

# Il teatro d'opera e Brescia

di Roberto Gazich

In una breve stagione che si svolse tra il 23 agosto e il 17 settembre 1914 venne rappresentato al teatro Grande il *Parsifal* di Richard Wagner. Occorre precisare che oggi come allora l'allestimento di un'opera di Wagner è impresa che mette duramente alla prova i complessi artistici e le capacità organizzative, anche delle massime istituzioni italiane, come la Scala o il Maggio Fiorentino. Tant'è che anche in quelle sedi Wagner non si dà molto spesso e ogni ritorno acquista il carattere di "evento", come oggi s'usa dire. Il *Parsifal* poi, quasi cinque ore di musica, un'orchestra enorme, impegnata sempre ad alto livello, interventi corali imponenti, necessità di cantanti specializzati, nonché di complessi cambiamenti scenici in corso di esecuzione, esige sforzi anche maggiori rispetto alle altre opere di Wagner. Tanto per guardare agli ultimi decenni, la Scala l'ha messo in scena nel 1971, poi nel 1991, con la direzione di Muti e la regia del nostro Cesare Lievi, e non c'è da attenderne altra rappresenta-

zione, io penso, prima del 2013, quanto lo scadere del bicentenario wagneriano lo imporrà quasi d'ufficio. Ma il nostro teatro Grande nell'agosto del 1914 (proprio questa data, per altri motivi fatale) riuscì ad allestire un *Parsifal*, e la cosa risulta tanto più rilevante in quanto solo da pochi mesi era possibile rappresentare quest'opera in un teatro normale. Wagner l'aveva infatti concepita, idealmente e tecnicamente, per il suo teatro di Bayreuth dall'acustica e dal pubblico tanto particolari, un luogo dedicato esclusivamente alla rappresentazione e, per così dire, al culto delle sue opere. E se per le altre opere si lasciava correre, il *Parsifal* per volontà del suo autore doveva restar vincolato in esclusiva a quel teatro: «La mia creazione di *Parsifal* vivrà o cadrà con Bayreuth», affermava in una lettera del settembre 1882, pochi mesi prima della morte. E la pugnace Cosima Liszt aveva combattuto la sua lunga battaglia legale per far rispettare con ogni mezzo la volontà del marito. Non soltanto per motivi

ideali, visto che il *Parsifal* assicurava da solo il successo del Festival locale. Si sarebbe voluto che il vincolo durasse per sempre, ma lo scadere del copy right a trent'anni dalla morte dell'autore, rese possibile dal 31 dicembre 1913 la rappresentazione dell'opera in qualsiasi teatro. E fu una gara tra le istituzioni musicali d'Europa: in Italia, Bologna e Roma lo programmarono per il primo di gennaio, la Scala per il giorno 9 dello stesso mese, e furono, questi sì, "eventi" che agitarono la vita culturale del tempo<sup>1</sup>.

Quella dei Bresciani di allora fu dunque una tempestiva operazione di avanguardia, impegnativa da tutti i punti di vista e si rimane non poco stupiti nel leggere che ci furono ben otto repliche di questo *Parsifal*: in una città che non aveva certo il pubblico di Roma o di Milano, sul finire di agosto in un teatro senza aria condizionata, per almeno cinque ore filate di ascolto non semplice?

Altri tempi, altri costumi: oggi, 2004, quando tutto il mondo ricorda Brescia e il suo teatro per il centenario della rinascita di *Madama Butterfly*, qui avvenuta, da noi non si è fatto nulla per celebrare un'opera tante volte allestita nelle passate stagioni del Grande: rappresentata ora ad alto livello, ora meno bene, ma, direi, sempre decorosamente, proprio perché non è un'opera che ponga grandi problemi di allestimento, pur pretendendo una protagonista di rilievo

e, soprattutto, un ottimo direttore. Il non esserci riusciti in questa occasione non è stato sicuramente un atto di cattiva volontà o di mala organizzazione, né s'è trattato solo di una questione di mezzi, come pure è stato detto, ma nella mancata celebrazione di questo centenario è da vedere un altro, grave segno della crisi in cui versa il teatro d'opera, come spettacolo in sé e come ricezione da parte del pubblico, in Italia e a Brescia.

Anzitutto, si sa, l'opera è sempre molto dispendiosa, tanto che nessuno riesce da tempo a chiudere i bilanci in pareggio, nemmeno quelli con faraonici contributi statali e con tanti *sponsors*, nemmeno le arene estive che possono contare su un pubblico oceanico. E non si tratta dei compensi per cantanti legati allo *star system* e all'industria discografica: prescindendo dal fatto che l'industria discografica, in tutto il settore classico, è in profonda crisi e ha ridotto le nuove pubblicazioni al lumicino, quali mai *stars* sono in circolazione oggi? Finite, se il cielo vuole, le penose esibizioni senili dei cosiddetti tre tenori, archiviata con imbarazzo qualche annunciata nuova Callas e ridimensionato in fretta qualche avventato Caruso redivivo, l'opera resta oggi affidata, nei casi migliori, a gruppi di onesti professionisti che garantiscono, con più o meno vistosi compromessi, la tenuta di un'esecuzione fino alla fine. Non sempre

1) Una sintesi con stralci di giornali d'epoca si può leggere nell'articolo di U. JUNG, *La fortuna di Wagner in Italia*, in AA. VV. *Wagner in Italia*, ERI, Torino 1982. Vale la pena di sottolineare che il volume è proprio pubblicato da edizioni RAI, Radiotelevisione italiana: nel 1982 la cosa era abbastanza normale.

però, perché può accadere, come è avvenuto poche sere fa, che un festival prestigioso come quello di Aix en Provence si inauguri con una *Traviata* diretta dal giovane Daniel Harding, lui sì una vera *star*, con in buca nientemeno che la Mahler Chamber Orchestra, e che, viceversa, sulla scena agiscano come protagonisti alcuni cantanti, ai quali, negli anni d'oro nei nostri teatri si sarebbe, forse, affidata la parte di uno di quei comprimari che nell'intera opera dicono solo: «La cena è pronta».

Ma a parte i compensi (e il valore) dei cantanti e a parte i costi aggiuntivi del direttore e del regista, l'opera è soprattutto costosa per la mobilitazione di grandi masse di orchestrali, di coristi, di comparse, di macchinisti, per la necessità di lunghi periodi di prove, irrinunciabili per far funzionare tutto questo insieme di competenze eterogenee. E non c'è da meravigliarsi: l'opera è dispendiosa per definizione e da sempre, come gigantesca macchina che si propone attraverso l'eccesso, l'ostentazione, la pompa, erede in questo delle feste principesche che le facevano cornice nel Rinascimento e nell'età barocca, ma anche erede di certi rituali della liturgia, che tanto spesso sulla scena lirica vengono imitati o addirittura citati. Il teatro stesso, unico luogo possibile per la rappresentazione operistica, presenta caratteri consimili, dal grandioso dell'architettura al sontuoso kitsch delle dorature e dei velluti rossi: a questo proposito è

molto significativo che un sala descritta come sobria, qual era una volta il nostro Grande, abbia assunto la pesante decorazione barocca che tutti conosciamo nel 1862: quello fu il momento d'oro del teatro d'opera, in relazione alla funzione sociale che doveva assolvere. Il teatro, come cornice per una festa di autocelebrazione del superstite patriziato e di una borghesia ancora tranquilla, offriva una rassicurante immagine di concordia sociale, dove tutti partecipavano allo stesso rito, ma ben ordinati e al loro posto: la nobiltà nei palchi dei primi ordini, ereditati dai fondatori settecenteschi, la buona borghesia delle professioni e dell'impresa nella vasta platea, il ceto medio in galleria, la piccola borghesia e l'alto proletariato nel loggione, che aveva un suo ingresso particolare per una porticina apposita e rimaneva isolato dal resto del teatro, ma in cambio di questo isolamento cautelativo, almeno da noi, godeva, negli intervalli, di un confacente buffet in clima da scampagnata sui Ronchi, con un tavolata coperta di tela cerata, sedie impagliate e fiaschi di vino (durarono fino agli anni settanta).

Ma la rappresentazione in sé, in qual modo poteva coinvolgere un pubblico così eterogeneo per cultura, per livello sociale e anche per età (fino agli anni sessanta si vedevano in teatro molti giovani)? Come ben spiega Adorno in una conferenza del 1955 solo di recente pubblicata in Italia<sup>2</sup>, nel corso dell'Ottocento l'opera ri-

2) Vedi TH. W. ADORNO, *Opera borghese*, in *Immagini dialettiche*, Einaudi, Torino 2004, pp. 25-38.

vestiva per il suo pubblico funzioni affini a quelle del romanzo e, per altri versi, anticipava aspetti che si sarebbero pienamente realizzati poi con il cinema: la messa a disposizione delle masse dell'eredità storica e culturale, sia pure semplificata e deproblematizzata, la spettacolarizzazione delle tensioni politiche (quanti «Guerra! Guerra!» e «Patria oppressa», da noi, per non dire del *Nabucco* e dei *Lombardi*), il conflitto fra aspirazioni giovanili alla felicità e le dure leggi della famiglia, l'attrazione trasgressiva per un partner irregolare (banditi, trovatori, pirati, proscritti, meticci, zingari, nonché, dall'altro lato, fanciulle di basso ceto, trovatelle, gitane e traviate...). E non credo sia da sottovalutare per la sua ricezione anche un aspetto, per così dire, metafisico, per il quale l'opera dell'Ottocento forniva una sorta di surrogato della tragedia classica, voglio dire la presenza nelle cose umane di un fato che domina e stravolge i piani degli umani, una vera "forza del destino": chi assisteva per l'ennesima volta alla *Traviata* conosceva bene l'esito tragico della vicenda, e il rinnovato dipanarsi degli eventi sotto i suoi occhi di testimone consapevole non poteva non suggerire ogni volta un senso di ironia tragica alla scelta edonistica della protagonista e poi alle speranze di riscatto morale, o alla finale attesa di una felicità prosima ventura. A far penetrare tutto ciò ben addentro nelle coscienze di un pubblico già disposto al coinvolgimento provvedeva la musica, ora con melodie orecchiabili e ritmi faci-

li, non lontani, come stile, dalla musica di consumo e delle canzoni che tutti allora cantavano, ora con droghe armoniche più sottilmente capaci di suggerire condizioni psicologiche e cambiamenti di stato d'animo, secondo una rinnovata "dottrina degli affetti" le cui convenzioni erano comunque ben note a tutti gli spettatori

La funzione di questo tipo di teatro venne meno, ideologicamente e socialmente, insieme al secolo che lo aveva prodotto e voluto: il termine preciso per l'inizio di questa crisi, a seguire Adorno, può essere individuato nella grande depressione economica che seguì il primo conflitto mondiale, che alterò profondamente l'assetto della società. E in effetti è da allora che l'opera si è esaurita come genere e il repertorio si è cristallizzato in pochi titoli che girano, sempre gli stessi, per tutti i teatri del mondo: nessuno può negare che l'ultima opera entrata stabilmente presso un pubblico vasto e popolare sia la *Turandot* di Puccini, che è andata in scena nel 1926. Certo, il teatro d'opera è continuato anche oltre, ma l'interesse s'è spostato dapprima dall'opera ai suoi esecutori: dagli anni trenta agli anni sessanta c'è stata una serie impressionante di figure celebri che hanno incrementato a lungo l'interesse per l'opera, anche attraverso fenomeni di divismo. Poi, il venir meno dei grandi esecutori, l'affermarsi di altri tipi di spettacolo legati al nuovo mezzo televisivo, la perdita di contatto delle nuove generazioni con ogni tipo di musica

“classica”, hanno trasformato l’opera in un fatto museale, e lo dico nel senso alto del termine: il teatro d’opera è oggi (o dovrebbe essere) un luogo dove si conservano capolavori ritenuti importanti per la nostra civiltà, come avviene appunto nei musei e nelle biblioteche. Con una importante differenza, che il libro e la statua, una volta assicurate le condizioni ideali di temperatura e di umidità, restano lì a disposizione di tutti: l’opera per vivere ed essere fruibile deve essere messa in scena, e non in qualche modo, bensì al meglio. Può una città come Brescia permettersi questo dispendio, o deve accontentarsi di fingere di allestire una stagione lirica qualsivoglia?

La strada dell’eccellenza passa sicuramente attraverso il consorziamen- to (ma con i teatri giusti, basta spingere l’occhio a est o a sud...) e attraverso la specializzazione del repertorio, proprio come si è riusciti a fare con il Festival pianistico, una successo di livello europeo che perdura da decenni.

Un’ultima postilla, dovuta a deformazione professionale: leggo che molte speranze, anche per l’avvenire dell’opera a Brescia, vengono riposte in una promettente formazione locale, che ha preso come nome l’incredibile ibrido “Brixia Symphony Orchestra”: alla quale orchestra auguro ogni fortuna, ma a condizione che prima cambi denominazione.