

ARTURO TOSCANINI

IL DIRETTORE E L'ARTISTA MEDIATICO

A CURA DI
MARCO CAPRA E IVANO CAVALLINI

LIBRERIA MUSICALE ITALIANA

casadellamusica
p a r m a

© 2011 Libreria Musicale Italiana srl, via di Arsina 296/f, 55100 Lucca
lim@lim.it www.lim.it

Tutti i diritti sono riservati. Nessuna parte di questa pubblicazione potrà essere riprodotta, archiviata in sistemi di ricerca e trasmessa in qualunque forma elettronica, meccanica, fotocopiata, registrata o altro senza il permesso dell'editore, dell'autore e del curatore.

ISBN 978-88-7096-630-5

ARTURO TOSCANINI

IL DIRETTORE E L'ARTISTA MEDIATICO

A CURA DI
MARCO CAPRA E IVANO CAVALLINI

Libreria Musicale Italiana

SOMMARIO

- VII Premessa
- 3 Marco Capra
Toscanini musicista mediatico. Ipotesi e riflessioni
- 21 Ivano Cavallini
*Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra tra Ottocento e
Novecento*
- 45 Gianmario Borio
*La teoria dell'interpretazione musicale da Adolf Bernhard Marx
a Rudolf Kolisch*
- 61 Gustavo Marchesi
Toscanini alle prove
- 83 Claudio Toscani
Toscanini e Verdi
- 99 Daniel Brandenburg
Toscanini e Bayreuth
- 109 Gian Paolo Minardi
Toscanini e Pizzetti
- 133 Marco Beghelli
Alla ricerca della «voce adatta». Toscanini e i solisti di canto
- 171 Carlida Steffan
*«I vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino».
Concertazione musicale e dimensione visiva da Toscanini ad oggi*

- 199 Cesare Fertonani
Toscanini e l'interpretazione delle sinfonie di Mozart
- 219 Francesco Luisi
Toscanini e Beethoven: annotazioni sull'interpretazione delle sinfonie
- 233 Antonio Rostagno
Toscanini e la musica orchestrale italiana dell'Ottocento
- 259 Angela Ida De Benedictis
Toscanini e la radio, ovvero: dell'altra metà dell'etere...
- 279 Giuseppe Clericetti
I concerti televisivi di Toscanini
- 291 Vitale Fano
«Toscanini: Hymn of the Nations». Lo strano caso della sparizione del film con l'«Internazionale»
- 311 Alessandro Roveri
«The Toscanini Legacy». L'archivio Toscanini alla Public Library di New York

PREMESSA

Nel maggio 2007, tra le manifestazioni indette per onorare la memoria di Arturo Toscanini a cinquanta anni dalla scomparsa, l'Istituzione Casa della Musica del Comune di Parma e la Sezione Musicologia dell'Università degli Studi di Parma organizzarono un convegno internazionale intitolato «Arturo Toscanini e la direzione d'orchestra del suo tempo». Pur non costituendo la fedele testimonianza di quella iniziativa – della quale non ripropone tutti gli interventi e accoglie anzi un saggio commissionato qualche tempo dopo – questo libro ne è quantomeno la conseguenza. In primo luogo per le due questioni di fondo: le caratteristiche del modo di interpretare di Toscanini, grazie alle quali egli divenne il simbolo della moderna direzione, e contestualmente l'esigenza di introdurre strumenti critici nuovi atti a ricollocare la sua figura in un corretto ambito storico.

Questioni di non poco momento che hanno indotto a focalizzare l'attenzione non solo sulla biografia del direttore, della quale si sono occupati altri studiosi nel passato, ma soprattutto sui mezzi di comunicazione di massa che gli diedero una rinomanza senza precedenti, tanto da poterlo definire artista mediatico *ante litteram*. Si è scelto inoltre di indirizzare l'indagine verso alcuni dei repertori prediletti dal maestro e sui suoi rapporti con il canto, la regia, la musica sinfonica e operistica, le orchestre e le istituzioni nelle quali operò un'autentica rivoluzione. Più in dettaglio, mediante l'ausilio di registrazioni e di altri materiali sussidiari, è parso utile analizzare, senza pretese di completezza, la lettura di un gruppo di autori a lungo presenti nel suo vasto repertorio: Mozart, Beethoven, Verdi, Wagner, Pizzetti, i sinfonisti italiani dell'Ottocento. Anche altri compositori avrebbero potuto servire

allo scopo, quali esempi egualmente validi ed emblematici. Tuttavia, l'intento non è stato quello di approntare un quadro esauriente della carriera di Toscanini, bensì di applicare metodi comparativi meno usurati nello studio della sua attività di interprete. Allo stesso modo, non si è voluto tracciare una linea evolutiva del suo legame con i singoli musicisti, ma interrogare con cura i documenti a disposizione. Né ci si è proposto di delineare la sua parabola espressiva, equamente divisa fra discontinuità e persistenze: condizioni troppo anguste che potrebbero pregiudicare l'esito di una ricerca obiettiva sulla prassi del dirigere. Lo scopo del volume, grazie allo straordinario paradigma comunque fornito dalle testimonianze sull'arte di Toscanini, concerne la riformulazione di alcuni criteri di indagine impiegati nella storia dell'interpretazione, disciplina spesso affranta da temi e teorie invero insidiosi.

Il nostro sentito ringraziamento va infine a coloro che, quattro anni or sono, parteciparono al convegno e che nel libro ora non figurano. E un omaggio doveroso agli ospiti di eccezione che allora contribuirono alla buona riuscita dell'evento: i nipoti del direttore, Emanuela di Castelbarco e Walfredo Toscanini, e un testimone prezioso della sua eredità artistica, il maestro Bruno Bartoletti.

MC - IC

ARTURO TOSCANINI
IL DIRETTORE E L'ARTISTA MEDIATICO

CARLIDA STEFFAN

«I VECCHI SCENARI, LA SOLITA
OSTERIA, IL SOLITO GIARDINO»
CONCERTAZIONE MUSICALE E DIMENSIONE
VISIVA DA TOSCANINI AD OGGI

«Provate voi, che siete giovani, a pensare qualcosa di diverso e a propormelo. Io non riesco che a figurarmi i vecchi scenari, la solita osteria, il solito giardino. Suggestitemi qualcosa di fresco, di bello». Quando Toscanini, oramai ottantasettenne, si lasciò scappare questa laconica constatazione aveva già abbandonato da tempo l'abito di direttore di scena, supervisore delle luci, regista nonché direttore musicale che aveva caratterizzato in maniera decisamente fuori dal comune la sua carriera artistica. Frase, pare, indirizzata a Luchino Visconti, contattato nel 1954 per inaugurare con *Falstaff* la Piccola Scala a Milano.¹

Potremmo leggerla come un encomiabile passaggio di testimone ad una nuova fase della messa in scena operistica italiana, laddove lo spettacolo rivendica una precisa autonomia estetica: da una parte questo (ri)stimolerà la ricerca verso nuovi approcci alla regia teatrale operistica (mutuati dal teatro di parola o dal cinema e già abbozzati nel secondo anteguerra), dall'altra, non possiamo negarlo, marcherà in maniera netta le competenze della messa in scena rispetto a quelle della

1. Così ricorda Filippo Sacchi nel suo intervento inerente alla «concezione di Toscanini della messainscena», presentato al convegno fiorentino del 1967 e raccolto in *La lezione di Toscanini. Atti del convegno di studi toscaniniani al XXX Maggio musicale fiorentino*, a cura di Fedele d'Amico e Rossana Paumgartner, Firenze, Vallecchi, 1970, pp. 174-187: 179-180.

concertazione musicale. Diretta conseguenza della straordinaria importanza che il codice visivo (l'immagine) riveste nella società odierna, anche il prodotto operistico – quanto meno a livello mediatico – risulta a tutt'oggi sbilanciato verso la componente visiva (scene e regia). Fin anche a constatare – in casi sempre meno isolati e in ambiti culturali e produttivi di prima grandezza – una sorta di conseguente prevaricazione rispetto alla componente musicale. Non possiamo nascondere che gestione dello spazio scenico, modalità della recitazione e della gestualità corporea sembrano avere delle ricadute impositive sulla lezione musicale, quanto meno a livello di scelte agogiche che si discostano dalla lezione critica della partitura, nonché a livello di vere e proprie interpolazioni e pantomime.²

Mi pare, dunque, un esercizio non inutile – senza nostalgia o velleità anacronistiche – ripercorrere la «lezione di Toscanini», che si colloca tra il superamento delle inconvenienze del sistema (ri)produttivo teatrale dell'Ottocento e la creazione del direttore-demiurgo, insieme ideatore, supervisore ed esecutore dello spettacolo operistico: una posizione, quella toscaniniana, che al di là delle scelte contingenti che prenderemo in esame, era in grado di garantire un'armonica continuità tra lezione musicale e funzionalità scenica. Purtroppo non disponiamo di supporti video con i quali poter effettivamente documentare come il maestro gestiva la dimensione multimediale del melodramma e neppure di registrazioni integrali dal vivo – ad eccezione dei *Meistersinger* che risalgono all'agosto 1937.³

-
2. Senza selezionare i teatri tradizionalmente deputati alla sperimentazione, basterà porre occhio al catalogo operistico mozartiano messo in scena a Salisburgo nell'anno del centenario ed ora disponibile nella raccolta M22 per l'etichetta Deutsche Grammophon; o ancora, guardare alle *Nozze di Figaro* firmate da Sylvain Cambreling e Christoph Marthaler, uscite sempre nel 2006 dall'atelier dell'Opéra de Paris (Opus Arte OA 0960 D).
 3. Prima degli anni Trenta, Toscanini non pare sensibile al fascino mediatico; o più semplicemente aveva alle spalle diverse esperienze negative che lo rendevano scettico: impedi, come si legge sulle pagine di «Radiofonia» del 5 maggio 1924, l'attesissima trasmissione via radio della prima scaligera del *Nerone* di Boito. Cfr. CLAUDIA POLO, *Immaginari verdiani. Opera, media e industria culturale nell'Italia del XX secolo*, Milano, Ricordi, 2002, p. 44.

Scandirò, pertanto, questo intervento attraverso la selezione di alcune esperienze significative della carriera italiana e segnatamente scalligera del maestro, divise tra repertorio italiano (Verdi), dramma wagneriano e – caso più interessante – ‘creazione’ di opere contemporanee, *in primis* pucciniane. A riguardo molte cose sono già a noi ben note, attraverso le preziose testimonianze dei cantanti e dei collaboratori del maestro; e di tali testimonianze naturalmente mi avvarrò a piene mani.⁴ Vorrei inoltre fornire – sia pur come effimero sostituto della documentazione visiva – alcuni supporti iconografici (bozzetti e foto) che possono aiutarci a ricreare lo spazio scenico entro cui si realizzava l’azione drammatica,⁵ giovandoci inoltre della stampa periodica là dove offre un resoconto del prodotto multimediale operistico.⁶

Vorrei proporre ancora qualche osservazione introduttiva. Se Toscanini si conferma, infatti, stella di prima grandezza nel panorama della gestione della produzione operistica, nell’assoluto controllo delle fasi di realizzazione, nell’accuratezza della lezione musicale e non da meno di quella pittorica (scene), finanche ad intervenire in prima persona a muovere questo o quel cantante e a tenere un occhio vigile sui movi-

-
4. Entro la nutrita bibliografia toscaniniana si veda in particolare FILIPPO SACCHI, *Toscanini*, Milano, Mondadori, 1951; ANDREA DELLA CORTE, *Toscanini visto da un critico*, Torino, Industria Libreria Tipografica, 1958; MARIO LABROCA – VIRGILIO BOCCARDI, *Arte di Toscanini*, Torino, ERI, 1966; *La lezione di Toscanini* cit.; HARVEY SACHS, *Toscanini*, London, Weidenfeld & Nicolson, 1978, trad. it. Torino, EDT, 1981.
 5. Certo la più ardua da documentare: si dovrà tuttavia riconoscere che a fronte della crescente consapevolezza della natura multimediale del prodotto operistico e, di riflesso, dell’importanza attribuita alla componente visivo-performativa, non disponiamo a tutt’oggi di studi che, magari giovandosi di software di ultima generazione, sfruttino la documentazione iconografica superstite non tanto come fonte di uno studio stilistico dell’immagine, quanto per ricostruire lo spazio teatrale e l’azione ivi contenuta.
 6. Cfr. ATTILIO TEGLIO, *Cronache musicali dei teatri torinesi*, Torino, Tipografia G. Marchisio e C., 1924; *Due secoli di vita musicale: storia del Teatro Comunale di Bologna*, a cura di Lamberto Trezzini, Bologna, Edizioni Alfa, 1966; GIUSEPPE BARBLAN, *Toscanini e la Scala*, Milano, Edizioni della Scala, 1972; GIUSEPPE PINTORNO, *Le prime*, Gorle, Grafica Gutenberg, 1982 (*Duecento anni di Teatro alla Scala*, 4); CARLO MARINELLI ROSCIONI, *Le otto stagioni di Toscanini alla Scala: 1921-1929*, Roma, IRTEM, 1993; ed ancora SACHS, *Toscanini* cit.

menti del coro, tutto ciò è certo legato alla mancanza della figura del regista, modernamente concepito.⁷

Concentrandoci in ambito milanese, nel corso del primo trentennio del secolo la stampa coeva dimostra un interesse crescente per la dimensione spettacolare dell'opera, le modalità di realizzazione;⁸ ma per una riflessione matura sulla necessità del regista e delle sue competenze all'interno del teatro musicale, bisogna attendere il contributo di Guido Salvini,⁹ regista, uomo di teatro, responsabile degli allestimenti scenici al Maggio Musicale Fiorentino, e, nel 1935, invitato a Salisburgo per realizzare il *Falstaff* diretto da Toscanini. L'articolo rende innanzitutto evidente che stanno mutando i rapporti all'interno della costellazione produttiva e il regista rivendica una sua autonomia rispetto alla direzione musicale: «regia non significa dire al coro di entrare da destra e uscire da sinistra, o insolentire l'elettricista se non si è sbrigato a tingere l'effetto notturno con la luce blu». E continua:

[...] il direttore di uno spettacolo lirico è, specialmente in Italia, una specie di idolo a molte teste che si chiama *musica*, la cui testa più grossa è rappresentata dal direttore d'orchestra e le altre si chiamano: direttore dei cori, maestri sostituti, suggeritore, ispettori di scena. Questa tremenda coalizione sta contro il regista; non dico 'contro' nel senso camorristico, ben inteso: ché specialmente negli ultimi tempi, lo spirito di collaborazione dei musicisti col regista ha fatto passi da gigante; ma per quel carattere di setta che i musicisti assumono in difesa della musi-

-
7. Si veda GERARDO GUCCINI, *Direzione scenica*, in *Storia dell'opera italiana. V. La spettacolarità*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 123-174 e, per uno sguardo più ampio, ARNE LANGER, *Der Regisseur und die Aufzeichnungspraxis der Opernregie im 19. Jahrhundert*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 1997 (*Perspektiven der Opernforschung*, 4).
 8. Lo si evince, ad esempio, dallo spoglio dei fascicoli «La Lettura. Rivista mensile del Corriere della Sera», stampati a partire dal 1901, sotto la direzione di Giuseppe Giacosa (ora consultabili sul sito <http://emeroteca.braidense.it/>): si trovano riprodotti i bozzetti scenici per il *Tristano* scaligero (gennaio 1901); si dettagliano e riproducono scene e costumi da *Medea* (dicembre 1909) a *Parsifal* (gennaio 1914); si illustrano le novità tecniche derivate dalla cupola di Fortuny (febbraio 1905), il lavoro scenico svolto dietro le quinte (febbraio 1908), l'impiego delle prime proiezioni cinematografiche per il balletto *Excelsior* (dicembre 1908).
 9. GUIDO SALVINI, *Breviario del regista lirico*, «Scenario», II, 1933, pp. 393-401.

ca ogni qual volta credono che il regista voglia sabotare perfidamente la più piccola sfumatura segnata nella partitura.¹⁰

Naturalmente, per Salvini – e l’osservazione è senza dubbio sottoscrivibile – il regista deve conoscere la musica (non solo il libretto!), dote questa che gli consentirà di aver rispetto dei momenti musicali eccellenti.¹¹ Solo dopo aver ascoltato la musica – continua il regista – converrà passare alla lettura, non facile, del libretto – «non si può credere [all’intreccio] con lo spirito dei nostri nonni; il pretenderlo sarebbe un’ingenuità imperdonabile, e condurrebbe la regia sopra una falsa strada, quella dell’effetto oleografico». Avverte poi del pericolo di prendere alla lettera la lezione del teatro di parola d’oltralpe, «stilizzare», per cui

tutti si sono creduti in dovere di stilizzare i movimenti del coro e delle comparse. [...] Non è ammissibile, come troppe volte abbiamo notato nei nostri massimi teatri, che le scene siano veriste e i movimenti delle masse stilizzati. Non è ammissibile che le luci giuochino una sarabanda psicologica e i cantanti siano vestiti a forza di lustrini e gestiscano alla maniera gigionesca.¹²

E non da ultimo il regista dovrà superare l’abitudine degli artisti ad accompagnare alcune emissioni vocali con prefissati gesti d’accompagnamento, per cui «sopra un acuto è difficile che un cantante rinunzi a spalancare le braccia» e «se poi dovrà dire: “Io ti amo”, si salvi chi può!».¹³

Per intuire quale fosse la concezione scenica di Toscanini si dovrà cercare per via indiziaria: tuttavia, il controllo maniacale effettuato sull’impianto scenico e ancor più sulla definizione dei personaggi attraverso il lavoro personale sui cantanti – a volte, come ci illuminano le testimonianze, quasi in preda ad un atteggiamento dispotico – lascia

10. Ivi, p. 394.

11. A proposito delle melodie belliniane, scrive: «bisogna che [il regista] sia molto cauto, che le isoli e le incornici con l’azione che precede e che segue, senza toccarle, che prepari la messa in valore del miracolo senza aspettare che la musica se la sbrighi per proprio conto; perché altrimenti il clima dello spettacolo risulterà diverso, discordante con quello che egli ha immaginato», ivi, pp. 395, 398.

12. Ivi, p. 398.

13. Ivi, p. 401.

chiaramente trasparire l'intento di cercare una soluzione sinergica tra tempo dell'esecuzione musicale e tempo del movimento scenico, in altri termini una perfetta sincronia tra agogiche della partitura e gestualità sulla scena.¹⁴

Filippo Sacchi ha rilevato come apparisse evidente agli occhi della sua generazione lo scollamento tra l'immaginario scenografico e costumistico così convenzionale, quasi *demodé*, rispetto alla rivoluzionaria cura ed attenzione posta da Toscanini sul versante musicale dello spettacolo.¹⁵ Credo, tuttavia, che i due aspetti non vadano così distinti e che lo stesso immaginario scenografico condizionasse la ricerca 'ipernaturalistica' imposta dal maestro ai cantanti. Non mancano a questo proposito gli aneddoti: vere e proprie intrusioni sul palcoscenico da parte di Toscanini per mostrare come eseguire questo o tal altro movimento scenico. Nei ricordi del tenore Giovanni Martinelli si parla del *Trovatore* curato da Toscanini nel febbraio 1915 al Metropolitan; le prove erano iniziate già l'ottobre avanti. Il maestro pare si fosse soffermato dapprima ad erudire la compagnia sulla scansione scenica dell'opera («ci fece osservare che la partitura del *Trovatore* era formata da otto scene, ognuna delle quali era un'entità a sé»), accentrando su di sé la responsabilità della performance («mise in scena l'opera personalmente, perché voleva essere sicuro che in nessun punto l'azione scenica avesse interferito con la sua direzione e che la bacchetta sarebbe stata visibile ai cantanti in ogni momento»).¹⁶ Toscanini dedicò la prima prova per fissare la posizione del coro e di Ferrando nel primo atto: «per cantare questa scena», sempre parole di Martinelli, «oc-

14. Sarebbe interessante verificare se le indicazioni metronomiche che compaiono sugli spartiti usati dal maestro – penso ad esempio alle osservazioni sulle indicazioni accelerate del *Fidelio* ricordate da Filippo Sacchi (*La lezione di Toscanini* cit., p. 184) – si riferiscano effettivamente ad una precisa versione scenica e se dunque documentino effettivamente scelte agogiche legate ad una pletera di convenzionali movimenti scenici per i quali Toscanini sentiva particolarmente funzionale un andamento musicale più agile e forse differente da quanto richiesto in sede di concerto. Ovviamente questo rimane uno spunto indiziario, che necessiterebbe di essere suffragato da documenti audiovisivi, i quali, come si ricordava, mancano proprio per questi anni di lavorazione.

15. *La lezione di Toscanini* cit., p. 178.

16. SACHS, *Toscanini* cit., p. 146.

corrono cinque minuti; Toscanini passò più di due ore a sistemare il cantante e il coro, disponendoli e spostandoli come voleva lui». Questo tuttavia non gli impedì poi di trovare una soluzione pragmatica quanto a puntature e tagli, aprendone alcuni, ma scegliendo altre scorciatoie.

Certo non è facile dettagliare la preparazione attoriale dei cantanti che lavorarono sotto la bacchetta di Toscanini; possiamo ragionevolmente sostenere che il maestro chiedesse un tipo di movimento affinato sui modelli del teatro naturalista, quando suggeriva ad esempio a Toti Dal Monte, per la scena finale di *Lucia*, di ricordarsi «che i pazzi prima guardano fisso avanti a sé e poi si esprimono». ¹⁷ Suggerimenti che tuttavia assumevano tratti da teatro tragico di provincia agli occhi di un interprete della taglia di Fëdor Šaljapin. Quando il basso russo debuttò alla Scala nel 1901 con il *Mefistofele* di Arrigo Boito, non si trovò a suo agio di fronte alle imposizioni di Toscanini. ¹⁸ A Mosca, infatti, egli aveva già vestito i panni mefistofelici, per i quali aveva curato personalmente la scelta del costume e del maquillage, cercando di dare un volto teatrale e non di maniera al personaggio (Fig. 1). Si capiscono in tal modo le osservazioni che lascia in proposito nella sua autobiografia:

Toscanini mi si avvicinava, mi osservava, mi diceva di prender questa o quella posizione, di sedermi così o così, di camminare in questo o in quel modo. Mi girava una gamba intorno all'altra a mo' di cavatappi, oppure mi faceva incrociare le braccia in posa napoleonica. Quella che mi stava insegnando era in realtà la tecnica degli attori tragici provinciali, che io conoscevo già fin troppo bene. Se gli chiedevo perché ritenesse necessaria questa o quella posa, rispondeva con la massima sicurezza: «perché questa è la vera posa diabolica»!!!¹⁹

17. Ivi, p. 180.

18. GIACOMO LAURI-VOLPI, *Voci parallele*, Bologna, Bongiovanni, 1977, pp. 175-176.

19. Riportato da SACHS, *Toscanini* cit., p. 94.



Fig. 1. Fëdor Šaljapin e Rosina Storchio in *Mefistofele* di Arrigo Boito.

Che l'azione scenica immaginata da Toscanini si adagiasse su codici largamente diffusi, lo confermano le osservazioni di Marina, figlia del celebre basso russo, che parla addirittura di due opposte con-

cezioni drammatiche. Toscanini – ricorda – ripassava le parti con i cantanti e

dava i suoi consigli preziosissimi non solo musicali ma anche interpretativi; invece mio padre aveva già un suo particolare concetto del personaggio, l'aveva studiato, pensato, maturato per anni. Il suo era un Mefistofele molto drammatico, antitradizionale anche nel costume, nel trucco: senza baffi, senza piume, senza mantello, per cui si presentava nel palcoscenico quasi nudo. [...] Toscanini era molto interessato a questa figura di Mefistofele, ma per lui c'erano innanzi tutto la partitura, la musica da rispettare! Da ciò, quindi, le ragioni dello scontro; da un lato papà voleva fosse rispettata la sua personalità nell'azione drammatica, dall'altro Toscanini diceva: «No, non è possibile, perché qui nella partitura non è scritto!».²⁰

Sincronizzazione, dunque, sulla base di un codice visivo ben condiviso. In tal senso, Toscanini, a partire dagli anni Venti, poté poi delegare anche ai suoi collaboratori. Certo i *vocal scores* utilizzati dal maestro sono ricchi di annotazioni sceniche e confermano l'attenzione costante di avere sott'occhio l'intero svolgimento dello spettacolo e, di conseguenza, le redini.²¹ Non va dimenticato poi, che tale modalità di lavoro, ossia le indicazioni registiche annotate sullo spartito, fu condivisa anche dai suoi collaboratori, a cominciare da Giovacchino Forzano, sul quale avremmo modo di tornare.²²

Toscanini aveva iniziato a calcare il teatro già a partire dal penultimo decennio dell'Ottocento; ed era cresciuto professionalmente all'interno di un mondo teatrale che, a differenza di quello tedesco e parigino, non si affidava ad una direzione gerarchica, né conosceva la fi-

20. Cfr. LABROCA – BOCCARDI, *Arte di Toscanini* cit., pp. 54-55.

21. Ne parla Filippo Sacchi (*La lezione di Toscanini* cit., *passim*) riferendo di *Mefistofele* e di *Ariadne et Barbe-Bleu*; si vedano inoltre gli altri canto e piano annotati, conservati nel Fondo Toscanini presso la New York Public Library (http://digi-lib.nypl.org/dynaweb/ead/music/mustoscanin/@Generic__BookView).

22. Questi lo fa, in maniera più dettagliata, per la messa in scena di *Turandot*, inserendo direttamente dei foglietti dattiloscritti tra le pagine dello spartito e collegando tramite indicazioni numeriche le disposizioni sceniche e i numeri musicali. Così riferiscono WILLIAM ASHBROOK – HAROLD POWERS, *Turandot di Giacomo Puccini. La fine della grande tradizione*, Roma-Milano, Accademia Nazionale di Santa Cecilia – Ricordi, 2006, pp. 220 sgg. Di questo materiale, localizzato dagli autori presso l'Archivio Ricordi, non c'è più traccia.

gura di un responsabile unico ed autorevole che tenesse in mano l'intera macchina teatrale. Tuttavia, erano gli anni in cui Verdi rende esplicito il proprio controllo sull'intero percorso performativo, sì da ritenere lo spettacolo finale come una creazione d'autore; mentre, parallelamente, cresce d'importanza la figura del direttore, che deve occuparsi anche di tradizioni obliterate o comunque lontane, di lavori di cultura nazionale, ma anche di *grand opéra* e di drammi wagneriani.²³

Le prime esperienze teatrali, vissute nei teatri di provincia, mettono Toscanini di fronte ad un sistema produttivo e performativo che mantiene tutte le convenienze e le inconvenienze della tradizione; a cominciare dalle serate a beneficio dei cantanti, che nel novembre 1887 obbligano il maestro a rivolgersi all'impresario-direttore del teatro di Casale Monferrato in questi termini:

Sabato venturo essendo serata della prima donna Sig. Pejdro [Gioconda] sarebbe desiderio del paese che l'artista emergesse in un qualche pezzo nuovo; dunque io La prego a voler dar prova della di lei alta cortesia, permettendo di eseguire se non fra gli atti, almeno prima o dopo l'opera una mia romanza. Sarà per me un immenso favore.²⁴

Non è difficile immaginare quale fosse l'attenzione accordata alla dimensione visiva all'interno di queste realtà teatrali periferiche: eloquenti risultano a tal proposito le memorie di Giovacchino Forzano, là dove descrive i suoi esordi di *régisseur* (ovvero curatore dell'allestimento) a Campi Bisenzio, poco lontano da Firenze, alle prese con la messa in scena di *Trovatore*. Si legge:

Eravamo io, il macchinista e l'impresario. Dunque – dico io – vediamo un po': «Atto primo, quadro primo». Il macchinista calò il fondale di un bosco. «Come un bosco?», dissi, «deve essere il cortile del palazzo». L'impresario osservò: «Oh Dio, o cortile o bosco...». Come? Se è cortile non è bosco e se è bosco non è cortile; bé, tanto per conciliare

23. A tal proposito si veda GERARDO GUCCINI, *Verdi regista: una drammaturgia fra scrittura e azione*, in *Enciclopedia della musica*, a cura di Jean-Jacques Nattiez, vol. IV, Torino, Einaudi, 2004, pp. 937-949. Sulla figura del direttore cfr. IVANO CAVALLINI, *Il direttore d'orchestra. Genesi e storia di un'arte*, Venezia, Marsilio, 1998, pp. 232-239.

24. *Nel mio cuore troppo d'assoluto. Le lettere di Arturo Toscanini*, a cura di Harvey Sachs, Milano, Garzanti, 2003, p. 31.

potrebbe essere il parco attorno al castello. Andiamo avanti; quadro secondo: i giardini reali». Il macchinista restava immobile. «Dico: i giardini reali». Il macchinista accennò il bosco. [...] Insomma per i reali giardini bisognava adoperare il bosco ornato di piante vere; per l'accampamento il medesimo bosco con in più due spezzati di tende; per il chiostro lo stesso bosco con una porta a sinistra. A Campi Bisenzio [...] trionfava già la scenografia sintetica. Per il «Di quella pira», c'era, se Dio vuole, una stanza, ma la tragedia scoppiò all'ultimo atto: quando per la prigionie mi vidi presentare ancora il bosco.²⁵

Questa, purtroppo, è l'unica testimonianza scenografica su cui Forzano si dilunga; certo si tratta di una piazza periferica, ma non molto dissimili sembrano gli sbotti di Toscanini riguardo a ben altri contesti. Impegnato a fine 1896 nella concertazione de *Le Villi*, fornisce un'istantanea non troppo entusiasta del sistema produttivo dell'odierno Teatro Comunale bolognese:

Che giornataccia perfida! L'ho passata in teatro ad arrabbiarmi come un cane... Impresa più cretina, direttore di scena più bestia, personale di palcoscenico più indisciplinato ed ignorante non potevami capitare. [...] la messa in scena è qualcosa di orribile, non solo, ma di incompleto e miserabile.²⁶

Di tutt'altro tono era stata invece l'esperienza teatrale del maestro a Torino, durante la stagione 1895-96, nella quale aveva ricoperto la funzione di coordinatore dello spettacolo, ed aveva fatto realizzare una nuova illuminazione, un nuovo organo e una nuova fossa per l'orchestra.²⁷ Sempre a Torino il maestro ha poi l'opportunità di concertare la prima di *Bohème* e dunque di seguire la messa in forma dell'opera, che si avvale del *décor* di Adolfo Hohenstein, realizzato da Ugo Gheduzzi, e della supervisione scenica di Luigi Illica, il quale lavora sulla ricerca di

25. GIOVACCHINO FORZANO, *Come li ho conosciuti*, Torino, Edizioni Radio Italiana, 1957, pp. 6-7.

26. *Nel mio cuore d'assoluto* cit., p. 74.

27. Come è ben noto, la prima del *Tristano* torinese venne però offuscata dalla disapprovazione del pubblico, che mal gradì di veder sovvertite le consuetudini della fruizione teatrale. Toscanini, si sa, impose il buio in sala: e questo era il primo passo verso una riconosciuta autonomia estetica del prodotto performativo.

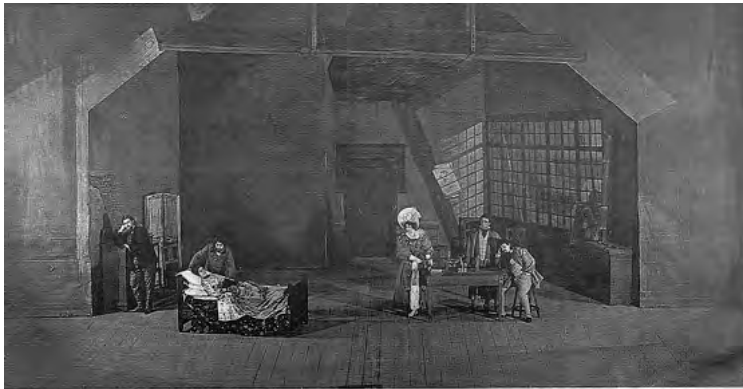
una gestualità 'naturalistica' dei cantanti, come pare intuire dalle pose fotografiche realizzate al Regio durante le recite di *Bohème*.²⁸ (Figg. 2-3).



LA BOHÈME

*Dica: quan' anni ha
caro signor Benoit?*

QUADRO I



LA BOHÈME

*Madonna benedetta,
Fate la grazia a questa poveretta*

QUADRO IV

Figg. 2 - 3. Scene della *Bohème* di Giacomo Puccini da riprese fotografiche realizzate nel 1896 al Teatro Regio di Torino. Edizioni A. Testa, Genova.

Per il maestro si trattò certo di un'esperienza a tutto tondo: la straordinaria amicizia umana e professionale che inaugurò con Puccini si tradusse in un rapporto del tutto nuovo tra compositore operistico e

28. Cfr. FRANCO MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico: dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Dedalo, 1986, *passim*.

direttore d'orchestra. L'argomento è vasto ed interessante e in questa sede converrà solo disporre qualche breve cenno. Rispetto a Verdi, allergico alla dittatura del direttore musicale, Puccini si appoggiò in maniera straordinaria a Toscanini direttore e supervisore della messa in scena teatrale. Certo la lezione verdiana ricade sulla formazione di una generazione di compositori a cavallo del secolo che va sempre più scoprendo l'importanza dell'aspetto performativo²⁹ e, in mancanza – come si è detto – di un'organizzazione gerarchica della macchina produttiva scenica, vede nel direttore l'interlocutore privilegiato, responsabile della memoria storica del primo allestimento ed insieme garante delle successive esecuzioni. Esplicita risulta la lettera che Leoncavallo invia a Toscanini nel settembre del 1915 a proposito della ripresa di *Pagliacci* al Teatro Dal Verme, affidando parimenti nelle sue mani tanto la garanzia della lezione musicale, quanto la cura dei dettagli scenici:

Siccome io sono certo che tu curerai la perfetta esecuzione del mio lavoro com'è tuo solito, mi raccomando caldamente al tuo carattere di grande artista inflessibile per la perfetta osservanza dell'esecuzione non solo musicale, ma del dramma quale io lo immaginai e al quale lo demmo noi la prima volta! [Si preoccupa che Montesanto non canti] il Prologo in frac e poi fare la parte di Silvio!!! Ora io non permetto assolutamente a Milano che il prologo si canti in frac ma nella veste di Tonio: e tanto meno che chi canta il prologo canti poi un'altra parte, perché c'è una ragione filosofica e morale che è inutile spiegare ai cantanti perché è indispensabile che sia Tonio e non Silvio che canti il prologo. Permetti pure le puntature acute alla fine della frase del prologo per la sola ragione che di voci centrali come Maurel non ne esistono più. Solo a titoli di suggerimento ti dico che al coro delle campane alla Grande Opéra di Parigi il coro si metteva lateralmente a destra, mentre a sinistra avveniva la sfilata della processione durante tutto il pezzo, e alla fine solo i coristi si mettevano in coda al corteggio e andavano via per non avere quella parata stupida. Del resto tu sei là ed io sono tranquillo.³⁰

29. Si veda MERCEDES VIALE FERRERO, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, «Studi Pucciniani», I, 1998, pp. 19-39 e MICHELE GIRARDI, *Giacomo Puccini, regista di suoni*, disponibile in <http://musicologia.unipv.it/girardi/PuChini-Girardi.pdf>.

30. Riportata da BARBLAN, *Toscanini e La Scala* cit., p. 338.

Per Puccini la questione è ancora più articolata:³¹ il compositore lucchese si affida totalmente a Toscanini, quasi gli accordasse una sorta di sottointesa autorizzazione a mettere abbondantemente mano alla partitura, a ritoccarla, a ‘migliorarla’. Testimonianze documentarie di una vera e propria «scrittura a quattro mani» – per usare l’espressione di Gabriele Dotto – si hanno per *La fanciulla del West*,³² ma altrettanto note sono le questioni dei ritocchi del nostro alla partitura di *Manon Lescaut*.³³ E allo stesso tempo Puccini sa che può affidare allo stesso maestro la sua volontà scenica. Qualche esempio:

Ti raccomando la seconda recita, specialmente per la Carelli, per gli abiti e la truccatura. Dille che cerchi di rendere un po’ il personaggio come Murger l’ha voluto, e che non rallenti così stancamente tutta la sua parte. Io non ho che a ringraziarti per le cure che hai avuto per la mia opera. [dicembre 1900: per *Bohème* alla Scala].³⁴

[Puccini è impegnato a Londra] Io vivo tranquillo, lo sai in quale grande stima io ti tengo, sicché affido sicuro e tranquillo l’opera nelle tue mani. Guarda di ottenere l’effetto delle lampade che si spengono come per mancanza d’olio al sorgere della prima alba, al terzo atto, poiché l’intermezzo o mezzo preludio scenico si fa tutto, come tutta si esegue la scena col baritono nel secondo atto. [ottobre 1905: per *Butterfly* a Bologna].³⁵

Due parole riguardo alla ‘mise en scène’. L’ultima scena, quando Suzuki chiude la scena, dovrà venire completamente buia, con pochissima ribalta e quando il bambino esce, dalla parte d’uscita ne verrà fuori un violento raggio di sole, forte, e fascio di luce larga, nella cui orbita avrà luogo la scena finale [ottobre 1905, ancora per *Butterfly*].³⁶

31. Per uno sguardo complessivo si veda ivi, pp. 203-209.

32. GABRIELE DOTTO, *L’opera a quattro mani: modifiche in collaborazione nella «Fanciulla del West»*, in Puccini, a cura di Virgilio Bernardoni, Bologna, Il Mulino, 1996, pp. 355-378.

33. SUZANNE SCHERR, *L’edizione delle opere: il caso «Manon Lescaut»*, ivi, p. 329-353.

34. GIACOMO PUCCINI, *Epistolario*, a cura di Giuseppe Adami, Milano, Mondadori, 1982, p. 204.

35. Ivi, pp. 298-299.

36. Ivi, p. 299.

Ritornando agli anni torinesi, risulta chiaro che l'accentramento di funzioni esemplato da Toscanini era di norma soprattutto quando ci si trovava ad allestire opere contemporanee. Nel dicembre dello stesso 1896 Toscanini deve lavorare all'allestimento di due opere contemporanee (*Andrea Chenier* e *Sansone e Dalila*), di cui né il direttore di scena del Regio, Franchi, né l'impresario, l'amico Piontelli, conoscevano la messa in scena. Si procura pertanto un *livret de mise en scène* e cerca di «spiegare qualche cosa a Franchi che non sapeva neanche chi era Sansone». All'altezza del gennaio seguente, Toscanini si trova non solo ad «assistere alle prove di scena del *Sansone* come del resto faccio per tutte le opere – ma far fare tutti i movimenti alle masse indicare i diversi cambiamenti di disposizione scenica, e da ultimo occuparmi anche dei ballabili». ³⁷

L'anno dopo Toscanini è al Teatro la Scala con *I maestri cantori di Norimberga*, ma le pagine dei giornali sono poche di informazioni riguardo la dimensione visiva (pur apprezzando la sostituzione del tradizionale velario decorato con il sipario rosso che migliora la percezione dello spazio scenico). Diventano invece più eloquenti quando Toscanini nel 1902 mette mano ad uno dei più noti titoli di repertorio, *Il trovatore*.

Carlo D'Ormeville sulla «Gazzetta dei Teatri» consacra il successo di Toscanini mettendo ben in evidenza il lavoro sinergico del maestro, attento a raffinare la preparazione musicale senza trascurare di guidare passo per passo scenografici e costumisti, prendendo interamente su di sé le mansioni del *régisiseur*:

Quando si arriva ad immaginare una così geniale ricostruzione di un'opera usata ed abusata in tutti i più infimi baracconi, che si arrogano il nome di teatri – quando si ha il talento di creare, passatemi la parola, quel primo quadro si da dargli intonazione e colorito di assoluta e sorprendente novità – quando si giunse a porre in rilievo tutti i più minuti particolari, ad animare ogni scena, a vivificare ogni dettaglio – quando si ottiene dall'orchestra una fusione così mirabile e dal corpo corale delle finezze così squisite – quando si suggerisce agli scenografi una vera rivoluzione artistica, tutto ad essi indicando, tutto spiegando e guidando quasi con mano ferma e sicura le loro matite e i loro pennelli – quando si comprende che solo ad un artista, quale è il Pogliaghi, si de-

37. Ivi, p. 81.

ve affidare l'arduo compito di bandire le vecchie usanze dei cimieri piuniti e dei mantelloni a strascico per ricostruire un insieme affatto nuovo ed armonico di eleganza nelle foggie, di correttezza nel disegno, convien dire che, se all'audacia sorrise la Fortuna, questa mostrò, per la prima volta, forse, di non essere cieca.³⁸ (Fig. 4)



Fig. 4. Vittorio Rota, bozzetto per l'allestimento del *Trovatore* di Giuseppe Verdi al Teatro alla Scala nel 1902. (Museo Teatrale alla Scala, Milano)

L'anno precedente, invece, la stampa aveva dedicato attenzione alla messa in scena del *Tristano*,³⁹ dove erano state impiegate le scene e le raffinate tecniche di illuminazione ideate da Mariano Fortuny.⁴⁰ Lo spettacolo ebbe buon successo; Toscanini ne ebbe conferma dai toni entusiastici di una lettera inviategli da Cosima Wagner;⁴¹ e anche il

38. Riportato in BARBLAN, *Toscanini e la Scala* cit., pp. 96-97.

39. Si veda FEDER [FEDERICO DE ROBERTO], *Gli scenari del «Tristano e Isotta» alla Scala*, «La Lettura», 1901/1, pp. 33-35.

40. Fortuny brevettò poi la cupola, che venne presentata a Parigi nel 1902. In tal modo si potevano sostituire gli obsoleti teli pendenti dalla gratiglia, che servivano per creare l'effetto del cielo, con un fondale illuminato mediante proiezioni a luci riflesse e diffuse, distribuite in modo uniforme. Cfr. ADOLPHE APPIA, *Attore musica e scena*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1983³, p. 36.

41. «Mon fils», Cosima aveva inviato a Milano il figlio Sigfried, «a insisté sur le zèle minucieux que vous avez apporté à l'étude de l'orchestre et sur l'excellent résultat obtenu par ce zèle, joint à votre capacité de maître de chapelle. [...] Enfin il

«New York Times» aveva parlato della brillante invenzione tecnica, che permetteva di «proiettare tutta la luce da un solo lato del palcoscenico, ma con tanta intensità da impedire il formarsi di ombre troppo cupe». ⁴² I periodici milanesi da parte loro non trovarono ottimale l'illuminazione: parole di ammirazione, invece, dedicano alla ricerca dell'effetto naturalistico della scena, garantita dalla volontà di aderire a pieno alle descrizioni delle didascalie wagneriane:

I pittori Rota, Parravicini, Songia e Sala hanno superato se stessi nell'esecuzione del *Tristano*. Tenendo conto di alcune dotte indicazioni del loro collega Fortuny, gli abilissimi artisti suindicati hanno fatto di questi scenari tre quadri nel senso assoluto della parola ... mirabili per concezione e pittura. Essi riescono a riprodurre alla perfezione l'ambiente storico pittorico di questo dramma musicale. Infatti la scena prima dimostra un vero valore archeologico. La nave con tutti i dettagli è riprodotta fedelmente da documenti dell'epoca e risolve con felice intuizione il difficile tema della tenda di prua voluta da Wagner. Nel secondo atto ammiriamo la mano maestra dei scenografi nella riproduzione del bosco che ha trasparenze veramente ideali. Nell'ultimo, col l'effetto prospettico del mare, e lo stupendo taglio, i nostri pittori ci hanno offerto uno splendido paesaggio d'una verità sorprendente in ogni particolare, superando le più gravi difficoltà di luce, malgrado gli imperfetti impianti di illuminazione elettrica del nostro teatro. ⁴³

Il gusto scenico che Toscanini condivideva con i suoi contemporanei era di stampo prettamente naturalistico: il teatro musicale milanese si mantenne almeno fino agli anni Trenta estraneo alle più aggiornate letture sceniche fatte proprie dal teatro di parola. Eppure, più di un osservatore avvertiva la sfasatura tra determinate partiture operistiche e lo statuto conservatore della messa in scena. Mi riferisco, ad esempio, alle osservazioni che comparvero dopo la prima scalligera di *Pélleas et Mélisande* del 1908, laddove si rileva che lo spettacolo è stato «allestito con la consueta intelligenza d'arte», con «molti quadri [...] di buon gusto, alcuni ottimi, ma nessuno [...] concepito con quel senso di poesia e di fantasia che l'opra ideale pa-

m'a parlé avec grande satisfaction de décorations dûes au talent de Mr. Fortuny». Cfr. BARBLAN, *Toscanini e la Scala* cit., p. 324.

42. SACHS, *Toscanini* cit., p. 92.

43. PINTORNO, *Le prime* cit., p. 157.

reva creata per suscitare». ⁴⁴ Osservazioni ancora più esplicite si leggono sulle pagine de «La Perseveranza», laddove si coglie la sfasatura tra l'impalpabilità della partitura e la messa in scena 'volgare', iperealistica proposta sulle scene scaligere:

[...] il dramma si compie in un'atmosfera irreal, astratta dalle contingenze quotidiane, simbolica per questa sua immobilità e questa sua eternità... Per non essere penetrati in tutto questo, per non averlo mai pensato, e troppo non si può domandare a degli uomini di tradizioni e consuetudini, gli scenografi della Scala hanno fatto opera verista e volgare col succedersi di boschi e castelli che vogliono essere reali. L'opera di Maeterlinck richiedeva ben altro: una scena suggestiva come nei disegni che Charles Doudelet tracciò per illustrare le opere del poeta belga, delle architetture fantastiche simili a quelle di Billing, un insieme scenografico come solo sa farlo Gordon Craig. In altre parole un ambiente consono al dramma e alla musica: indeterminato e significativo, senza contatto con le forme quotidiane, al di là del reale, più profondo e più vero della realtà, come lo sono l'idea ed il sentimento. ⁴⁵

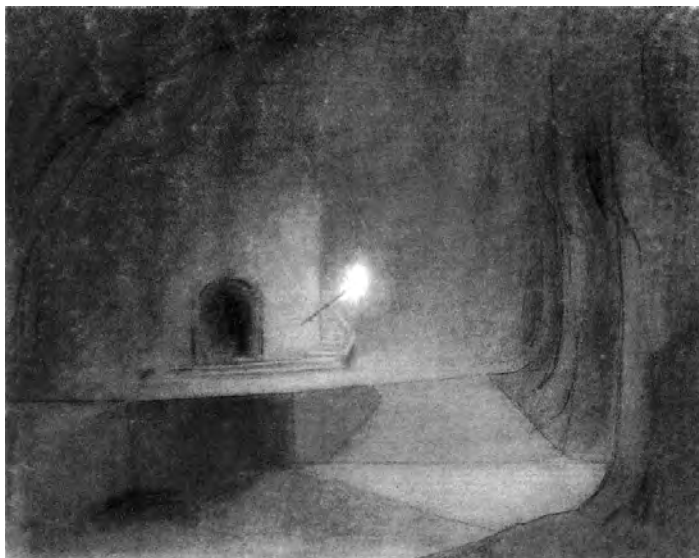


Fig. 5. Adolphe Appia, bozzetto per l'allestimento di *Tristano e Isotta* di Richard Wagner al Teatro alla Scala nel 1923. (Schweizerische Theatersammlung, Berna).

44. Ivi, p. 180.

45. Ivi, p. 181.

Nello stesso anno però Toscanini lasciava la Scala, per poi tornarvi tra gli anni 1921-29. L'evento teatrale più interessante di quel torno di stagioni scaligere fu il *Tristano* del '23, quando lo scenario venne affidato ad Adolphe Appia,⁴⁶ che con Craig divideva la palma dell'avanguardia in campo teatrale (Fig. 5). Il sessantenne ginevrino era una figura ben nota in tutta Europa per le sue idee rivoluzionarie riguardo al rapporto tra testo drammaturgico e messa in scena – in particolare le riflessioni sul teatro wagneriano erano già state date alle stampe a Parigi nel lontano 1895. A Milano Appia aveva diversi estimatori eccellenti, il marchese Emanuele de Rosalez (presso la sua scuola di ritmica aveva rappresentato *Eco e Narciso*, già progettato con Émile Jacques-Dalcroze), il poliedrico Gio Ponti (che nel gennaio del '23 gli dedicò un articolo sulle pagine de «Il Convegno»), il regista Enzo Ferrieri, animatore della vita culturale cittadina.⁴⁷ Ma la scelta fu audace soprattutto in rapporto alle convenzioni produttive della macchina scaligera: pur coadiuvato da Ernst Lert (allievo di Mahler), già direttore artistico del teatro municipale di Basilea, e da Jean Mercier, Appia riuscì a realizzare solo in parte la sua visione scenica, già messa a punto da decenni e centrata su un radicale abbandono della scena naturalistica, 'archeologica'⁴⁸ a favore della ricerca di uno spazio dove i rari elementi scenici erano visti in funzione del personaggio, del suo stato d'animo.

Il ginevrino, che aveva dapprima condiviso il suo entusiasmo per l'impegno scaligero anche con l'amico Craig, ebbe poi, stando ai ricordi di quest'ultimo, di che lamentarsi delle maestranze del prestigioso teatro milanese.⁴⁹

46. Appia, che riuscì a veder realizzati – e con grandissima fatica – solo pochi dei suoi numerosi progetti teatrali, scrive nel giugno del '23 una lettera accorata di ringraziamento al maestro («Vous comprenez très bien le bonheur que vous me donnez. Peut-être comprenez-vous aussi celui que je désire, avec ardeur, vous procurer»). Riprodotta in *Arturo Toscanini dal 1915 al 1946. L'arte all'ombra della politica*, Mostra documentaria curata da Harvey Sachs, Torino, EDT, 1987, p. 36.

47. APPIA, *Attore, musica e scena* cit., p. 46 e RICHARD C. BEACHAM, *Adolphe Appia. Artist and Visionary of the Modern Theater*, London-New York, Routledge, 1993, pp. 45 sgg.

48. La stessa che ritorna per la messa in scena di *Tristano e Isotta* nel 1930 (Fig. 6).

49. «Egli – scrive Gordon [Craig] – era assai mal assecondato. I suoi collaboratori esclamavano “meraviglioso” e aggiungevano a parte tra loro “non è funzionale”,

Tristano ebbe solo cinque rappresentazioni; il pubblico rimase assai perplesso di fronte ad uno spettacolo così insolito e il giudizio della critica tradisce una condivisa posizione di conservatorismo teatrale, incapace di cogliere la nuova sinergia visiva inaugurata da Appia, rispetto alle consuetudini della percezione musicale. Così scrive Carlo Gatti sulle pagine de «Il Corriere della Sera»:

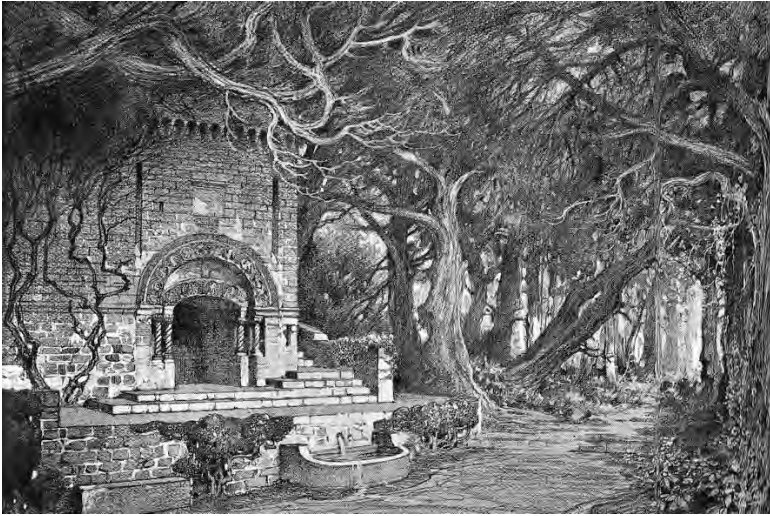


Fig. 6. Edoardo Marchioro, bozzetto per l'allestimento di *Tristano e Isotta* di Richard Wagner al Teatro alla Scala nel 1930. (Museo Teatrale alla Scala, Milano)

Gli intendimenti di Adolphe Appia, in fatto di interpretazione scenica delle opere wagneriane sono abbastanza noti perché si debba ripeterli qui. Ci atterremo quindi ai risultati pratici conseguiti. E affermeremo, senza ambagi, che nessuno dei tre scenari da lui ideati per il *Tristano* ha saputo darci quel senso di profonda poesia che avevamo già sentito per scenari di pretta tradizione wagneriana o di ideazione e di fattura nostrane. [...] Ma dove sono i grandi alberi? Dov'è la notte limpida e splendida? Dove la via profonda e misteriosa della natura in cui

senza però cercare veramente di aiutarlo, né di metter al suo servizio quel po' di conoscenza pratica che essi dovevano certo possedere... Un gran teatro come la Scala! ... è un po' come una corte *démodée* – l'intrigo è disprezzato ed insieme regna sovrano...». Il passo è riportato nella prefazione di Ferruccio Marotti a APPIA, *Attore, musica e scena* cit., p. 46.

sussurrano divine parole due cuori perdutoamente innamorati e si leva il divino canto dei loro petti? [...] Il terzo scenario dovrebbe lasciarci intravedere un vasto orizzonte di mare, oltre la larga apertura del muro di cinta del castello abbandonato e diroccato in cui Tristano ferito è venuto a morire. Ahi! di mare non c'è lecito richiederne nemmeno il minimo indispensabile per raffigurarcelo!⁵⁰

L'anno precedente, invece, il maestro era stato ammesso a Bayreuth, dove nel luglio aveva diretto un *Tannhäuser* che si avvaleva della regia di Siegfried Wagner (scomparso proprio durante la produzione). In una lettera indirizzata a Daniela Thode (figlia di Cosima e von Bülow e sorellastra di Siegfried) Toscanini scrive di non essere d'accordo «per quel che riguarda la luce nel cambiamento dal Wenusberg [sic] alla valle» e adduce a proposito le osservazioni che Wagner stesso aveva annotato nel suo saggio del 1852 (*Über die Aufführung des Tannhäuser*). Le osservazioni del compositore, come si sa, mettevano in stretta relazione «l'effetto [del] fondale [che passa dall'oscurità alla] più brillante luce solare di mezzodì» con «le istruzioni della partitura».⁵¹ Toscanini, dunque, sembra avvertire indispensabile che la dimensione scenica si mantenga totalmente funzionale alle prescrizioni della partitura.

Medesime osservazioni ritornano nei ricordi dello scenografo russo Nicola Benois, quando riferisce di una produzione scaligera di *Otello* a metà anni Quaranta (De Sabata alla bacchetta), per la quale aveva avuto «preziosissimi suggerimenti» proprio da Toscanini stesso:

Uno dei più interessanti fu quello di dividere il terzo atto di Otello in due scene per ambientare meglio la prima parte più intima e più drammatica [...]; Toscanini mi suggerì di fare una scena cupa, di proporzio-

50. Ivi, pp. 44-45. Tra i pochi commenti positivi, Appia ricevette invece una lettera da Enrico Corradini, allora senatore del regno d'Italia: «Posso dirle che la sua figurazione scenica mi dette godimento in comunione con la divina musica. Questo mi accadde per la prima volta. Per la prima volta vidi la figurazione scenica cospirare con il dramma e con la musica [...]. La figurazione scenica 'rende', se posso esprimermi così, il mistero. Lo scenario deve essere così sommario, come è così tutta la grande arte. Deve essere così una trasfigurazione per giungere a trasfigurare il nostro spirito. Quanto è ancora in uso nella nostra scena, è residuo di stupido verismo». Ivi, p. 46.

51. *Nel mio cuore troppo d'assoluto* cit., p. 176.

ni limitate, consigliandomi di mettere quattro grosse colonne perché ciò sarebbe servito a rendere più interessante l'azione, il gioco fra i quattro personaggi. Infatti Toscanini concepiva le scene non solo nel senso estetico, ma soprattutto in quello relativo all'azione. Sempre secondo il suggerimento del Maestro questa scena doveva poi trasformarsi in un'immensa sala di ricevimento per l'arrivo degli ambasciatori; il mutamento doveva avvenire [nella completa oscurità] nello spazio di sette secondi, vale a dire durante gli squilli di tromba all'interno.⁵²

Gli ultimi anni di Toscanini alla Scala furono segnati da due altri importanti avvenimenti scenici: *Nerone* e *Turandot*. Per entrambi Toscanini si avvale di Gioacchino Forzano, che rivestì una posizione importante quanto a messa in scena e realizzazione dello spettacolo. Per la prima si trattava in particolare di ordinare le indicazioni lasciate da Boito, quanto a scene, movimenti dei personaggi, scelta dei costumi, attrezzerie, etc. (centinaia di pagine dattiloscritte ora all'Archivio di Casa Ricordi) e per le quali Toscanini mise in moto la macchina produttiva già nel giugno del 1923, un anno avanti la prima di *Nerone*. Forzano – sulle colonne del mensile «La Lettura» – dettaglia le modalità del lavoro di squadra del maestro:

Il maestro Toscanini mi fece chiamare nel suo studio. Come v'entrai egli era nella sua posa consueta di quando è intento a leggere: curvo sulle spalle, col volto vicinissimo a quelle e in quelle assorto, sembra che nel mezzo metro d'aria che è attorno a lui vibri l'invisibile e direi volatilizzata l'essenza del libro e dello spartito che egli studia, e in quella sia avvolto ed isolato. Sollevò la testa per vedere chi entrava, fece quel suo movimento impercettibile di fisionomia di quando interrompe il pensiero che finora lo occupava per passare ad un altro, quindi senza tanti preamboli: – Lei conosce lo scultore Pogliaghi?. – Di nome. – Il povero Boito aveva affidato al Pogliaghi l'esecuzione dei figurini per i costumi e le scene del *Nerone*. Egli deve avere tutto il materiale preparato da molti anni. Andremo a vederlo domani; il professore ci aspetta alle tre.⁵³

52. Riportato da SACHS, *Toscanini* cit., p. 323.

53. GIOVACCHINO FORZANO, *La preparazione scenica del «Nerone»*, «La Lettura», 1924/3, pp. 169-178.

Ne risultò un colossal che anticipava la vocazione cinematografica che in seguito manifestò il Forzano. E dove l'aspetto scenografico pare avesse quasi travalicato la stessa resa musicale (Fig. 7).



Fig. 7. Lodovico Pogliaghi, bozzetto per l'allestimento di *Nerone* di Arrigo Boito al Teatro alla Scala nel 1924. (Museo Teatrale alla Scala, Milano)

Così si legge, a proposito, sulle colonne de «Il Secolo», nel maggio del 1924:

Lo spettacolo ha, molte volte, fatto passare in seconda linea la musica; è vero. In scene come quelle dell'Appia e dell'Oppidum c'è tanto da guardare, che si finisce col non ascoltare quasi più. L'equilibrio ideale, tante volte perseguito da tanti artisti, e qualche volta raggiunto, è qui rotto. La musica, regina delle arti, diviene ancella della coreografia. Questa fantastica iperbole dello spettacoloso – che però, è doveroso e bello affermarlo, rimane sempre in una linea d'arte nobilissima e di gran gusto – e che ha sbalordito ieri sera anche gli americani avvezzi alle americanate, basterebbe da sola ad assicurare al Nerone della Scala un bel numero di 'esauriti'.

Anche l'allestimento postumo di *Turandot* assunse una dimensione mediatica. E le pagine dei giornali rilevano:

Forse la magnificenza dell'allestimento scenico, ideato e realizzato con splendore davvero favoloso ha in qualche modo distratto l'attenzione della musica. La messa in scena della Scala è sempre grandiosa: ma talvolta conviene segnare limiti a questa grandiosità attraentissima perché ciò che può essere collaborazione preziosa non arrivi invece a turbare.⁵⁴ (Fig. 8)



Fig. 8. Galileo Chini, bozzetto per l'allestimento di *Turandot* di Giacomo Puccini al Teatro alla Scala nel 1926. (Archivio Ricordi, Milano)

A parte la parentesi di Appia del 1923, la sincronizzazione scenica a cui tendeva Toscanini si realizzava dunque nella ricerca di una 'verità' del gesto, che improntava il codice del teatro naturalista. Per *Falstaff* del 1921, Gaetano Cesari sul «Corriere della Sera», oltre a ritornare sulla dibattuta questione della buca dell'orchestra sottolinea il lavoro fatto da Toscanini sui cantanti-personaggi, che continuano ad agire sullo sfondo di una dimensione visiva convenzionale, ovvero con scene *more solito*. Varrà fermarsi a leggere, per immaginare l'azione dei cantanti entro lo spazio scenico a cui di solito si presta attenzione soprattutto attraverso l'esibizionismo stilistico dei bozzetti:

54. Riportato da PINTORNO, *Le prime cit.*, p. 217.

Oltre che sulla parte musicale, una efficace rappresentazione del *Falstaff* riposa sulla geniale riproduzione scenica. La parola di tutti i cantanti, e non solo del protagonista, trova riflessi nel gesto e persino negli atteggiamenti del volto aiutati dalla truccatura da un lato, nel suono vocale e nella sottolineatura orchestrale dall'altro.

Di un tanto complesso problema esecutivo, senza aiuto di *régisseur*, Toscanini anche stavolta trovò in prima linea la soluzione non solo nelle sue facoltà uditive, ma anche nelle visive. Nella sua mente facile alle associazioni ed alle osservazioni del vero, educata anche da quell'amore vivissimo che egli porta a tutte le arti plastiche in genere ed alla pittura in particolare, lo servì ottimamente nel plasmare i caratteri scenici, cercare una perfetta intelligibilità della parola cantata, una perfetta coerenza di movimento e di dinamismo fra l'azione, il dialogo scenico e la musica.

Sulle voci prese in se stesse, non deve avere fatto gran calcolo, come certo non vi aveva calcolato Verdi al tempo della scelta di Maurel a protagonista e delle figure piuttosto che delle ugole che attorno a Maurel dovevano agire. E tutta la sua volontà, tutto l'ardore dell'artista egli pose perché le verità contenute nello spartito non fossero falsate; la gaezza delle comarelle non si appesantisse sotto la preoccupazione dell'entrare e filare a tempo con la musica; la spavalderia dei bravacci compagni di Falstaff non si trasformasse in verismo di cattiva lega; gli echi amorosi dei cuori di Nannetta e di Fenton fossero espressioni d'anime giovanili e non gonfio lirismo dei cantanti. [...]. In quanto all'orchestra, composta in buona parte dagli elementi che accompagnarono Toscanini nel giro italo-americano, la nitidezza dominò in essa quanto la precisione. Comodamente alloggiata nel golfo enorme, seguì la commedia ed al tempo stesso concorse a plasmarla come sua parte integrante. Il coro [...] contribuì agli effetti vocali e scenici dell'ultimo atto.

Una delle attrattive maggiori dello spettacolo di ieri era costituita dall'allestimento scenico e dagli effetti di luce attesi dagli annunziati nuovi apparecchi. Ma, fatta eccezione per l'ultima scena del bosco, il *Falstaff* non era opera che si prestasse a mettere in valore quanto è stato fatto. Così, ad esempio, per la cupola luminosa del Fortuny non c'è stato modo di applicazione. D'altronde le belle scene dipinte di Vittorio Rota non potevano essere altro che quelle note del *Falstaff*, per le quali si può ritenere che il passato abbia detto l'ultima parola. Ad ogni modo è stata constatata in parecchi punti la grande potenza delle fonti di luce disponibili e la facoltà dei nuovi impianti di ottenere gradazioni e combinazioni di colore d'ogni genere.

Restando ancora sul filo delle opere di repertorio, varrà chiedersi quale effetto facessero queste stesse messe in scena, spostate in altri

contesti recettivi. Quando nel '29 il maestro porta la compagine scaligera in *tournée* a Berlino, Karl Holl, critico della «Frankfurter Zeitung» – nonché ex direttore artistico del teatro di Francoforte, piazza sperimentale di prim'ordine – ci sorprende quando annota non solo che sotto la bacchetta di Toscanini «la musica diventa un linguaggio superastratto, dove gli strumenti parlano e cantano come gli uomini, e nel quale le voci umane hanno funzione tanto variopinta e mossa quanto gli strumenti», ma soprattutto che questo permette di rinunciare ad «una messa in scena particolarmente propulsiva e pregnante»:

La regia di Forzano si serve tuttora di mezzi mimici e scenici legati all'epoca del 1880, il che, considerato in sé non sarebbe certo una virtù; ma il fatto che non costituisca neppure un decisivo svantaggio, ci fa riflettere, in questa nostra epoca di superegie. L'opera ci vien rivelata quale essa è stata da tempo immemorabile: come una favola cantata il cui significato è ben più valido che non il suo aspetto esteriore.⁵⁵

Mi pare si tratti di una lezione significativa ed estremamente attuale, almeno nel renderci consapevoli di quanto un'azione registica 'importante', aggiornata nel codice estetico faccia emergere una lettura quasi autonoma dell'opera, imponendo al pubblico di scegliere tra interesse per l'aspetto visivo ed attenzione per la lezione musicale.

A Vienna, invece, qualche mese avanti, lo stesso *Falstaff* fece un effetto sorprendente sul ventiduenne Herbert von Karajan, il quale – in un orizzonte d'attesa totalmente conservatore rispetto a quello descritto da Holl – rimase certo segnato dalla lezione registica di Toscanini:⁵⁶

Per la prima volta capii cosa volesse dire 'regia'. Naturalmente Toscanini era coadiuvato da un direttore di scena, ma in fondo la direzione generale veniva da lui. L'armonia tra musica ed esecuzione musicale era una cosa assolutamente inconcepibile per noi: lì non c'era nessuno che

55. La recensione è riportata da BARBLAN, *Toscanini e la Scala* cit., p. 266.

56. Ancora nel 1935, a Salisburgo per allestire un nuovo *Falstaff* che poteva contare su un direttore di scena della statura del sopracitato Guido Salvini, Toscanini continuò a curare personalmente la regia, mantendo – pare intuire – un'ossessione quasi isterica per il rispetto delle indicazioni paratestuali del libretto. Si veda, a proposito, l'episodio viennese riportato da SACHS, *Toscanini* cit., p. 265.

se ne stava impalato senza uno scopo, ma ogni cosa aveva un suo posto e una sua funzione. Non credo proprio che allora i viennesi capissero che grande favore avesse fatto la Scala venendo a Vienna e mostrando a noi giovani, una volta tanto, che cosa si possa fare di un'interpretazione se tutto è al posto giusto.⁵⁷

Sulla scia di queste affermazioni è facile dunque comprendere come crebbe la vocazione di von Karajan, anch'egli direttore-demiurgo, supervisore e *regista in pectore* di più di una produzione operistica.

Nel panorama operistico attuale la figura del direttore musicale si trova piuttosto ridimensionata dalla dittatura scenica della regia. Non interessa in questa sede esprimersi sulla legittimità delle operazioni spettacolari proposte sulle scene teatrali e in numero sempre più considerevole riversate in DVD: esse contribuiscono ad accendere nuovi e stimolanti riflettori sulle performance teatrali, oramai quasi del tutto ristrette alla ripresa di titoli di repertorio. Non da meno penso sia stimolante, a conclusione, proporre alcune considerazioni che emergono particolarmente vistose dopo questa carrellata su e attorno a Toscanini. Nel repertorio operistico ci siamo oggi oramai abituati ad indicare questo e quello spettacolo con il nome del regista (e poi del direttore musicale) e capita di sentire dei direttori artistici ammettere che la scelta di un regista di grido necessita di accordargli un direttore che sia disposto ad accettare le nuove convenzioni della messa in scena. Quali? Per esempio accettare di mettere lunghe pause di assoluto silenzio tra un numero e l'altro (e non certo per esigenze di cambio scena), se non ad inizio atto (così uno straordinario *Rigoletto*, allestito a Basilea nel 2006 con Marko Letonja direttore, regia di Michael Thalheimer e scene – inesistenti – di Henrik Ahr). Ma potremmo anche sollevare il ragionevole dubbio che le scelte agogiche della bacchetta non possano più essere una semplice questione di rispetto o meno dell'edizione, ma risentano anche del tempo imposto/suggerito dall'azione scenica, dai movimenti e dalle sempre più frequenti farciture imposte dal regista. Se *Le nozze di Figaro* andate in scena al Palais Garnier di Parigi nel 2006 attestano una ricerca sinergica tra direzione musicale (Cambreling) e allestimento scenico (Marthaler) – intesa a evidenziare la «folle journée» realizzata nella partitura mozartiana (ne derivano tra l'al-

57. BARBLAN, *Toscanini e la Scala* cit., p. 214.

tro sostanziosi interventi nelle parti del recitativo, con tropature e riscritture affidate ad un «recitativiste» che appare come comparsa sulla scena)⁵⁸ –, la presenza esuberante di elementi visuali, di spostamenti complessi – a volte acrobatici a volte a ritmo di moviola – può aver condizionato per alcuni versi le scelte musicali di un pioniere della lezione filologica come Nikolaus Harnoncourt? Il dubbio affiora ancora dalla visione delle *Nozze di Figaro* (Salisburgo, 2006), dove la scelta delle agogiche, in vistosa opposizione alle indicazioni della *Ausgabe* (*in primis* la *lenteur* imposta ad alcune sezioni dei finali che scombusolano le nostre attese percettive), sembrano giustificate dalla lettura estraniante e antinaturalistica prevista dalla regia di Claus Guth.⁵⁹

Di fronte all'inevitabile profilarsi di sempre nuove declinazioni sceniche, la lezione di Toscanini, sia pur storicamente conclusa, può continuare a fornirci strumenti utili per interrogarci sulla complessità della fruizione operistica e sulla difficile corresponsabilità tra codice visivo ed auditivo.

58. Cfr. le note di REINER E. MORITZ, *La folle journée*, inserite nel *pamphlet* allegato al DVD già citato a nota 2.

59. Negli ultimi tempi altre messe in scena hanno sollevato analoghe riflessioni e reso ancor più urgente il dibattito su statuto del testo e veste teatrale. Si veda, ad esempio, *Opéra et mise en scène*, a cura di Christian Merlin, «L'Avant-scène Opéra», n. 241, novembre-dicembre 2007 ed ancora il contributo della scrivente *L'Anello al dito del regista* prossimamente disponibile in «Philomusica on-line» (<http://philomusica.unipv.it/>).