

## Il commento

Programmi più ricchi  
E basta superlativi

Il melodramma è, per sua stessa natura, la quintessenza del superlativo: amori sublimi, eroismi soprannaturali, tradimenti nefasti, morti innumerevoli e atroci. Gli spettatori cominciano a emozionarsi quattro secoli or sono, quando, secondo il cronista mantovano prodigo di palpiti e di virgole, «Non si trovò ascoltante alcuno, che non s'intenerisse, né fu pur una Dama, che non versasse qualche lacrimetta». Costellata da successi iperbolici e da fiaschi abissali, la tradizione sopravvive persino ai nostri giorni, contagiando persino gli individui più tranquilli.

Alla vigilia del Sant'Amrogio, il vescovo che catechizzò i milanesi, il sindaco di Busseto consacra Muti «il più grande direttore verdiano dei nostri tempi». La Scala, proclamata da tutti i suoi sovrintendenti «il più gran teatro del mondo», si prepara ad aprire una stagione a dir poco «storica», con un «evento», manco a dirlo, memorabile.

Testimoni e profeti, sugli elettrizzati giornali e telegiornali, gli sventurati cronisti tenuti a spolmonarsi nelle trombe celebrative. Chi vuol immalzarsi nelle grazie dei dirigenti scaligeri soffia più forte. Io, per fortuna, sto da mezzo secolo tra i reprobri e, come il mendicante sotto la tavola del ricco epulone, divido con voi le briciole del più costoso Banchetto dei cinque centini.

Ancora un superlativo ma, ahinoi, giustificato. Non alludo ai tre milioni sborsati dagli spettatori del Sant'Amrogio per assistere al rito accanto alla gentile Signora, ma alle spese sostenute da tutti gli italiani, entrino in teatro o no. I conti della prossima stagione sono presto fatti. Da un lato 90 miliardi di contributi pubblici. Dall'altro 77 serate d'opera (escluse le 17 repliche dello scorso autunno), 49 di balletto e una cinquantina di concerti. E evidente che balletti e concerti (per lo più cameristici) costano infinitamente meno. Perciò, divisi equamente i contributi, l'opera assorbe all'incirca un miliardo di danaro pubblico per sera. Una cifra di gran lunga superiore a quella dei grandi teatri europei che dividono la spesa tra 300-350 recite all'anno, raddoppiando o triplicando il pubblico.

Paragono improponibile, risponde chi può, perché la Scala offre spettacoli d'eccezionale qualità. Non sempre e non tutti. Basta scorrere il cartellone per vedere che non ci sarà da scialare. È vero, piuttosto, che il vecchio palcoscenico ostacola l'ampliamento del repertorio.

Dopo tante premesse sarebbe ora di provvedere. In attesa, una modesta proposta: arricchire i programmi con opere in concerto (ricordate il *Flauto magico* con Solti?) senza aspettare miracoli dai privati. E, soprattutto, basta coi superlativi! Lo chiede anche Muti auspicando «un teatro con un programma continuo, senza chiudere mai i battenti». Non si può che essere d'accordo.

R.Te.



## Il sangue di Macbeth per rivoluzionare l'opera

MILANO. Sono passati dodici anni dall'ultima apparizione del *Macbeth* alla Scala, nella splendida edizione diretta da Abbado con l'allestimento di Strehler e Damiani. Ora Muti, ripresentando l'opera con la regia di Graham Vick, scene e costumi di Maria Bjorson, paga il giusto debito al genio di Verdi e prepara un titolo fondamentale per le celebrazioni del centenario. Inoltre - argomento non trascurabile - Muti torna a un'opera particolarmente amata, più volte diretta con successo e registrata in disco.

Non occorre dire quanto sia giustificata questa predilezione per una partitura del 1847, che segna una tappa decisiva del progresso verdiano. L'autore, per primo, ne era certo, come dimostra la dedica ad Antonio Barozzi: «Eccole questo *Macbeth* che io amo a preferenza delle altre mie opere e che quindi stimo più degno d'essere presentato a Lei». Quando detta queste righe il musicista ha dietro di sé otto anni di carriera e nove lavori: dal *Giorno di Regno*, con cui esordisce nel 1839, all'*Attila*. In mezzo stanno *Nabucco*, *Ernani* e

una mezza dozzina di spartiti che Verdi raggrupperà sotto la sdegnosa insegna degli «anni di galera», dedicati alla ricerca del successo e dello stile. Una ricerca destinata a proseguire con altri sei lavori disuguali prima di approdare, nel '51, al *Rigoletto*.

*Macbeth* si colloca a metà di questo corso tormentato. Annuncia un rinnovamento che si realizzerà molto più tardi. Per la prima volta, dopo aver tentato le tragedie di Hugo e di Schiller, Verdi si accosta a Shakespeare che ammira «più di tutti i drammatici, senza eccettuare i greci». E sceglie i più estremi, i più sanguinari tra i personaggi dell'inglese, con l'obiettivo dichiarato di un radicale rinnovamento. Al Piave, fedele collaboratore e vittima, spedisce un'inequivocabile direttiva: «Questa tragedia è una delle più grandi creazioni umane!... Se noi non possiamo fare una gran cosa cerchiamo di fare una cosa almeno fuori dal comune».

In realtà, per uscire dal «comune», l'ostinato bussetano si affida ai grandi temi morali su cui si regge tutto il suo teatro: il tema del potere che isola e di-

Stasera la prima del teatro milanese, con la celebre opera che nel 1847 segnò per Verdi l'uscita dagli «anni di galera» segnati dalla caccia allo stile e al successo

strugge il potente e il tema della tirannia paterna, incombente dall'*Oberto all'Aida*. Isolati o uniti, soprattutto nell'ultimo periodo, i due filoni si intrecciano qui in modo anomalo. *Macbeth*, spinto dalla profezia delle streghe e dall'ambizione della diabolica Lady, assassina il vecchio Re per conquistare il trono e

continua a uccidere, non solo per conservare la corona, ma per distruggere, nei rivali, i padri dei figli che non ha avuto. È l'apparizione della progenie di Banco, evocata dalle streghe, a farlo stramazzone svenuto al suolo. Padre mancato, privo della sposa uccisa dai rimorsi, lascia dietro di sé il deserto: «La vita!... Che importa?... È il racconto di un povero idiota - Vento e suono che nulla dinota!».

Che nel 1847, vent'anni prima del *Don Carlos*, Verdi abbia realizzato una simile discesa negli abissi dell'anima, è sbalorditivo. Tanto è vero che quando, nel 1865, si accinge a rivedere l'opera per Parigi, corregge meno del previsto. «Ho scorso il *Macbeth* per fare l'arte di ballo - scrive all'editore francese - ma ahimè! Alla lettura di questa musica sono stato colpito da cose che non avrei voluto trovarci... diversi pezzi che sono o deboli, o mancanti di carattere...». Poi però, in sostanza, si limita a eliminare un paio di cabalette, aggiunge la celebre aria «la luce langue» nel secondo atto o un duetto alla conclusione del terzo, rivede il coro dei profughi e

innesta un pomposo finale.

Il blocco dell'opera resta quello originario, e i ritocchi, i restauri non convincono i parigini. L'esito non andò oltre il successo di stima e Verdi, pur difendendo vivacemente dall'accusa di non aver compreso Shakespeare, sembrò rassegnato: «Tutto ben calcolato, pesato e sommato, il *Macbeth* risulta fiasco. Amen. Confesso però che non me l'aspettavo. Mi pareva di non aver fatto troppo male, ma pare che io abbia avuto torto».

Non era vero, ma è un fatto che l'opera, destinata secondo il buon Piave «ad aprir nuove strade ai maestri presenti e futuri», troverà la sua giusta collocazione soltanto ai nostri tempi. Nella moderna revisione dell'intera produzione verdiana, tra le benintenzionate rivalutazioni che infastidivano Massimo Mila, quella del *Macbeth* si è ormai definitivamente consolidata. Ed ora, dopo le numerose esecuzioni di questi anni, possiamo attendere con tranquilla fiducia la conferma dalla passione verdiana di Riccardo Muti.

Rubens Tedeschi

## L'intervista

Parla Graham Vick, il regista: da Liverpool a Verdi, passando per Berio

## «Tremate, sono arrivate le streghe di Shakespeare»

«Le fattucchiere sono donne forti, proprio quelle di cui l'uomo ha paura. Ma non dite che è una lettura femminista...»

MILANO. Graham Vick, regista del *Macbeth*, è un inglese di Liverpool dove è cresciuto al tempo dei Beatles. Vick, che ritorna alla Scala dopo aver firmato la regia di *Outis* di Luciano Berio, all'inizio pensava di fare il direttore d'orchestra: «Per questo mi sono messo a studiare piano e direzione. Ma il giorno in cui ho firmato la mia prima regia mi sono accorto che mi stava a pennello, proprio come indossare una giacca su misura; e non ho più smesso». Alla vigilia della «madre di tutte le prime», Vick sfodera una relativa tranquillità forse perché «gioca in casa», trattandosi di un'opera che deriva, attraverso la mediazione del libretto di Piave, dalla tragedia di Shakespeare...

Quanto l'ha aiutata nella messinscena di «Macbeth» la frequentazione, anche teatrale, con il mondo di Shakespeare?

«Mi ha aiutato soprattutto sapere che mi trovavo di fronte a una tradizione teatrale in cui la scenografia non aveva importanza, e tutto era già contenuto nella parola. Per questo ho creato una scena non decorativa, che suggerisse l'idea di un paesaggio interno dove a venire in primo piano fossero le parole e, in questo caso, la musica».

Un po' come sosteneva Gordon Craig, il grande innovatore del teatro inglese moderno: certe situazioni del «Macbeth» sono delle proiezioni dell'interiorità del personaggio...  
«È verissimo. Per questo ho creato un movimento che tenga conto di forme, spazi, ombre, luci. Ecco il grande cubo che fa da sfondo a tutte le vicende e che troneggia in palcoscenico, gira e crea un vortice... Quel cubo è la cassa di risonanza di molte cose. Sono partito dall'idea di un crogiolo che contiene tutta la forza del mondo e dunque tutto il bene e tutto il male. All'inizio vince il male, e nel cubo si sviluppa una specie d'inferno».

Come rappresenterà le streghe che predicono a Macbeth il suo destino?

«Le streghe sono donne forti e indipendenti. Il tipo di donna che fa più paura all'uomo. Le streghe sono un coro di trentasei donne, la rappresentazione di un mondo in cui è la donna, come una Madre Terra, a muovere l'universo. Quando appaiono in scena il cubo si tinge di blu, e blu è anche il loro costume. Anche Lady Macbeth è una donna forte: il suo solo problema è che vive in un mondo di uomini».

Un «Macbeth» femminista?  
«Ma no. Non dimentichiamo che l'opera si intitola *Macbeth* e non *Lady Macbeth*. Anche in Shakespeare Lady Macbeth appare come un monumento, ma il protagonista è lui. È indubbio, però, che Macbeth ha capito che l'energia del mondo è femminile: per questo ha scelto una donna come lei. Per Shakespeare Macbeth è determinato, selvaggio. Nell'opera di Verdi, invece, Macbeth è un uomo sostanzialmente fragile che crede che il coraggio stia tutto nel battersi valoro-



samente. Per questo la moglie gli chiede «alla grandezza aneli, ma sarai tu malvagio?».

Come rappresenterà la «magia della foresta di Birnam» che si muove verso Macbeth?

«Con il colore. Un colore verde già presente in alcuni momenti dell'opera come una premonizione. Ad avanzare, dunque, non saranno rami portati da uomini, ma una fascia di colore. Con il colore renderò visibili anche altre situazioni, altri sentimenti: il rosso sarà il colore del sangue, della passione; il giallo, un giallo eccessivo, chiassoso, rappresenterà la regalità da parvenus di Macbeth e della Lady».

Come è riuscito ad amalgamare canto, recitativo, gestualità?

«Tenendo presente che, trattandosi di un'opera, il canto è la base di tutto e che l'energia che il canto libera deve essere usata. Non c'è niente di più sbagliato, per me, di usare i cantanti come degli attori. La generosità tipica della lirica si proietta anche nella parola e questa tenso-

ne è già alla base del gesto. Questo per i personaggi. Con il coro, invece, ho lavorato diversamente, studiando dei gesti più stilizzati. Per esempio, nel finale del primo atto il coro ha un vero e proprio movimento emozionale molto forte, come un mare rosso che si agita. Nel banchetto del secondo atto, invece, dove appare il fantasma di Banquo, sono quasi robot, automi».

Come avverrà la morte di Macbeth?

«Fuori scena, come nella seconda edizione dell'opera - quella di Parigi del 1865 - che noi rappresentiamo. Nella prima edizione del 1847 Verdi era molto affascinato dal grand guignol e faceva morire Macbeth in scena. Nell'edizione parigina, invece, c'è un coro trionfale. Prima di lui morirà, uccidendosi, Lady Macbeth con quella meravigliosa pagina «La luce langue» in cui anche questa donna feroce ha paura della morte che sta pervenire...»

Maria Grazia Gregori

M.N.O.

## La vigilia

## Nasce la fondazione tornano gli animalisti

MILANO. Questa è la prima Prima della Fondazione del teatro alla Scala. Oppure, se vogliamo, il debutto in abito da sera, nella tradizione di Sant'Amrogio, del nuovo assetto societario del cosiddetto «più grande teatro del mondo» (se l'abito da sera verrà macchiato dalle contestazioni, lo sapremo stasera: il presidente di Gaia Stefano Apuzzo, leader degli animalisti, ha annunciato una contestazione «a sorpresa», ma senza uova marce). La nascita ufficiale è stata annunciata qualche settimana fa alla presenza di Walter Veltroni e delle autorità meneghine, compreso il sindaco Gabriele Albertini che è di diritto presidente del consiglio di amministrazione. Alla Fondazione, che non ha scopo di lucro, concorrono al momento in modo decisivo la Cariplo, la Camera di commercio, la Pirelli, l'Eni, la Sea, l'Assolombarda e la regione Lombardia. Resta centrale però, per i destini della Scala, il contributo dello Stato (70 miliardi all'anno per i prossimi tre anni). La nascita di questa nuova realtà è stata salutata da tutti come una necessaria «modernizzazione» che porterebbe dritto nel futuro il teatro milanese, trasformandolo da ente autonomo di diritto pubblico a fondazione cui partecipano privati, imponendo quei criteri manageriali che vengono vantati in tutti i campi come nemici del parassitismo statale. Anche se poi lo statuto è già stato criticato da alcuni e definito una «privatizzazione a metà», per i limiti che impone alla partecipazione dei privatizzatori al 40% del capitale.

Sul futuro della Fondazione ha levato la sua voce non polemica ma preoccupata il maestro Riccardo Muti, che ha chiesto una fondamentale assicurazione: cioè, la garanzia che i privati intenzionati ad aiutare finanziariamente il teatro senza scopo di lucro (ma ottenendo facilitazioni fiscali) non abbiano voce in capitolo nelle scelte artistiche. Una preoccupazione più che giusta, da parte di chi vuole un teatro «aperto in tutte le direzioni, ma completamente libero». A Muti ha risposto Veltroni, dichiarando che quello dell'autonomia artistica è un «valore assoluto».

Ma il problema delle scelte artistiche non è l'unico per la Scala, un grande palcoscenico al quale è difficilissimo avere accesso da parte di un pubblico più ampio. Da un lato per il numero ridotto delle rappresentazioni, dall'altro anche per problemi tecnici e di sicurezza. Al sovrintendente Carlo Fontana, che per la nascita della Fondazione si è battuto negli ultimi anni, abbiamo chiesto se abbiano qualche ragione d'essere le diffidenze o le preoccupazioni di chi teme che la privatizzazione non favorisca una maggiore frequenza al teatro per i milanesi e anche per gli altri italiani, visto il fortissimo sostegno che lo stato continua a esercitare. «Sono preoccupazioni che non hanno proprio ragione di essere», ha risposto il sovrintendente. «La Scala ha particolare attenzione non solo per l'accesso, ma anche per la formazione del pubblico. Basta pensare che 110.000 persone su 330.000 accedono alla Scala a prezzi scontati attraverso l'ufficio promozione. Si tratta di anziani, giovani e studenti che si sono fatti una preparazione in vista della visione e dell'ascolto. Nello statuto è prevista la continuità di questo impegno anche in direzione degli extracomunitari, attraverso la collaborazione e la organizzazione dei loro centri associativi, per favorire un approccio all'opera».

Ma, a proposito di confronto culturale, in una città come Milano che vive attualmente una pericolosa frattura tra cultura e amministrazione, tra intellettuali e giunta di centro-destra, quale può essere il ruolo di una grande istituzione come la Scala per colmare questa preoccupante divisione? Carlo Fontana replica: «Ammetto che questa divisione tra cultura e amministrazione ci sia, la Scala, essendo una grande istituzione milanese, e non solo milanese, è di per sé unificante. Come immagine e come proposta artistica non può che avere una funzione unificante». E il contributo dello Stato fino a quando continuerà a essere così determinante nel bilancio del teatro? «Noi abbiamo un introito statale fissato nel 36% delle entrate. L'intervento pubblico è ridotto e andrà sempre più riducendosi».