirgli più di arrivare in ritardo. Nei miei spettacoli vigeva questa regola: si cominciava alle nove in punto e appena si spegnevano le luci in sala non entrava più nessuno»¹⁴. In altre parole era necessario insegnare al pubblico italiano il rispetto per il lavoro dell'attore, attribuendo maggiore dignità a tutto il teatro. Visconti con queste affermazioni si richiama a quanto fatto, già agli inizi del Novecento, da Arturo Toscanini alla Scala, quando il celebre direttore impose lo spegnimento delle luci durante lo spettacolo. Anche nel grande teatro milanese, infatti, permaneva l'abitudine, tutta italiana, «di considerare il teatro come un grande salotto»¹⁵. Nonostante tutto, rimarcava Visconti, «in una parte del pubblico italiano c'è ancora questa strana mentalità; si va a teatro per vedere lo spettacolo ma anche per motivi che non hanno niente a che fare con il teatro. Si chiacchiera durante la recita, si fanno commenti, si tira tardi nel foyer durante l'intervallo»¹⁶.

Un altro concetto teorico espresso da Visconti è quello relativo al rispetto assoluto che un regista deve al testo drammatico. Pur intervenendo talora con tagli o revisioni linguistiche, tuttavia per il regista milanese in teatro «c'è il rispetto che si deve all'autore e a un testo, che spesso è un classico»¹⁷. Esistono quindi ritmi da seguire, schemi drammaturgici imposti dagli atti, un'architettura preordinata dello spettacolo, e solo raramente «un regista può anche permettersi la libertà di sconvolgere lo schema predisposto dall'autore, se ciò gli consente di ottenere certi risultati»¹⁸. Commentando il successo ottenuto a Roma nel 1965 con la messinscena del *Giardino dei ciliegi* di Anton Cechov, Visconti sosteneva che un così ampio consenso di pubblico era dovuto proprio al rispetto con cui egli si era avvicinato al dramma dell'autore russo: «Non c'era bisogno d'inventare nulla, semplicemente bastava tener conto di quelle che erano, già nel 1903, le intenzioni dell'autore»¹⁹.

Nel saggio apparso sull'"Europeo", è inoltre espressa la necessità, tutta nuova per il teatro del tempo, di provare a lungo prima di presentarsi al pubblico. E questo Visconti lo fece sin dal suo primo spettacolo: «Nel dicembre del '44, quando mi fu proposta la regia dei *Parenti terribili* all'Eliseo di Roma, la prima cosa che chiesi fu questa: "Quanti giorni di prove mi date?"»²⁰. Ma non basta. Una delle novità più significative, al fianco dell'abolizione del suggeritore, fu lo scardina-

14 Ivi, p. 356.

15 Ivi, p. 357.

16 Ibidem.

17 Ivi, p. 359.

18 Ibidem.

19 Ivi, p. 352.

20 Ivi, p. 355.

mento della struttura fissa delle compagnie. Secondo un'antica tradizione, all'epoca esisteva ancora il sistema dei ruoli fissi: «La Pagnani era la primadonna, la seconda donna era la Morelli, la Braccini faceva da promiscua-madre. Cervi il primo attore e Stoppa l'attore brillante. Io diedi la parte della seconda donna alla Braccini, feci fare l'attrice giovane alla Morelli, e scatenai il finimondo»²¹.

E, infine, Visconti chiarisce il suo concetto di spettacolo teatrale, evocando, non a caso, le teorie dei padri della regia: «Il teatro richiede una partecipazione collettiva. È un rito, chiamiamolo pure così, che si celebra ogni volta in pubblico, davanti a dei fedeli. Ma non è mai qualcosa che si ripete in maniera uguale. Dopo aver messo in scena un testo ho sempre constatato, assistendo a recite successive, che inevitabilmente lo spettacolo varia di sera in sera. Il teatro, in un certo senso, si reinventa un po' a ogni rappresentazione, davanti a pubblici diversi, in sale diverse, su palcoscenici diversi. È proprio questo, credo, il vero segreto della sua vitalità»²².

Vent'anni di teatro rimane dunque un documento assolutamente prezioso a fronte di una mancanza pressoché totale di altri scritti teorici. E i principi in esso espressi, seppure riferiti per lo più al teatro drammatico, possono essere in buona parte applicati anche al lavoro che Visconti fece sul palcoscenico del melodramma. Lo stesso regista, infatti, rispondendo alla frequente domanda su quale delle tre attività – cinema, teatro, lirica – egli preferisse, dichiarava che «è sempre lo stesso lavoro. Malgrado l'enorme diversità dei mezzi usati, il problema di far vivere uno spettacolo è sempre uguale»²³. Ed effettivamente all'opera come a teatro, egli si pose quale rinnovatore della messinscena, applicando anche qui il concetto di realismo, insistendo sul primato dell'aspetto visivo, creando allestimenti talora imponenti ma pur sempre legati all'estetica del lavoro messo in scena, richiedendo ai cantanti di divenire veri attori, liberandosi da una serie di convenzioni sceniche di stampo ottocentesco che imponevano loro una mobilità essenzialmente frontale, e una gestualità stereotipata e a tratti esagerata. E, allo stesso modo, anche sul palcoscenico del melodramma Visconti richiedeva un numero di prove molto più elevato rispetto le consuetudini di allora, così come spiccate capacità interpretative in tutti i cantanti, da quelli principali sino ai ruoli secondari. Vicino al mondo musicale per tradizione di famiglia – aveva studiato violoncello sotto la guida di Lorenzo de Paolis²⁴, il padre, il duca Giuseppe, era uno dei finanziatori del Teatro alla Scala, mentre il salotto di famiglia era regolarmente frequentato da musicisti quali Arturo Toscanini – non a caso Visconti ebbe più volte a dichiarare che «La forma forse più completa di spettacolo, secondo me, resta ancora il melodramma, dove convergono parole,

21 Ibidem.

22 Ivi, p. 361. Il che chiarisce, in parte, quanto accennato in precedenza circa l'ostilità di Visconti nel fissare per sempre uno spettacolo su un supporto video.

23 Ivi, p. 359.

24 Lorenzo de Paolis (1890-1965), violoncellista, compositore e direttore d'orchestra di origini napoletane.

canto, musica, danza, scenografia. [...] Fare uno spettacolo d'opera per me è sempre un'attività molto gradevole e mentalmente riposante: poche cose mi rasserenano più della musica»²⁵.

Il primo contatto con il mondo del melodramma Visconti lo maturò in modo del tutto particolare, vale a dire attraverso il cinema. Dopo aver partecipato nel 1940, in qualità di assistente, alle riprese del film *Tosca* di Jean Renoir tratto dall'omonimo dramma di Victorien Sardou e dal melodramma di Giacomo Puccini²⁶, Visconti pone in apertura del suo film *Senso* (1954), una lunga sequenza girata all'interno del Teatro La Fenice di Venezia: qui si immagina sia in corso una recita del *Trovatore* di Giuseppe Verdi. Lungo i titoli di testa e per i primi minuti della pellicola assistiamo alla conclusione del terzo atto del melodramma, dove Manrico e Leonora stanno per sposarsi. Alla notizia che sua madre è stata catturata e sta per essere arsa sul rogo, Manrico si precipita in soccorso intonando la celebre aria *Di quella pira*. Dopo l'intervallo teatrale, e l'avvio della vicenda narrata nel film, assistiamo all'inizio del quarto atto, ove Leonora giunta alla torre ove Manrico è stato frattanto imprigionato, intona l'aria *D'amor sull'ali rosee*. Le immagini con cui si apre *Senso* vanno tuttavia considerate con particolare attenzione: non documentano infatti il modo in cui Visconti metteva in scena il melodramma, quanto piuttosto offrono un saggio della sua capacità nel ricostruire, con attenzione antiquaria, un contesto storico. La vicenda narrata in *Senso*, tratta dall'omonimo racconto di Camillo Boito, è infatti ambientata nel 1866 e Visconti ricostruisce sul palcoscenico della Fenice una tipica messinscena di metà Ottocento: lo si riconosce dalle scenografie dipinte, dalla presenza delle luci della ribalta, dalla gestualità enfatica e dalle posture essenzialmente frontali dei cantanti, così come dalla sistemazione dell'orchestra a livello della platea e non nel golfo mistico. Insomma, potremmo dire un saggio di messinscena che andava nella direzione esattamente opposta da quella che, solo pochi mesi più tardi, inizierà ad essere perseguita da Visconti nelle sue regie liriche.

Nonostante la sua passione per la musica, Visconti si avvicina al melodramma piuttosto tardi. La sua prima esperienza infatti avviene nel 1954, quando ha quasi cinquant'anni, lavora ormai da dieci e ha già firmato la messinscena di oltre venti spettacoli teatrali (molti di assoluta importanza), e cinque film, tra i quali *La terra trema* e *Bellissima*. A chi è dovuto questo ritardo? Non certamente ai teatri lirici che, viceversa, sull'onda dei successi teatrali e cinematografici, più volte l'avevano cercato. Esistono infatti, nell'epistolario dell'Archivio Visconti, numerose lettere che testimoniano proposte di lavoro che il regista, tuttavia, declinava regolarmente. Già nel 1949 Francesco Siciliani aveva contattato Visconti proponendogli una regia nel contesto del "Maggio Musicale Fiorentino". In seguito, nel 1952, fu il sovrintendente della Scala, Antonio Ghiringhelli, ad offrirgli la regia di un'opera di Ildebrando Pizzetti, *Cagliostro*. Nello stesso anno è documentata

25 Luchino Visconti, *Vent'anni di teatro*, cit., Vol. II, p. 359.

26 Il film fece uso delle musiche composte da Puccini per *Tosca* (1900).

la proposta del sovrintendente del Teatro San Carlo di Napoli, Pasquale Di Costanzo, per la regia di un *Otello* verdiano. E ancora Ghiringhelli gli offre, nel 1953, un *Rigoletto* alla Scala, Siciliani una *Forza del destino* al “Maggio Musicale” e, nel 1954, una *Agnese di Hohenstaufen*, sempre a Firenze. Il motivo dei costanti rifiuti va ricercato in prima istanza nei numerosi impegni che impedivano a Visconti di dedicarsi ad altre proposte. Ma anche nel numero di prove assolutamente esiguo che i teatri lirici offrivano al regista. Similmente per il teatro drammatico, anche per il melodramma egli riteneva che uno spettacolo, prima del debutto, dovesse essere perfettamente rodato e rifinito. È noto che le tempistiche di messinscena di un’opera lirica sono più brevi rispetto quelle di un testo drammatico: mentre a teatro lo spettacolo viene provato sin dalle basi, nel melodramma i cantanti, possedendo ciascuno un proprio repertorio, giungono alle prove già conoscendo la parte. In altre parole mentre alla prosa si tratta di costruire pezzo per pezzo uno spettacolo, alla lirica si fa una sorta di lavoro di assemblaggio, dove spesso il tempo per rifinire i vari aspetti della messinscena e dell’interpretazione è davvero molto esiguo. Illuminante, a questo proposito la lettera di Visconti in risposta al Sovrintendente del San Carlo: «Purtroppo, caro Di Costanzo, benché animato dal più sincero proposito di affrontare nel suo Teatro per la prima volta un compito tanto delicato e rischioso com’è la regia di un capolavoro come *Otello*, io sono costretto a rimanere fermo in quelle che sono le esigenze, per me capitali, di tempo e di disponibilità della compagnia di canto per la preparazione dello spettacolo. Dalle date che lei mi comunica, mi rendo conto che i nove giorni che io avrei a disposizione per le prove con gli artisti principali, sono ahimè ben troppo pochi per raggiungere quel risultato per cui soltanto sarebbe giustificata la mia presenza. Io comprendo che per una organizzazione come è quella della stagione lirica del Teatro San Carlo è già un estremo sforzo aver messo a mia disposizione quel periodo di tempo, ma purtroppo non mi sento di poter rispondere degnamente a questo sforzo in un tempo che io giudico troppo breve»²⁷.

La prima occasione propizia giunse finalmente nel 1954 quando il Teatro alla Scala di Milano gli offrì la disponibilità di allestire un’opera con un periodo di prove molto più lungo rispetto alle consuetudini. E, inoltre, la Scala gli propose la regia dello spettacolo d’apertura della Stagione Lirica, occasione di grande visibilità internazionale, e mise al suo fianco la cantante più grande di tutti i tempi, Maria Callas. Una proposta che non avrebbe potuto essere rifiutata neppure da Visconti! L’opera prescelta fu *La vestale* di Gaspare Spontini che Antonino Votto diresse nella versione italiana²⁸.

Con *La vestale* si apre un intenso periodo di collaborazioni tra Visconti e la Callas, che avrebbe portato alla realizzazione di alcuni spettacoli rimasti storici

27 Lettera di Luchino Visconti a Pasquale Di Costanzo del 10 ottobre 1952. La lettera è pubblicata in: Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. I, pp. 22-23.

28 *La vestale* va in scena per la prima volta a Parigi, all’Académie Impériale de Musique, nel 1807. Antonino Votto (1896-1985) è stato uno dei maggiori direttori d’orchestra del Novecento italiano raccogliendo, assieme a Victor De Sabata e Tullio Serafin, l’eredità artistica toscaniniana.

sia per la qualità musicale, sia per la rivoluzionaria messinscena. «Quando io incontrai la Callas, più di undici anni fa, – scrisse Visconti – 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»²⁹.

Lo spettacolo pensato da Visconti per la Scala si avvale delle scenografie di Pietro Zuffi³⁰ che, seguendo una originale idea del regista, creò una sorta di compenetrazione tra l'ambiente neoclassico della sala del Piermarini e quello, altrettanto neoclassico, riproposto sul palcoscenico. Punto di raccordo erano le quattro colonne corinzie che sorreggono il proscenio del teatro e che venivano replicate subito dietro la linea del sipario, dando così vita a una sorta di naturale continuazione prospettica della sala all'interno del palcoscenico e viceversa. In questo allestimento di stile napoleonico, Visconti si sforzò non tanto di ricostruire il contesto storico di una vicenda che si svolge nell'antichità romana, quanto piuttosto di far intuire al pubblico d'oggi ciò che Spontini e i suoi contemporanei vedevano in quest'opera: il rispecchiarsi degli uomini dell'età neoclassica nel mondo antico. *La vestale* è un'opera che ondeggia continuamente tra l'aspetto spettacolare e quello più intimistico, dalle grandi scene di massa a quelle in cui i personaggi, soli, meditano drammaticamente sulla loro sorte. Visconti ebbe la capacità di equilibrare questi due aspetti dell'opera spontiniana ricorrendo da un lato a delle scenografie sicuramente monumentali, ma dall'altro a una serie di movimenti scenici che sottolineavano la solitudine dei protagonisti, spesso portandoli a recitare sul proscenio. «Ho affrontato *La vestale*, – dichiarò Visconti – in maniera volutamente tradizionale. Non è opera da “trovate”. Il suo modo, la sua “cifra” sono quelli dell'epoca napoleonica, neoclassica, e a questo clima ho cercato di intonare lo spettacolo: la scenografia, per esempio, continua la prospettiva della Scala che è appunto in questo stile, prolungandone le colonne e i fregi. Il finale con il cielo in cui stanno gli dei, ricorda i soffitti dell'Appiani³¹; le danze, infine, che costituiscono la parte più importante del primo atto, sono viste come una specie di “divertimento” in stile estremamente tradizionale, senza tentare

29 Luchino Visconti, *Vent'anni di teatro*, cit., Vol. II, pp. 358-359.

30 Piero Zuffi (1919-2006) è stato pittore, scenografo e costumista. Ha lavorato con Strehler al Piccolo Teatro di Milano e alla Scala per circa un decennio. Ha lavorato anche al cinema con Roberto Rossellini, Michelangelo Antonioni e Federico Fellini.

31 Andrea Appiani (1754-1817), uno dei migliori esponenti del neoclassicismo milanese.

rifacimenti falsamente romani, di cattivo gusto»³². Lo spettacolo, fortemente atteso da pubblico e critica, tuttavia sollevò pareri discordi. Se la parte musicale venne unanimemente elogiata, quella registica trovò le riserve di critici come Teodoro Celli che sul “Corriere Lombardo” si dimostrò quasi infastidito dalla “trovata” delle colonne. Di segno diverso il commento di Eugenio Montale il quale osservava sul “Corriere d’informazione” che «la regia di Luchino Visconti non ha esitato a spingere gli attori al proscenio quando era giusto farlo ed ha avuto il grande merito di non far pesare la sua mano: è il migliore elogio che si possa rivolgere a un regista d’opera»³³. Anche Fedele D’Amico si esprime positivamente sulla regia: «Visconti non si è lasciato cogliere dall’ansia di riempire la scena di movimento, ben sapendo che nelle opere la scena il più delle volte è già riempita in partenza dalla musica, per nove decimi. Al tempo stesso ha evitato l’altro errore intellettualistico, quello di voler distruggere la “retorica del melodramma”, accettando invece francamente la convenzione in pieno, ricostituendo addirittura il proscenio, e lasciando tenori i tenori»³⁴. Lo spettacolo, andato in scena la sera del 7 dicembre 1954, ebbe quali interpreti principali Maria Callas, Franco Corelli, Nicola Rossi Lemeni ed Ebe Stignani.

E Maria Callas, diretta da Leonard Bernstein³⁵, fu la protagonista anche del secondo spettacolo firmato da Visconti alla Scala, nel marzo 1955: *La sonnambula* di Vincenzo Bellini. Autore di scene e costumi fu un collaboratore storico di Visconti, Piero Tosi. L’idea visiva proposta in questa *Sonnambula* era di ricostruire uno spettacolo primo ottocentesco, con degli spazi e dei costumi che in qualche modo volevano ricordare un balletto di epoca romantica. Quindi non un immediato realismo, quanto piuttosto la ricostruzione di quella che poteva essere, agli occhi di Bellini e del pubblico del suo tempo, l’idea di un villaggio alpestre svizzero popolato da ingenui contadini. «La regia di Visconti – fece notare Rubens Tedeschi – ha ricreato sulla scena la gentile e un poco inverosimile lievità dell’idillio, rifacendosi alle immagini delle antiche stampe o delle squisite figurine di Sèvres. V’è qui, una punta di nostalgia, come il rimpianto di una ingenuità che si può ricreare nella forma, ma non ci appartiene più nella sostanza, come – del resto – era ormai lontana dallo stesso mondo belliniano. Sullo sfondo volutamente ottocentesco dei paesaggi amorosamente dipinti da Piero Tosi, i suoi personaggi si muovono con felice e semplice naturalezza, componendo e scomponendo una ininterrotta serie di “quadretti di genere” così spontanei che lo spettatore norma-

32 Luigi Pestalozza, *La Vestale* in “Il nuovo cinema italiano”, Milano, III, 49, 25 dicembre 1954, p. 437.

33 Eugenio Montale, “Corriere d’informazione”, 8-9 dicembre 1954.

34 Fedele D’Amico, “Il Contemporaneo”, 18 dicembre 1954, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 31.

35 Leonard Bernstein (1918-1990), compositore e direttore d’orchestra statunitense considerato tra i più grandi di tutti i tempi.

le ne coglie la giustezza e la proprietà senza avvertirne il riferimento culturale»³⁶. Ne risultò uno spettacolo estremamente delicato, in cui i personaggi, simili a statuine di porcellana, si muovevano quasi con passi di danza, di fronte a un paesaggio idillico accennato per sommi capi. Una delle idee registiche per le quali è rimasta famosa questa messinscena della *Sonnambula*, e che al tempo lasciò perplessi alcuni critici, fu la scena finale, ossia il passo in cui la protagonista Amina si risveglia dal sonnambulismo. In quel momento Maria Callas avanzava al proscenio, mentre le luci della sala si accendevano gradualmente, coinvolgendo nel risveglio della protagonista e nel lieto fine della vicenda l'intero pubblico seduto in platea. Un'idea, quella dell'accensione delle luci, che in seguito è stata ripresa in numerosi spettacoli da svariati registi³⁷.

Il 28 maggio 1955 andò in scena alla Scala quello che forse è rimasto il più celebre spettacolo musicale diretto da Visconti, ossia quella *Traviata*, ormai entrata nel mito, interpretata da Maria Callas, Giuseppe Di Stefano ed Ettore Bastianini³⁸ e diretta da Carlo Maria Giulini³⁹: un allestimento che segnò un rivoluzionario cambio nell'interpretazione registica del celebre melodramma. Si trattava del primo approccio con il mondo di Verdi, autore che Visconti ebbe modo di mettere in scena più volte, spesso ritornando sulla stessa opera: accadde proprio per *La traviata*, che diresse nuovamente, in modi profondamente diversi, nel 1963 e nel 1967. Che Verdi fosse il compositore più amato da Visconti lo si intuisce non solo dal costante ritorno di questo autore nella sua teatrografia (ben dieci volte, compresi i riallestimenti), ma anche dal fatto che in *Senso* scelse, non a caso, di evocare *Il trovatore*. Scene e costumi di questa *Traviata* furono ideati da un'altra collaboratrice abituale di Visconti, Lila de Nobili: seguendo le indicazioni del regista, la scenografa pospose la vicenda, originariamente collocata nel 1850, di una trentina d'anni, inserendola in un contesto liberty, dal sapore decadente. Questa idea consentiva di accentuare la descrizione di «quel mondo parigino in cui il lusso velava la interna corruzione, in cui l'eleganza dell'abito nascondeva la grossolana avidità del piacere»⁴⁰. E non mancarono, anche dal punto di vista visivo, delle novità assolute, come il secondo atto collocato, anziché in un salotto, nell'idillico giardino della casa di campagna di Alfredo e Violetta, al fine di creare un visibile contrasto con gli sfavillanti ambienti del corrotto mondo parigino. Allo stesso modo, Visconti volle giocare sull'arredamento delle scene del primo

36 Rubens Tedeschi, "L'Unità", 6 marzo 1955, ivi, p. 38.

37 A proposito di questa prima va segnalata una curiosità. La serata si concluse con una esibizione delle allieve licenziande della scuola di ballo scaligera: tra loro c'era anche una giovanissima Carla Fracci.

38 Lo spettacolo, riallestito nel dicembre del 1955, vide nei panni di Alfredo Gianni Raimondi e in quelli di Germont Aldo Protti.

39 Carlo Maria Giulini (1914-2005), direttore d'orchestra, ha lavorato alla Scala come direttore stabile dal 1953 al 1956.

40 Eugenio Montale, "Corriere d'informazione" 20-21 gennaio 1956.

e dell'ultimo atto, volutamente simili tra loro, laddove a una sovrabbondanza di oggetti e dettagli dell'uno, corrispondeva la squallida desolazione dell'altro.

Tutta la messinscena venne ideata attorno a Maria Callas, sul cui grande temperamento tragico Visconti sapeva di poter contare nel costruire una Violetta del tutto inedita per il pubblico di allora. Senza dubbio se non ci fosse stata la Callas a interpretare il ruolo principale, questa *Traviata* non sarebbe mai esistita. Concetto guida fu quello di costruire in modo fortemente realistico il personaggio di Violetta, sottolineandone le sfumature psicologiche e, soprattutto, gli aspetti più autenticamente umani. Per fare ciò, Visconti decise di uscire volutamente e polemicamente da una serie di antichi stereotipi che ormai da decenni accompagnavano l'interpretazione dell'opera verdiana. Ne derivarono intuizioni che spesso spaesarono il pubblico e la critica, proprio perché lontane dalla routine. A partire dagli abiti indossati dalla Callas, ispirati ai costumi di scena portati nella *Dama delle camelie* da Sarah Bernhardt, che offrivano una lettura fortemente intimistica del personaggio. Nel primo atto, durante la festa, Violetta veste un abito nero, quasi a lutto, sorta di presagio del suo infelice destino, così come i fiori che Visconti volle sulla scena (ben visibili nelle fotografie dello spettacolo) erano crisantemi palesemente falsi, quasi a preannunciare anch'essi la sorte della protagonista. Allo stesso modo, per la festa del secondo quadro del secondo atto, la Callas indossava un abito rosso tempestato da pietre preziose, simbolo evidente del doloroso sacrificio di Violetta. E ancora, nel finale del terzo, contrariamente alla didascalia del libretto, Visconti volle che la Callas rimanesse vestita con il cappello e il cappotto sino alla tragica fine. Idea che scandalizzò molti critici i quali si aspettavano, secondo la tradizione, una Violetta in camicia da notte. In realtà, dietro questa immagine, si celava la volontà di riabilitare definitivamente la prostituta nel momento estremo del trapasso. «È anche probabile che, accanto all'evocazione del desiderio sconvolgente di un personaggio, che vede la morte in faccia, di fuggire verso la vita e di avere l'illusione di poterlo fare infilando il cappotto, Visconti abbia voluto tradurre scenicamente la dignità di Violetta con una morte "in piedi" e in "ordine", perché in quel momento, finalmente, ella viene riconosciuta come donna»⁴¹. Grande fu il lavoro svolto sulla gestualità e apprezzabile attraverso le fotografie di scena: atteggiamenti fortemente realistici e ispirati al quotidiano, come ad esempio quelli voluti dal regista durante la celebre aria di Violetta con cui termina il primo atto. Usciti gli ospiti, Violetta rimane sola e, conclusa la festa, si leva i gioielli e le scarpe che – altro motivo di scandalo – venivano gettate all'aria, quasi si stesse preparando per la notte. Insomma, una «infinita serie di minuti particolari che formano il carattere di Violetta dalla leggerezza un po' sfacciata del primo incontro al lento ripiegarsi su se stessa, sempre più donna, più sensibile, man mano che il dolore la matura»⁴². Ma anche sul pia-

41 Myriam Tanant, *Visconti e l'opera, le tre regie de La traviata*, in *Luchino Visconti e il suo teatro*, a cura di Nadia Palazzo, Roma, Bulzoni, 2008, pp.119-120.

42 Rubens Tedeschi, "L'Unità", 29 maggio 1955, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 52.

no musicale, in accordo con Giulini, Visconti riuscì a ottenere effetti fortemente realistici. Come documenta la registrazione discografica, la Callas, accettando di sacrificare la propria potenza vocale, canta l'aria *Addio del passato* a mezza voce, rendendo ancora più impressionante e credibile la malattia di Violetta e l'approssimarsi della morte. Con questa *Traviata* si pose per la prima volta e in modo fortemente polemico, il problema del ruolo del regista nel teatro d'opera. Come ebbe a dire con lucida analisi Rubens Tedeschi, due furono gli eventi teatrali che rivoluzionarono il mondo dell'opera in quegli anni e tutti e due ebbero per protagonisti *La traviata* verdiana e il palcoscenico scaligero: la messinscena che ne fece, nel 1947, Giorgio Strehler e quella, molto diversa ma altrettanto rivoluzionaria, del 1955 di Luchino Visconti.

Visconti tornò a mettere in scena *La traviata* altre due volte. Una prima occasione per tornare sul melodramma verdiano gli fu offerta a Spoleto, nel contesto del Festival dei Due Mondi. Si trattò di un allestimento molto diverso da quello scaligero, sia perché gli spazi del Teatro Nuovo sono molto più modesti, sia perché la produzione venne realizzata con minori mezzi e soprattutto con un cast di cantanti per lo più giovani e sconosciuti⁴³. Non a caso le critiche, unanimi all'indirizzo del regista, sollevarono alcune perplessità proprio sulla parte musicale. Le foto di scena così come le recensioni allo spettacolo chiariscono una volontà molto meno trasgressiva e più tradizionalista da parte di Visconti che, coadiuvato per i costumi da Piero Tosi, fu anche scenografo dello spettacolo. Le scenografie, dai colori giocati prevalentemente sulle tinte calde quali il rosso, l'oro e il marron, seguivano più da vicino le didascalie del libretto, rinunciando al giardino scaligero del secondo atto, ma trasferendo l'ultimo in una sorta di spoglia soffitta. Allo stesso tempo, Visconti decise di ricollocare la vicenda nella sua originale ambientazione temporale, abbandonando, in un certo senso, gli azzardi della precedente edizione, che erano stati resi possibili anche dalla presenza di una grandissima interprete.

L'ultima *Traviata* fu quella allestita al Covent Garden di Londra nel 1967. Sul podio c'era nuovamente Carlo Maria Giulini, mentre i ruoli principali erano affidati a nomi di spicco: Mirella Freni, Renato Cioni e Piero Cappuccilli. Per le scene e i costumi Visconti si rivolse a Nato Frascà⁴⁴ e Vera Marzot⁴⁵, chiedendo loro di ispirarsi ad Aubrey Beardsley⁴⁶, il disegnatore che era divenuto celebre illustrando *la Salome* di Oscar Wilde. Ne venne fuori uno spettacolo nuovamente sorprendente, tutto in bianco e nero, dallo stile fortemente liberty, in cui l'idea scaligera per il giardino del secondo atto tornava in un contesto ove ogni cosa appariva quasi pietrificata nella brina che la avvolgeva. La monotonia dei colori veniva rot-

43 Diretta dal giovane Robert La Marchina, venne interpretata da Franca Fabbri, Franco Bonisolli e Mario Basiola jr.

44 Nato Frascà (1931-2006), pittore, scultore, architetto e scenografo romano.

45 Vera Marzot (1931) costumista milanese attiva sia in campo teatrale che cinematografico.

46 Aubrey Vincent Beardsley (1872-1898) illustratore e scrittore inglese.

ta da improvvisi vivaci squarci rossi affidati ad alcuni costumi o elementi di essi, come lo scialle indossato da Violetta nell'ultimo atto, ancora una volta simbolo della malattia e della sofferenza. Applaudito musicalmente, lo spettacolo fu respinto dalla critica inglese che vide in esso una serie di licenze registiche volte a oltraggiare la messinscena del melodramma.

La serie fortunata di spettacoli prodotti dalla Scala con la regia di Visconti e l'interpretazione di Maria Callas continua nel 1957 con l'allestimento di *Anna Bolena* di Gaetano Donizetti⁴⁷. In questo caso le scene e i costumi portarono la firma di uno dei più grandi scenografi del secondo Novecento, Nicola Benois⁴⁸. Spettacolo sontuoso, inserito nel solco della grande tradizione scenografica italiana, colpì il pubblico per la notevole bellezza delle scene – celebre quella del secondo atto con la prospettiva di un corridoio che si perde in profondità – così come per una regia che, con gusto filologico, ricostruì ambienti e atmosfere del cinquecento inglese. «Visconti badò a conservare alle collocazioni delle masse e dei solisti un loro aspetto naturalmente monumentale, avviato da simboli di popolare chiarezza (l'improvvisa entrata della Saymour, la rivale della regina, in rosso fiamma sull'ambiente grigio; il re che appare e desapare continuamente da porte clandestine, come un cospiratore nella propria reggia). Nessuna invadenza, nessun compiacimento, tutto apparentemente incanalato nella convenzione; eppure, non una traccia di goffaggine, tutto vivo e funzionale; la originaria nobiltà della mitologia popolare del melodramma colta direttamente, senza commenti»⁴⁹. Uno spettacolo di grande impatto visivo e musicale, che Visconti considerava come uno dei migliori da lui realizzati per la lirica.

L'ultimo melodramma messo in scena alla Scala fu *Ifigenia in Tauride* di Christopher Willibald Gluck, che segna anche l'ultima collaborazione di Visconti con la Callas. Lo spettacolo, diretto da Nino Sanzogno⁵⁰, andò in scena il 1° giugno 1957. Ancora una volta la parte visiva fu affidata a Nicola Benois che immaginò un elegante contesto barocco ispirato alle scenografie dei Bibiena e agli ambienti del palazzo di Versailles. L'operazione, non nuova in Visconti, di posporre la vicenda in un'epoca contemporanea al compositore, non trovò tutti d'accordo. Massimo Mila scrisse che «La scenografia ha pesato in maniera determinante su ogni altro elemento dell'esecuzione. Dare all'*Ifigenia in Tauride* costumi settecenteschi, con le sacerdotesse di Diana vestite come dame di corte della Pompadour, significa automaticamente declassarla come opera d'arte, e a ridurla a un documento di

47 Tra gli altri interpreti Nicola Rossi Lemeni, Giulietta Simionato e Gianni Raimondi; direttore Gianandrea Gavazzeni.

48 Nicola Alexandrovich Benois (1901-1988) scenografo di origini russe, ha lavorato principalmente alla Scala di Milano.

49 Fedele D'Amico, "Il Contemporaneo", 27 aprile 1957, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 118.

50 Nino Sanzogno (1911-1983), compositore e direttore d'orchestra di origini veneziane. Tra gli altri interpreti di questo spettacolo Dino Dondi, Francesco Albanese e Fiorenza Cossotto.

costume»⁵¹. Anche Teodoro Celli, da sempre avverso a Visconti, liquidò rapidamente la parte visiva sostenendo che si trattava di un «elegantissimo spettacolo ai danni di Cristoforo Willibaldo Gluck», caratterizzato da una «compiaciuta esteriorità», in cui «i valori spettacolari [...] si condannano unicamente per ciò che di irrispettoso implicitamente contengono»⁵². Positivo, come sempre, il commento di Rubens Tedeschi, il quale scriveva «Luchino Visconti ha mosso personaggi e masse con prodigioso gusto, ricreando l'atmosfera dell'opera eroica francese in grandi quadri che rammentano i Gobelin dell'epoca. Raramente si è visto sul palcoscenico della Scala una tale armonia di movimenti, di luce di colori: una classica perfezione corrispondente alla classicità dell'opera»⁵³. Ancora una volta uno spettacolo viscontiano alla Scala aveva innescato dibattiti polemici causati dalla novità dell'impostazione registica che, allontanandosi dai consueti canoni estetici, aveva proposto un impatto visivo raffinato ma lontano dalle aspettative, elegante ma non di immediata leggibilità. In una riflessione a posteriori di Rossana Rossanda, si polemizza con le posizioni eccessivamente rigide di certa critica musicale, elogiando il fatto che Visconti avesse «rifiutato l'equivoco che consiste nel trattare il libretto come si tratterebbe il prototipo euripideo: che abbia, cioè, criticizzato l'ideale classico di Gluck»⁵⁴. Ed effettivamente proprio questa era la novità di molte regie liriche viscontiane: prendere le distanze da una messinscena piatta e interamente legata alle didascalie del libretto, per costruire un discorso critico in cui venivano sottolineate le varie implicazioni culturali con l'epoca in cui era stato concepito.

Con *l'Ifigenia* si conclude il rapporto artistico che per quattro intensi anni aveva legato Visconti a Maria Callas. Considerata la più grande cantante di tutti i tempi, la Callas era dotata di un grande temperamento drammatico e di una naturale predisposizione alla recitazione. L'incontro artistico con Visconti fu quindi un evento epocale e irripetibile che lasciò un segno profondo anche nel regista milanese. «La Callas – scriveva Visconti – ha un temperamento sul quale si lavora con grandissimo piacere, ma pur sempre con una certa deformazione rispetto alla prosa. Si sa bene che il melodramma richiede una specie di dilatazione dei sentimenti, dei gesti, degli atteggiamenti, ecc. Con la Callas si può arrivare a tutto ciò con molta facilità, perché lei vi è portata, però con un controllo, con una finezza, con un gusto straordinari... al contrario di molti altri cantanti per i quali cantare un'opera è una cosa definita da tre o quattro gesti di maniera, che ripetono per tutto il corso dello spettacolo»⁵⁵.

51 Massimo Mila, "L'Espresso", 9 giugno 1957, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 124.

52 Teodoro Celli, "Corriere Lombardo", 3-4 giugno 1957, *ivi*, Vol. II, p. 130

53 Rubens Tedeschi, "L'Unità", 2 giugno 1957, *ivi*, Vol II, p. 134.

54 Rossana Rossanda, "Il Contemporaneo", 29 giugno 1957, *ivi*, Vol, II, p. 128.

55 Luchino Visconti, *La Callas e la recitazione nel melodramma*, *ivi*, vol. II, p. 24.

Dopo la serie di spettacoli creati per la Scala, Visconti si dedicò ad altri progetti teatrali, ritornando al melodramma nel giugno del 1958, quando debuttò sul palcoscenico del Covent Garden di Londra con il *Don Carlo* di Giuseppe Verdi. Il teatro inglese, che con questo allestimento celebrava il suo centenario, mise a disposizione del regista un cast internazionale costituito da grandi nomi quali Boris Christoff, Jon Vickers, Tito Gobbi, Gré Brouwenstijn e Fedora Barbieri, diretti da Carlo Maria Giulini. La versione prescelta per questo allestimento fu quella italiana in cinque atti⁵⁶, per la quale Visconti, con l'aiuto di Filippo Sanjust⁵⁷ e Maurizio Chiari⁵⁸, disegnò anche scene e costumi. Si trattò, ancora una volta, di un allestimento imponente, ma estremamente lineare, accompagnato da costumi sfarzosi e caratterizzato da una impostazione tutta giocata su colori estremamente chiari. Abbandonati certi sperimentalismi proposti alla Scala, Visconti in questa occasione puntò soprattutto su una ricostruzione attenta degli ambienti, mantenendo la collocazione storica e geografica, ma intervenendo sui movimenti e sulla disposizione delle masse che obbedivano a un concetto di semplicità, equilibrio e omogeneità. La critica inglese accolse questa prima prova viscontiana al Covent Garden in modo estremamente positivo: «Nella regia dell'opera lirica Luchino Visconti è un genio, come in Italia sanno da tempo e come ora sappiamo anche noi, perché, mentre ha l'occhio del regista cinematografico per il particolare decorativo [...] e per il realismo delle scene (come si conviene a un dramma storico), sa benissimo che la musica rallenta l'azione e che troppo movimento in scena diventa facilmente motivo di confusione e distrazione per il pubblico. Impeccabile la sua scelta nei raggruppamenti delle persone, nei movimenti e la visione globale del palcoscenico in rapporto alla musica»⁵⁹. E ancora: «Si tratta di un lavoro completo, curato nei dettagli, solido dal punto di vista stilistico. [...] Visconti non parte, come altri registi di talento provenienti dal teatro di prosa, considerando le convenzioni dell'opera come tante ragnatele da spazzar via per ricostruire un Nuovo Ordine; al contrario le accetta in pieno e ne gioisce, instillando in esse nuova vita. Ne risulta che mentre le scene, i costumi e le luci [...] formano un tutto estremamente omogeneo e piacevole, questo tutto a sua volta costituisce il quadro in cui si muove quella componente che – soprattutto nella lirica italiana – deve rimanere il gioiello centrale: i cantanti»⁶⁰.

Subito dopo Visconti si trasferì a Spoleto, dove allestì, nel giugno del 1958, il *Macbeth* verdiano, iniziando una proficua collaborazione con il Festival dei Due

56 Del *Don Carlos* esistono tre versioni, quella in lingua francese in cinque atti, quella in lingua italiana in quattro (ove Verdi omise il primo atto) e quella italiana in cinque atti, in cui viene ristabilito il primo atto.

57 Filippo Sanjust (1925-1992) scenografo e costumista ha lavorato sia a teatro che al cinema.

58 Maurizio Chiari, scenografo e costumista attivo tra gli anni '50 e gli anni '60, ha lavorato sia al cinema che a teatro.

59 "The Times", 12 maggio 1958, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 187-188.

60 "The Observer", 11 maggio 1958, ivi, Vol II, p. 194.

Mondi. Torna al suo fianco, per le scene e i costumi, Piero Tosi, mentre la direzione d'orchestra è affidata a Thomas Schippers⁶¹. Per questo spettacolo Visconti pensò a una scenografia realizzata in parte su veli, che consentivano, grazie a calibrati giochi di luce, rapidi cambi scena. La messinscena, dai toni cupi e opprimenti, riproponeva ancora una volta il gusto viscontiano per la ricostruzione storica, «dove i cori non muovono come marionette le braccia e le mani, dove le espressioni non rasentano l'idiozia, dove le composizioni dei vari quadri non sono fatte “alla buona”. Le streghe e i nobili, i soldati ed i valletti, tutti hanno un loro compito fino a prendere pose plastiche che fanno pensare a quadri e a gruppi famosi. E quando il coro ha un impegno rilevante, come nel magnifico coro della prima scena del quarto atto, allora Visconti preferisce, e fa bene, l'immobilità»⁶². Si tratta di uno spettacolo come sempre curato, e dove, in maniera sempre più evidente, emerge la capacità, tutta viscontiana, di dirigere i movimenti delle masse in modo armonico e per nulla scontato.

L'anno successivo, nel giugno del 1959, Visconti è nuovamente a Spoleto per dirigere un'opera piuttosto rara di Gaetano Donizetti, *Il Duca d'Alba*. A dirigere l'orchestra del Teatro Verdi di Trieste⁶³ è ancora una volta Thomas Schippers. L'interessante scelta operata questa volta da Visconti fu quella di recuperare le scenografie ideate da Carlo Ferrario⁶⁴ per la prima esecuzione assoluta dell'opera, avvenuta a Roma nel 1882. Sullo sfondo di queste scene il regista milanese adottò una «sobrietà e consapevolezza stilistica» dimostrando «di comprendere la funzione scenica delle masse corali nel melodramma ottocentesco le quali preferiscono, talvolta, l'immobilità all'inopportuno gesticolare»⁶⁵.

Impegnato nella lavorazione di *Rocco e i suoi fratelli*, Visconti tornò al melodramma appena nel 1961, sempre a Spoleto, con una messinscena della *Salome* di Richard Strauss, per la quale ideò anche le scene e i costumi. Lo spettacolo, diretto ancora da Thomas Schippers, venne elogiato per la forte adesione di Visconti al libretto, seppure il regista avesse sorpreso il pubblico contravvenendo a uno dei luoghi tipici della *Salome*, ossia la danza dei sette veli. Disponendo di una interprete fisicamente adatta al ruolo (Margaret Tynes), Visconti decise di farla entrare in scena sin da principio con un abito molto discinto. La celebre danza, quindi, diveniva una sorta di sensuale rito pagano, ove i sette veli, portati da sette schiavi, venivano impugnati e sventolati freneticamente dalla protagonista. La

61 Thomas Schippers (1930-1977), direttore d'orchestra statunitense, ha lavorato soprattutto nel campo del melodramma, instaurando uno stretto rapporto con il Festival di Spoleto.

62 Mario Rinaldi, "Il Messaggero", 6 giugno 1958, ivi, Vol. II, p. 196.

63 In quegli anni la collaborazione tra il Festival dei Due Mondi e l'Ente Lirico triestino era molto stretta.

64 Carlo Ferrario (1833-1907), scenografo milanese, fu a lungo direttore degli allestimenti scenici della Scala. In seguito lavorò nei maggiori teatri italiani.

65 Guido Pannain, "I Tempo", 16 giugno 1959, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 236.

scenografia, ispirata a Gustave Moreau⁶⁶, evocava una immagine biblica e lussureggiante: «Su uno sfondo favoloso si staglia una opaca e mitica torre di Babele. A sinistra, a mezzo cielo, incombe la luna, grande e sfacciata, come nel poema di Oscar Wilde, variamente allusiva o beffardamente romantica. Diventerà di sangue, quando l'invasata Salomè soddisferà le sue necrofile voglie con baci sulla bocca di Jokanaan. A destra, un massiccio tutto tondo, cresce la reggia di Erode»⁶⁷. Lo spettacolo venne riallestito, nel novembre del 1961, al Teatro Verdi di Trieste.

Del tutto particolare fu il debutto di Visconti al Teatro Massimo di Palermo, nel febbraio del 1963, quando allestì la prima assoluta della commedia storico pastorale *Il Diavolo in giardino* di Franco Mannino, su libretto scritto dallo stesso regista in collaborazione con Filippo Sanjust ed Enrico Medioli⁶⁸. Basata sul celebre imbroglio della collana della regina Maria Antonietta, l'opera venne giudicata «un capolavoro di cultura teatrale realizzato da talento e gusto infallibili. Libretto e regia sfavillano di allusioni culturali, come un alto gioco di società su storia e spirito dell'illuminismo francese reso spettacolo da una esperienza teatrale di primo ordine»⁶⁹. Lo spettacolo ideato da Visconti ancora una volta venne giudicato «Superbo, di una ricchezza estrema, meravigliosa per fasto di scene e costumi» in cui «viali immensi, d'una prospettiva sconfinata, nel parco di Versailles, si perdono a vista d'occhio, in una vegetazione di fantasia, ritratta con stupenda armonia di linee, volumi e colori e infine graduazioni di luci trascoloranti, e una plastica di figure e movimenti che trasfigura la realtà scenica in un ritmo di immagini, le quali, pure ritagliate dalla storia, hanno del favoloso»⁷⁰.

Dopo il nuovo allestimento della *Traviata* a Spoleto nel giugno del 1963, Visconti debuttò all'Opera di Roma nel maggio del 1964 con uno dei suoi più celebri spettacoli lirici: *Le nozze di Figaro* di Mozart. Si rinnova la collaborazione con il direttore Carlo Maria Giulini, così come con Filippo Sanjust, che assieme a Visconti disegna scene e costumi. Lo spettacolo, che è stato riallestito più volte dopo la morte del regista⁷¹, in qualche modo risentì dell'esperienza maturata tanti anni prima con la messinscena, nel 1946, del *Matrimonio di Figaro* di Beaumarchais. E infatti Visconti, ispirandosi alla chiarezza del gioco scenico dell'autore francese, volle riportare l'opera mozartiana a una limpida linearità, eliminando barocchismi e preziosità settecentesche. Improntata come sempre a un

66 Gustave Moreau (1826-1898), pittore francese precursore del Simbolismo.

67 Erasmo Valente. "L'Unità", 1 luglio 1961, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 268.

68 Enrico Medioli (1925-2017), sceneggiatore di origini parmensi, ha collaborato a lungo con Visconti e con alcuni dei maggiori registi italiani, quali Sergio Leone, Mauro Bolognini, Liliana Cavani, Alberto Lattuada.

69 G. Lanza Tommasi, "L'Ora", 1-2 marzo 1963, ivi, Vol. II, p. 276.

70 Guido Pannain, "Il Tempo", 1 marzo 1963, ivi, Vol. II, p. 282.

71 All'opera di Roma nel 1977 e nel 1987 e alla Fenice di Venezia nel 1978 e nel 1991, a cura di Alberto Fassini.

forte realismo – sulla scena cesti di frutta e verdura, fiori e addirittura conigli veri – la regia collocava l'azione in una aristocratica ma rustica villa di campagna del Conte d'Almaviva ove «I nobili si divertono, sprezzanti del prossimo e dove, però, incominciano già a temere di non poterlo più fare nemmeno alle spalle dei loro servi»⁷². Alla scena del primo atto (la camera di Figaro e Susanna), semplice, squadrata e arredata con una serie di enormi armadi, si contrapponeva quella del secondo (la camera della contessa), una sorta di galleria di quadri illuminata da violenti fasci di luce che entravano da due imponenti finestre collocate a destra. La scena più sorprendente era quella del terzo, una sorta di balconata posta al primo piano della villa, dalla quale, in un affascinante gioco di prospettive, si intravedevano le architetture del cortile. E infine la scena notturna del quarto atto, ambientata in un giardino popolato da mostri di pietra, in cui la precedente linearità architettonica viene rotta dagli intrecci della vegetazione, specchio quasi dei capricci umani. Presso l'archivio Visconti sono conservate una serie di fotografie scattate a Villa Orsini di Bomarzo, che servì da ispirazione per le scenografie dello spettacolo.

Gli impegni artistici di Visconti nel mondo del melodramma proseguirono, pochi mesi dopo, con la curiosa coincidenza di un doppio allestimento del *Trovatore* verdiano: nel settembre del 1964 al Teatro Bolshoi di Mosca e nel novembre successivo al Covent Garden di Londra. Lo spettacolo presentato in Russia era una produzione del Teatro alla Scala ove approdò tre anni più tardi, nell'aprile del 1967, con un cast pressoché uguale a quello originario⁷³. Coadiuvato per scene e costumi da Nicola Benois, Visconti ideò uno spettacolo scenograficamente imponente ma essenziale, tutto giocato su colori grigi e neri. Per la regia Visconti «si è pienamente attenuto a criteri di limpida esposizione narrativa, ma governando le masse e i personaggi maggiori e minori con una sobria logica di rapporti psicologici, di comprensione dei caratteri e dei significati del loro intrecciarsi nella complessa azione, pervenendo insomma a quella scabra evidenza dei contrasti e degli incontri attraverso i quali si definiscono gli umani affetti della tragedia verdiana»⁷⁴. A Milano lo spettacolo non convinse del tutto il pubblico e la critica, e la cronaca della prima registrò numerose contestazioni sia all'indirizzo del regista che dell'esecuzione musicale.

Anche per *Il trovatore* allestito a Londra⁷⁵ Visconti perseguì la strada della linearità, proponendo uno spettacolo dai toni cupi e dagli spazi talora opprimenti. Coadiuvato questa volta da Filippo Sanjust, non riuscì tuttavia ad accogliere il

72 Erasmo Valente, "L'Unità", 22 maggio 1964, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 300-301.

73 Diretti da Gianandrea Gavazzeni, cantarono a Mosca Piero Cappuccilli, Gabriella Tucci, Giulietta Simionato, Carlo Bergonzi.

74 L. P., "Paese Sera", 5 aprile 1967, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 308.

75 L'opera fu diretta da Carlo Maria Giulini. Interpreti: Peter Glossop, Gwinet Jones, Giulietta Simionato, Bruno Prevedi.

successo di qualche anno prima. Critica e pubblico rimasero in parte delusi da uno spettacolo giudicato di routine e privo di emozioni. «Invece della misura e della pregnanza dei movimenti che caratterizzavano il *Don Carlo*, troviamo qui agitazione e atteggiamenti di routine; invece di una scenografia che non solo rispetti ma trascenda le necessità del dramma, ci viene offerta una serie di scenari, alcuni dei quali abbastanza grandiosi, mentre altri contraddicono tranquillamente le indicazioni del compositore. Indubbiamente oggi questi contrasti sono fin troppo comuni, ma non sono quello che ci si aspetta da Visconti»⁷⁶.

Nel novembre del 1965 Visconti è al Teatro dell'Opera di Roma dove allestisce una nuova edizione del *Don Carlo* verdiano. Anche in questo caso, assieme al direttore Carlo Maria Giulini, si optò per la versione italiana in cinque atti, per la quale Visconti curò anche le scene e i costumi. Ne furono interpreti Cesare Siepi, Gianfranco Cecchele, Marti Talvela, Suzanne Sarroca e Mirella Parutto Boyer. L'allestimento traeva ispirazione dalle tele di El Greco⁷⁷, proponendo colori solari tipici della mediterraneità: una Spagna vera, ricostruita con attenzione al dato storico, in cui emergeva soprattutto il contrasto tra l'imponenza e il fasto delle architetture barocche e le desolanti vicissitudini private dei protagonisti. Un allestimento, come sempre, grandioso che colpì il pubblico per la ricchezza dei costumi e per la capacità del regista nel creare equilibrate scene di massa. Lo spettacolo aveva inizio con un primo atto dall'impostazione assai semplice, quasi antiviscontiana, nella nudità della scena (che rappresenta il bosco francese di Fontainebleau) occupata solo da qualche arbusto e da un rudere sullo sfondo. Una Coppietta di innamorati, all'alzarsi del sipario, si baciava appassionatamente, riproponendo poi il gesto al termine dell'atto, quasi a sottolineare che la felicità appartenere solo al popolo e non ai re, costretti a subire matrimoni di convenienza. Dal secondo atto l'articolata vicenda si sposta in Spagna: al grigiore invernale del primo, Visconti faceva seguire un'esplosione di colori caldi, un trionfo di architetture gotiche, di prospettive articolate in cui si muovevano personaggi riccamente agghindati. Spettacolare la scena del chiostro – simile nell'impostazione a quella pensata nel 1958 per il Covent Garden – con una complessa fuga di colonne, così come quella dell'ultimo atto con l'imponente tomba di Carlo V illuminata da un fascio di luce proveniente da un rosone gotico. «Si discuterà a lungo se le soluzioni ideate da Visconti coincidano davvero con le intenzioni verdiane. E se gli estimatori saranno sempre pronti a ricordare il realismo verdiano per giustificare quello minuzioso e sfarzoso di Visconti, gli avversari saranno altrettanto pronti a rovesciare l'argomentazione, accusando il realismo viscontiano di aver ricostruito la Spagna ma non l'eterno dramma dei protagonisti». Nello spettacolo il regista aveva messo in evidenza «con acume addirittura di storico, alcuni nessi fondamentali della storia della vita del popolo spagnolo. Il rapporto contraddit-

76 Desmond Shawe-Taylor, "The Sunday Times", 29 novembre 1964, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 318.

77 El Greco (1541-1614), pittore, scultore e architetto, figura centrale del Rinascimento spagnolo.

rio, ad esempio, tra sentimento magico-religioso pesante e barocco e il paesaggio assolato; o il carattere del gotico spagnolo drammatico fino alla tragedia e fastoso fino alla decadenza nel suo rapporto con il semplice candore dell'architettura civile; o l'odio-amore nei rapporti tra il popolo ed una monarchia, come quella di Filippo, con il suo groviglio di repressione spietata e di funzione progressiva»⁷⁸. Lo spettacolo è stato riallestito a Roma nel 1987 a cura di Alberto Fassini⁷⁹.

Nel marzo del 1966 Visconti debuttò alla Staatsoper di Vienna con un altro titolo verdiano: *Falstaff*. L'opera fu diretta da Leonard Bernstein, mentre in scena cantavano Dietrich Fischer-Dieskau, Rolando Panerai, Ilva Ligabue, Regina Resnik. Scene e costumi furono ideati dallo stesso Visconti con l'aiuto di Ferdinando Scarfiotti⁸⁰. L'impostazione data dal regista milanese a questo spettacolo fu estremamente tradizionale, con una serie di scenografie lineari ma assolutamente aderenti al libretto, capaci di ricostruire un'Inghilterra shakespeariana secondo i canoni dell'immaginario collettivo. I costumi sembravano «ritagliati quasi da una rivista di moda per borghesi di Windsor di quei tempi»⁸¹, mentre la presenza registica si fece sentire soprattutto nella direzione dei cantanti, di cui vennero elogiate le capacità attoriali.

Nell'aprile del 1966 Visconti è ancora una volta al Covent Garden di Londra per allestire *Der Rosenkavalier* di Richard Strauss. A dirigere l'orchestra c'era George Solti, mentre al fianco del regista c'erano Fernando Scarfiotti per le scene e Vera Marzot per i costumi. Dopo aver ideato una serie di allestimenti molto tradizionali, per questa produzione Visconti tornò a far sentire la propria presenza registica in modo particolarmente evidente: la vicenda settecentesca fu spostata in un contesto a metà strada tra il rococò e il liberty, in cui si alternavano momenti più fortemente realistici a trovate imprevedibili. Non tutta la critica condivise questo approccio all'opera di Strauss, sebbene molti colsero l'idea portante dell'allestimento: prendersi, sul piano visivo, quelle stesse libertà che Strauss si era preso sul piano musicale. Scrisse infatti il critico dell'"Observer": «Certamente questo lavoro di modernizzazione ha sconvolto le consuete tensioni stilistiche dell'opera. Ma non ne ha create di nuove ugualmente valide? Se compositore e librettista possono dedicarsi a un viaggio nel tempo, non può fare lo stesso il regista? E l'approccio visuale di Visconti non è più aderente allo stile della musica di quanto non lo sia la solita grandiosità barocca? Piuttosto, e la cosa mi sorprende, non riesco a trovare nulla nel libretto che indichi un'ambientazione settecente-

78 Vice, "L'Unità", 21 novembre 1965, ivi, Vol. II. P. 342.

79 Alberto Fassini (1938-2005) regista di origini palermitane, si occupò soprattutto di melodramma e fu a lungo collaboratore di Visconti di cui riprese più volte gli allestimenti.

80 Ferdinando Scarfiotti (1941-1994), scenografo teatrale e cinematografico, ha ottenuto il Premio Oscar per *L'ultimo imperatore* di Bernardo Bertolucci.

81 Horbert Tschulik, "Wiener Zeitung", 16 marzo 1966, ivi, Vol. II, p. 348.

sca e, una volta svanita la sorpresa iniziale, mi sono trovato sempre più stimolato dall'approccio di Visconti»⁸².

Dopo il terzo allestimento di *Traviata* nel 1967, Visconti impegnato soprattutto con il teatro di prosa, rimase lontano dal palcoscenico lirico per quasi due anni. Vi fece ritorno nel marzo del 1969, alla Staatsoper di Vienna, per il suo ultimo incontro verdiano: il *Simon Boccanegra*. Alla guida musicale c'era Josef Krips⁸³, mentre scene e costumi vennero ideati in collaborazione con Ferdinando Scarfiotti. In palcoscenico cantavano Eberhard Wächter, Nicolai Ghiaurov, Gundula Janowitz e Carlo Cossutta. Le foto di scena e i commenti della critica fanno intuire che questa fu, probabilmente, la meno viscontiana tra le regie d'opera dell'artista milanese. Rinunciando al suo gusto antiquario, al marcato realismo, alla presenza di una sovrabbondante attrezzeria, Visconti scelse la via di una estrema stilizzazione, allontanando la vicenda del doge genovese dall'originale contesto trecentesco. La critica attaccò aspramente lo spettacolo: «Il famoso regista Luchino Visconti ha sbagliato in modo poco sensibile la messinscena dell'opera lirica, rare volte eseguita, *Simon Boccanegra* di Giuseppe Verdi; ovviamente per il piacere di indignare il pubblico, egli ha trasferito la tragedia del doge genovese in un laboratorio luccicante di astronauti. Cubismo immaturo, reminiscenze del "Bauhaus", il modello neo-bayreuthiano hanno fatto da padrini: il risultato, una mistura di scene senza stile e senza linea, risulta più antiquato di certe realizzazioni stravaganti degli anni Venti e Trenta. [...] Ugualmente priva di omogeneità è la direzione dei protagonisti. Senza ragione corrono verso la ribalta per cantare a squarciagola le loro arie verso la platea, [...] si sforzano in gesti consumati e fanno in fondo un teatro piuttosto convenzionale»⁸⁴.

L'ultimo spettacolo lirico messo in scena da un Visconti ormai malato e sofferente, fu quello che unanimemente la critica definì come il capolavoro assoluto, in questo ambito, del regista milanese: *Manon Lescaut* di Giacomo Puccini. Lo spettacolo debuttò al Teatro Nuovo di Spoleto il 21 giugno 1973 nell'ambito del Festival dei Due Mondi. Tornò a collaborare con Visconti, per le scene, Lila de Nobili (assieme a Emilio Carcano⁸⁵) e per i costumi Piero Tosi (assieme a Gabriella Pescucci⁸⁶). Sul podio c'era ancora una volta Thomas Schippers, mentre i ruoli principali erano cantati da Nancy Shade, Harry Theyard e Angelo Romero. La parola "memorabile" ricorre in tutte le recensioni di uno spettacolo che costituì il testamento artistico del grande regista, il quale consegnò alla storia del teatro d'opera uno spettacolo di grande raffinatezza, curato nei più minuti parti-

82 Peter Heyworth, "The Observer", 24 aprile 1966, ivi, Vol II., p. 366.

83 Josef Krips (1902-1974) direttore d'orchestra austriaco.

84 Karlheinz Roschitz, "Die Furche", 5 aprile 1969, ivi, Vol. II, p. 408.

85 Emilio Carcano, scenografo, pittore e decoratore.

86 Gabriella Pescucci (1941) costumista cinematografica e teatrale, ha vinto il Premio Oscar per il film *L'età dell'innocenza* di Martin Scorsese.

colari, intriso di grande passionalità. Come in altre occasioni, Visconti scelse di posticipare la vicenda di quasi un secolo: dal Settecento di Prévost al tardo Ottocento di Puccini, da un mondo lezioso e tutto sommato irrigidito su se stesso, a uno in cui la disperata passione d'amore travolge ogni cosa. Spiegava Visconti in un'intervista al "Corriere della Sera": «L'opera è ambientata nel Settecento, ma in un Settecento rivisto attraverso la lente del 1890, l'anno cioè in cui *Manon* fu composta. Si tratta di una contaminazione a mio avviso necessaria. Fare un vero Settecento, un Settecento pulito, sarebbe stato in contrasto con la musica dello spartito, che è irruente, passionale. È una bell'opera, forse la più bella di Puccini. [...] *Manon* consente ben poche bizzarrie. È, semplicemente, la storia di due amori, o di un grande amore, o di due giovani che questo amore non riescono mai a farlo perché sono sempre in fuga. Ma la musica prende vera consistenza soltanto nel terzo e quarto atto, quando la vicenda raggiunge la più alta intensità drammatica. [...] Per la prima volta vediamo una *Manon* come deve essere, e cioè con due giovani belli, con una protagonista che ha tutte le qualità richieste dal personaggio: giovinezza, avvenenza, drammaticità, liricità, frivolezza...»⁸⁷. Approfitando della presenza di due protagonisti giovani e duttili, Visconti lavorò moltissimo sull'interpretazione dei personaggi, riuscendo a ottenere uno spettacolo di grande freschezza, il cui il filo conduttore era il progressivo sprofondare dei due amanti negli abissi del peccato e della perdizione. Le scene della de Nobili, caratterizzate da un tratto leggero e vaporoso, corrisposero perfettamente al disegno registico: dalle eleganti prospettive ricreate per la locanda del primo atto, al boudoir di *Manon* del secondo, in cui troneggiava una grande alcova ai piedi della quale si consuma l'amplesso dei due protagonisti. Memorabile la scena del terzo atto, divisa orizzontalmente da una grande cancellata, dietro la quale si intravede la prua della nave pronta a salpare per le Americhe. E infine la landa desolata del quarto, priva quasi di contorni e sfumature, in cui la solitudine, la disperazione e l'abbandono dei due amanti risaltava in modo estremamente drammatico. La critica non risparmiò le lodi allo spettacolo: «Visconti – scriveva Duilio Courir – è stato del tutto pari alle sue cose migliori, se questa non è in assoluto il capolavoro del suo lavoro di regista lirico»⁸⁸. Concorde anche Teodoro Celli, che era solitamente avverso alle messinscena viscontiane: «La regia di Luchino Visconti: questa volta così ispirata dalla musica, e così "poetica", pur nel controllatissimo realismo dell'invenzione, da strappare un grido d'ammirazione. [...] Non parliamo solo del rigore, consueto in Visconti, di atteggiamenti e movimenti. Parliamo di *Manon* che desolatamente canta, abbandonata su quel letto sovraccarico di cuscini e di piume e di veli, la tremenda nostalgia di "In quelle trine morbide...", la nostalgia dell'amore vero di Des Grieux: parliamo del prodigioso finale del second'atto ove alla "esposizione di fuga" in orchestra Visconti ha accostato,

⁸⁷ Ettore Mo, Visconti: "Finalmente una *Manon* giovane e bella, l'ha scoperta Schippers, in "Il Corriere della Sera", 19 giugno 1973.

⁸⁸ Duilio Courir, "Il Corriere della Sera", 22 giugno 1973, citato in Luchino Visconti, *Il mio teatro*, cit., Vol. II, p. 430.

in traduzione visiva, un agitarsi, un “perder la testa”, un forsennato danzare “alla René Clair” ma sovraccarico d’angoscia. Quando mai questa pagina musicale fu interpretata visivamente con altrettanta penetrazione stilistica? Parliamo ancora – ma occorrerebbe citar tutto – dell’ultimo atto, ove la solitudine dei due è stata accentuata dal loro star straziantemente abbracciati in quella landa lunare»⁸⁹. Ed ancora Leonardo Pinzauti sottolineava la «vera e propria magia che Visconti ha esercitato nell’individuare e mettere in evidenza il carattere dei singoli personaggi e l’inesauribile ricchezza dei loro rivolti psicologici: si tratti della protagonista, plasmata momento per momento, scoperta davanti alla fantasia degli spettatori in un continuo crescendo drammatico, come di un personaggio di contorno (una lavandaia, un cameriere, un soldato, una comparsa qualsiasi), ogni figura porta in sé una verità. E quel che impressiona di più è che si tratta della verità musicale, per cui anche l’assurdo logico del personaggio che canta quando dovrebbe parlare sembra la cosa più naturale di questo mondo»⁹⁰. Che ci si trovasse di fronte a un evento eccezionale, lo sottolineò infine anche Fedele D’Amico: «Difficilmente il miracolo che la congiuntura Schippers-Visconti ha compiuto, certo il più folgorante del teatro d’opera degli ultimi decenni, potrà ripetersi con protagonisti diversi»⁹¹. Insomma, uno spettacolo fuori dall’ordinario, in cui non era difficile scorgere una certa assonanza tra i temi della *Manon* pucciniana e la sensibilità del regista milanese: la galanteria, il formalismo, le belle maniere e le apparenze che coesistono con la sotterranea sensualità, con il libertinaggio, con la violenza e la morte. Lo spettacolo, per espressa concessione di Luchino Visconti, venne riallestito nel marzo del 1974 al Teatro Verdi di Trieste a cura di Alberto Fassini.

La storia delle regie di Visconti per il melodramma è naturalmente costellata anche da numerose proposte che, per motivi di vario genere, non giunsero a buon fine. Nell’epistolario custodito presso l’Archivio Visconti si possono leggere numerose lettere in cui direttori d’orchestra o sovrintendenti di teatro avanzano ipotesi tra le più diverse. Sappiamo così che nel 1955 era stata ipotizzata una messinscena della *Fanciulla del West* di Puccini alla Scala con le scene di Benois, mentre nel 1957 andarono a monte altri due progetti scaligeri: un *Trovatore* con la direzione di Gianandrea Gavazzeni e un *Pirata* di Bellini. Nel 1963 fu ipotizzata una messinscena di *Falstaff* a Spoleto con la direzione di Leonard Bernstein, mentre nel 1968 si era programmato un *Otello* al Maggio Musicale Fiorentino da riprendersi in seguito anche all’Opera di Roma in apertura della stagione 1969/70. In una lettera del 1972 Leonard Bernstein comunicava a Visconti di aver cancellato una serie di impegni per la stagione 1973/74, tra i quali anche un *Tristano e Isotta* di Wagner, che i due artisti avrebbero dovuto realizzare assieme. Ancora, nel 1972 si era pensato, per il Festival di Spoleto, a una *Louise* di Charpentier. Oltre a questi progetti, documentati dall’epistolario, non è difficile immaginare che le proposte

89 Teodoro Celli, “Il Messaggero”, 22 giugno 1973, ivi, Vol. II., p. 430-434.

90 Leonardo Pinzauti, “La Nazione”, 22 giugno 1973, ivi, Vol. II., p. 436-440.

91 Fedele D’Amico. “L’Espresso”, 1 luglio 1973, ivi, Vol. II., p. 445.

rivolte al grande regista fossero state di gran lunga più numerose ma, per una legge che è ampiamente nota nel mondo dello spettacolo, la realizzazione di un progetto avviene solo in presenza di una lunga serie di coincidenze favorevoli: fra cento proposte e ipotesi, solo pochissime riescono alla fine a vedere la luce.