

Piero Violante

Tardo stile: Parsifal e Falstaff

Richard Wagner muore a Venezia, a Palazzo Vendramin, il 13 febbraio 1883, alle ore 15 e 30, per un attacco di cuore. Aveva poco più di settanta anni. Al diffondersi della luttuosa notizia, Palermo - in nome della permanenza di ben cinque mesi del Maestro e famiglia in città (5 novembre 1881- 20 marzo 1882), della gestazione e scrittura del III atto del *Parsifal* e soprattutto delle relazioni che Wagner aveva intrecciato con la società palermitana - si scoprì wagneriana. E quel soggiorno si è trasformato in un'epopea di wagnerismo panormita.

Il Maestro rimane conquistato dal clima: “qui c'è soltanto primavera ed estate”. A differenza di Goethe, che non si curò dei monumenti cittadini proteso com'era verso la valle dei Templi, Wagner si entusiasmò per la Cattedrale dove riposa il suo Federico II, e soprattutto per i mosaici di Monreale. Da una lettera di Cosima apprendiamo il programma quotidiano: “la mattina si lavora, a mezzogiorno si passeggia, all'una si desina, alle tre si ripasseggia, alle cinque si lavora, alle sette si pranza e dopo si va al letto”. Un programma ferreo che Wagner mantiene almeno sino a quando non finirà di scrivere il *Parsifal* e fino a quando non verrà del tutto irretito dall'ospitale e aristocratica mondanità cittadina. Wagner completò l'opera il 13 gennaio 1882. Se ne vanta il Grand Hôtel et des Palmes che esibisce lapide e busto bronzo. Se ne vantano i palermitani che sul soggiorno, sui fatti, hanno ricamato e tramandato una vasta e controversa aneddotta. Wagner che nei momenti di ispirazione si faceva lanciare addosso da Cosima dei veli. Nella vulgata Cosima addirittura pare che strofinasse veli profumati sulla testa e sul corpo di Wagner. Wagner che si fa corteggiare dall'aristocrazia palermitana: i Tasca, che lo introducono, i Lanza, i Gangi, i Mazzarino, e ne rimedia la Villa Porrazzi dei Gangi, dopo aver declinato l'offerta della prestigiosa villa di Camastra dei Tasca. Wagner che, pur grato dell'ospitalità, si lamenta perché la villa è umida e Siegfried si è raffreddato. Wagner che cede alle insistenze dei suoi ospiti che si dichiarano ammiratori della sua “musica dell'avvenire” e infligge loro un'improvvisazione pianistica. All'entusiasmo sonnacchioso degli astanti, convinto che non abbiano capito niente, come loro dice, sadicamente ripete la performance e si toglie così ogni possibilità di richiesta futura. Wagner che dedica alla Gräfin D'Almerita Tasca il *Tempo di Porrazzi*, datato 20 marzo, e lascia in ricordo la bacchetta con la quale ha diretto il piccolo concerto di congedo. Di recente Sciarrino ne ha diretto a Palermo una sua chiaroveggente trascrizione.

Ma tra i fatti ve n'è almeno un altro incontrovertibile e cioè il famoso ritratto che Renoir, inviato a Palermo, riesce a fare al Maestro, sollevato per aver completato il giorno prima il *Parsifal*. Una lettera di Renoir ci dice dell'incontro e della seduta di posa il giorno dopo. Un'ora dalle 12 alle 13:

“Wagner è stato molto allegro, ma nervosissimo e rimpiangevo di non essere Ingres. Per farla breve, ho sfruttato bene il mio tempo, credo 35 minuti, non sono molti, ma se mi fossi fermato prima, il ritratto veniva bellissimo perché il mio modello alla fine perdeva un po' di allegria e diventava rigido. Ho seguito troppo i cambiamenti Alla fine Wagner ha chiesto di vedere ed ha detto: “Ah! Ah! Assomiglio ad un pastore protestante”, il che è vero. Insomma ero molto felice di non avere fatto troppo fiasco: esiste un piccolo ricordo di quella testa stupenda.”

Così Renoir che del volto di Wagner ci vuole restituire ammaliato la fluidità dell'allegria.

Alla notizia della morte del musicista i panormiti in un retorico sussulto formarono un comitato

per una esecuzione immediata del capolavoro. Ma Wagner aveva bloccato il suo *Parsifal* per Bayreuth e si dovrà rimandare alla fine della privativa, al 14 marzo 1914, in età Florio, per la prima rappresentazione. Sul podio Gino Marinuzzi, il celebre direttore palermitano, nato alcuni giorni dopo che Wagner aveva lasciato Palermo; tant'è che al ricevimento di commiato, il padre di Marinuzzi tenne a scusarsi con Cosima per l'assenza della moglie in pieno travaglio. Dopo, i palermitani si dimenticarono di *Parsifal*. Riapparirà il 9 febbraio 1955 per quattro rappresentazioni con Tullio Serafin direttore e regista e le belle scene di Benois. Ebbene 65 anni, dopo, domenica 26 gennaio 2020, *Parsifal* è tornato al Massimo per inaugurare la stagione. Sul podio il nuovo direttore musicale Omer Meir Wellber; regia di Graham Vick che ha firmato il *Ring* negli anni 2013-2016. La lunga assenza di *Parsifal* ci ricorda quella de *I Maestri Cantori* (1956) e del *Tristan und Isolde* (1982), prova di una città wagneriana, ma senza Wagner.

“L'azione scenica sacrale” che occupa i progetti di Wagner per quasi trent'anni, è scritta tra il 1877 e il 1882. E Wagner la riserva a Bayreuth non tanto per un vantaggio del teatro, quanto dell'opera sua “l'ultima e la più sacrosanta”, che intende “difendere dal destino di una volgare carriera operistica.” Su *Parsifal* pesa l'accusa di Nietzsche di un accasciamento ai piedi della croce. Pesa anche l'accusa - fu una polemica asprissima nei primi anni Ottanta - di un presunto carattere antisemita nascosto dietro l'ultima battuta “Redenzione al Redentore” dallo “spiacevole significato taciuto”. Dahlhaus con forza ha più volte sgombrato l'accusa antisemita e quanto al cristianesimo ha ribadito che “la fede di Wagner era una fede filosofica, una metafisica della compassione e della rinuncia che attingeva i motivi centrali in Schopenhauer, nel buddismo e ne riconosceva i tratti fondamentali nel cristianesimo”. Soccorre questa linea interpretativa la convinzione di Wagner di ritenere l'arte come la salvatrice della religione divenuta “artificiale”. Musicalmente nella sua opposizione diatonismo/cromatismo (Grael/Klingsor) lascia senza fiato la intricata transizione tra i due campi con un moltiplicarsi di frammenti di senso drammaturgico e musicale. Per Adorno *Parsifal* “segna il punto storico in cui per la prima volta il suono stratificato in sé e frantumato, si affranca e si rende responsabile di sé stesso.”

Lungo i tre atti del *Parsifal* si consuma una ricerca interiore che si affida al mantra: “per compassione sapiente, il puro folle”. Parsifal raggiunge la comprensione di ciò che nel primo atto non aveva capito perché sapiente per compassione. L'opera si apre sul monte Monsalvat dove risiedono i custodi del Graal. Presso il lago sacro, il vecchio Gurnemanz e due scudieri attendono il re Amfortas per il bagno che deve lenire le sue ferite.

Arriva la selvaggia Kundry che porta un balsamo. Gurnemanz narra l'origine di quella ferita. Amfortas, figlio di Titurel, aveva deciso di espugnare il giardino incantato che Klingsor aveva creato con le sue arti magiche, dopo che fu cacciato per indegnità dall'ordine: era venuto meno al precetto di castità imposto ai cavalieri del Graal e per autopunizione si era castrato. Il giardino incantato di Klingsor è popolato da bellissime donne che attirano e seducono i cavalieri del Graal che poi vengono uccisi. Klingsor punta all'eliminazione dei cavalieri per impossessarsi del Graal. Per questo Amfortas armato dalla lancia che aveva ferito Cristo si muove all'attacco del Mago. Ma nel giardino è sedotto da Kundry. Klingsor si impadronisce della lancia e lo ferisce. Una ferita che può essere guarita soltanto dalla stessa lancia: “chiude la ferita, la lancia che l'ha inferta”. Alla fine del racconto di Gurnemanz si ha notizia dell'uccisione di un cigno. Ad ucciderlo è un giovane che è inconsapevole di ciò che ha commesso e che è soprattutto ignaro di sé: chi è, da dove viene. Gurnemanz spera che quel ragazzone sia il “puro folle” l'unico che può recuperare la lancia, e lo conduce ad assistere alla cerimonia dello scoprimento del Santo Graal. Ma Parsifal non si rende conto del mistero celebrato, non chiede della ragione del tormento di Amfortas e viene perciò da Gurnemanz cacciato.

È nel secondo atto che il giovane errante diviene Parsifal, acquista la sua identità e la sua “cosmica chiaroveggenza”. All’inizio dell’atto scopriamo la doppia personalità di Kundry: selvaggia servente nel campo Graal e invece ammaliatrice e seduttrice schiava di Klingsor che le impone di sedurre Parsifal così come aveva sedotto Amfortas. Attratto da Klingsor, Parsifal uccide i soldati di Klingsor attratto dalle voci delle donne del giardino di Klingsor. Qui viene sedotto da Kundry il cui bacio il puro folle associa però alla ferita di Amfortas. È questa associazione a farlo resistere a Kundry e ad aprirgli la via alla comprensione. Kundry furibonda invoca Klingsor che cerca di colpire Parsifal con la sacra lancia, ma essa si ferma sulla sua testa. Parsifal se ne impadronisce e tracciando il segno della croce fa scomparire il giardino incantato. L’atto III dopo un tempo di interminabili peregrinazioni Parsifal ritorna nel recinto del Graal. È il giorno del Venerdì Santo. Gurnemanz è invecchiato, così come i cavalieri, ma ode un lamento. Kundry la tentatrice è tornata, anche lei dichiarando che vuole soltanto servire. Quindi arriva esausto Parsifal che Gurnemanz riconosce come il ragazzo che aveva cacciato. Parsifal consegna la lancia a Gurnemanz. Parsifal battezza Kundry, risana con la lancia la ferita di Amfortas, che finalmente può morire e scopre per sempre il santo Graal. Così Wagner costruisce la storia di Parsifal.

Come la coppa del Graal è l’ombelico interrato che Amfortas – Cristo è costretto a dissotterrare per celebrare la cerimonia, strisciando sanguinante tra le file di un plotone del suo esercito moderno; così la testa di Kundry è l’ombelico nel giardino di Klingsor svuotato dalle sue donne tentatrici.

La regia di Graham Vick del *Parsifal* sta tutta nella tensione di questi due ombelichi. Parsifal è cacciato da Gurnemanz perché è rimasto estraneo alla conoscenza per compassione come vorrebbe Wagner, ma non Vick che invece disegna un Parsifal che si aggira curioso tra i soldati, si mostra stupito dall’estasi dei soldati durante l’allocuzione di Amfortas e mentre, con dolore e fatica, dissotterra la coppa: una normale tazza da caffè americano che riempie con il sangue della sua ferita che squarcia con un coltello. Una scena forte, crudele che evidenzia lo strappo di Vick al testo e al senso “storico” del *Parsifal*.

Cacciato da Gurnemanz, Parsifal è attratto dal campo Klingsor, dalle sue fanciulle fiore. Complici le azioni mimiche di Ron Howell con i suoi nudi più o meno velati in una esplosione incontenuta di lussuria. Ma Parsifal appare indeciso, le ragazze lo prendono in giro, lo assediano, litigano per lui, ma lui vuole andarsene quando una voce gli intima con dolcezza: “Parsifal resta”, chiamandolo con il nome che usava la madre. Le ragazze s’allontanano. Sul piano ora deserto di Klingsor sboccia la testa di Kundry. È qui nel lungo duetto Parsifal-Kundry che Wagner segna il massimo della continuità della sua ultima opera con *Tannhäuser*, *Lohengrin*, *Tristan* e insieme il punto di non ritorno. Nel momento in cui Parsifal è consapevole della sua identità, Wagner fa saltare definitivamente l’identità storica della forma-opera. L’intuizione dell’Eros come ferita mortale non solo di singoli soggetti ma di tutta la Lebenswelt trasforma il teatro wagneriano in una sacra rappresentazione. Per Wagner è l’Arte l’erede della religione. Nel terzo atto il cromatismo si allenta, la musica è statica, “semplice” ma stratificata della storia che dialetticamente cancella. Il suono diviene opaco, abbrunito, mazzato, “stratificato in sé”. È memoria. Appannati sono gli ottoni. È questo il suono che annuncia l’orchestra di Mahler. Le figure musicali i suoi frammenti sono immobili e anziché variarsi, si sovrappongono. Nel finale del secondo atto Vick sfiora il segreto del *Parsifal* ossia l’interdipendenza in Wagner del mito Parsifal e della forma - opera. Ma lo strappo drammaturgico del finale atto I, porta il regista a inscenare con coerenza nel III atto la scomparsa del Graal. Mentre la scena alla fine del primo atto è affollata da soldati schierati in bell’ordine per la celebrazione del Graal, nel terzo atto ci sono solo storpi, soldati laceri malati esausti da una guerra senza fine e che tuttavia continuano a richiedere il sacrificio, la celebrazione del Graal. Stanno per linciare Amfortas quando Parsifal arriva e con la lancia sana la ferita di Amfortas, mostra che la coppa non c’è più, non c’è più il feticcio di una religione di sangue ma invece una religione della parola, del colloquio. Si siede Parsifal sulla bara di Titurel

e parla ai vecchi e bambini mentre il libretto di Wagner dice altro e insiste sulla luce del Graal, su Parsifal che agita il Graal in segno di benedizione, mentre a suggello si sente il motto non cancellato della redenzione al redentore “dallo spiacevole significato taciuto”. In questo palese dissidio con il testo e la musica, Amfortas e Parsifal si allontanano e scende il sipario.

Come per la Tetralogia vista al Massimo (2013-2016) Vick mette a nudo il teatro in tutta la sua profondità. Una lunga piattaforma scende sino al proscenio quasi a creare un legame con il pubblico. Pochi elementi abitano la scena: un albero rinsecchito e a metà una lunga tenda schermo dove appaiono le ombre dei racconti di Gurnemanz, gli stupri, le violenze. la guerra continua. Vick cancella le didascalie di Wagner, si sbarazza delle armature ideologiche che appesantiscono il *Parsifal* e lo mette fuori del contesto storico e culturale. Così attualizza i cavalieri del Graal, in un rodato esercito moderno. Il medioevo è il deserto mediorientale del XXI secolo in guerra. Vick punta come sempre sulla recitazione mai stentorea ma intimista per rendere più vicino e comprensibile l'idea che le guerre di religione, gli eccessi identitari sono il male del nuovo secolo da estirpare, cercando di minare dal di dentro un'opera che ha altri significati. Se l'idea di Vick di sottrarre il Graal al *Parsifal* è intellettualmente un arbitrio, tuttavia la sua regia gli conferisce una coerenza a patto che la si stacchi dalla musica e dal senso che la musica conferisce alla parola. È questo l'eccesso di una preminenza della drammaturgia del regista sul testo dell'opera, una malattia che dura da almeno venti anni e che cerca nell'attualizzazione il senso di una forma quella dell'opera che ha saldi radici storiche e sociali e culturali. L'operazione Vick non serve a capire il *Parsifal* ma a capire quello che Vick avrebbe voluto nel *Parsifal* e che il *Parsifal* non esprime, anzi nega.

Coerenti con il concept la scena di Timothy O'Brien, i costumi delle donne tutte rigorosamente in niqab che cedono a parei infiorati, le divise di Mauro Tinti, le luci oggettive di Giuseppe di Iorio.

Sull'idea di innovare *Parsifal*, di farne uno *Sparsifal* si dichiara d'accordo il direttore israeliano Omer Wellber che per la prima volta affronta l'opera. Nella partitura ricerca un suono sommerso e memoriale e tempi più stringati (nel primo atto scende sotto la soglia minima di 1 ora e 40 confortato da Boulez) per consentirgli supponiamo una buona qualità e soprattutto una tensione-tenuta complessiva del suono dell'orchestra del Massimo che non ha il corpo che la musica di Wagner richiede. E l'orchestra, ha risposto con abnegazione dando il meglio di sé. Il punto più complesso per Wellber è stato il secondo atto per il colore, le misture timbriche, le sottigliezze dinamiche. Una magia timbrica se ne ricorderà Debussy componendo *Pelléas*. In questo cruciale secondo atto affiora lo Jugendstil. Wellber non sempre riesce a controllare dinamica e colore e a volte lascia trasparire una tendenza già rilevata in altre occasioni per una dizione enfatica che sfiora il kitsch. Nel terzo atto, almeno all'inizio, la sua linea interpretativa mette in risalto questa qualità opaca del suono in cui appunto Wagner sembra anticipare Mahler. Ma in questo atto si deve scavare nella stratificazione del suono e raggelare non riscaldare l'espressività in frammenti-collage. È qui che *Parsifal* è moderno ed è lo stesso Wagner a smantellare l'armatura macchinosa del suo comporre.

Sul cast. Autentici pilastri perché cantanti wagneriani doc e soprattutto attori di straordinario impatto sono stati John Relyes (Gurnemanz); Tomas Tomasson (Amfortas, teatralmente magistrale) e Thomas Gazheli (Klingsor). Julian Hubbard (Parsifal) nel suo debutto nel ruolo e all'ultimo momento ha un timbro scuro, accattivante che gli consente il passaggio dallo Heldentenor al tenore lirico. Soprattutto nel secondo atto e nel duetto con Kundry interpretato con generosità da una fragile vocalmente Catherine Harold meno duttile teatralmente alle indicazioni di Vick e soprattutto poco bipolare. Non convincente per tenuta stilistica il coro danneggiato nel colore da una microfonia non adeguata. Alla fine con un insperato attimo di pausa, di riflessione da parte del pubblico, sono scrosciati gli applausi che hanno abbracciato gli interpreti per 12 minuti con Omer Meir Wellber insieme alla sua orchestra assiepati sulla piattaforma.

Lo stile tardo in Verdi tende alla contrazione del respiro melodico che ne era stato il contrassegno. Nel *Falstaff*, Verdi incrinato lo statuto del cantante - attore, tende alla ricapitolazione e all'autocitazione. Ma qui, come nel Mozart di *Così fan tutte* e diversamente che in Stravinskij, la citazione come la ricapitolazione della forma risplende di sentimento: è veicolo di malinconia. Il "Tutto declina" di Falstaff (atto III) è la chiave che apre questo edificio così complesso e fascinoso. Mi piace pensare che l'avvertenza di cantare *con caricatura* la fulminea e struggente melodia "E il viso tuo su me risplenderà" sia soltanto una difesa verbale per un'autocitazione stilistica il cui pathos con difficoltà doveva sembrare arrendevole alla parodia. La citazione qui non è, come in Stravinskij – se è lecito insistere in questa associazione – un fossile che ha espunto la storia, pronta quindi a qualunque operazione combinatoria. Essa è piuttosto qualcosa di ancora molto vivo, un momento della storia che Verdi sente in simbiosi con il suo personaggio, come decadenza. Nozione questa che si pone agli antipodi della "compresenza dei materiali" che invece sorregge l'impalcatura stravinskiana. Nella citazione, Verdi, se da un lato sembra consumare il distacco da un modo di produzione, dall'altro non ne cancella la verità ovvero la sua funzione. Nel riepilogo formale e nell'abbreviatura del respiro passionale del melodramma Verdi pone come centrale la questione dell'ambiguità della verità espressa dalle forme consolidate. È l'ambiguità del *Così fan tutte* di quell'aria centrale di Fiordiligi "Come scoglio" in cui la menzogna si assottiglia al pathos che la forma detta; è l'ambiguità del monologo della gelosia di Ford che cade prima di Falstaff nel tranello ordito di Alice per svergognare Falstaff. Qui il canto, l'esplosione del canto, accampa i suoi diritti di verità. Ed è questa verità che il passato della forma riverbererà come immagine: è questo il viso che risplenderà su Verdi "come una stella nell'eternità". La risata meccanica delle allegre comari di Windsor che rapidamente blocca il fiato melodico di Verdi sul volo poetico *démodé* del vecchio Falstaff, sembra nascondere piuttosto la riluttanza se non l'imbarazzo per un gesto sentimentale, e di Verdi e di Falstaff che esse, le "comari" insieme a Verdi non avvertono più come moneta corrente. È soprattutto questa melodia che fa risplendere quelle "peculiarità umane" (la passione e il sentimento) alle quali Verdi si era attenuto tutta la vita. Della risata meccanica delle tre comari di Windsor se ne ricorderà Richard Strauss in *Feuersnot* con la risata delle tre amiche che bloccano, annichiliscono, l'estasi della *Mitsommernacht* grondante tristanismi. (*Leise, Leise laßt uns schauen* canticchiano beffarde dopo.) Ebbene questa risata meccanica doppiata con quella di Verdi seppellisce due modi della passione, dell'espressione della passione, su cui sino a quel momento si era retta l'opera europea. Si può affermare che il moderno sia in *Falstaff* sia in *Feuersnot* si configuri nel fatto che, la parodia metta in crisi la verità espressiva delle forme, le renda ambigue, ne ammalii il senso?

Ma questa suggestione personale non nega tutto l'altro che è giusto dire di *Falstaff* così come lo si desume anche dalla storia abbondantissima che commenta la sua scrittura. Il sentimento e la melanconia della decadenza semmai intessono un sottile gioco a nascondino con la meccanica burlesca della commedia (incluso il canonico "se parlaste una alla volta"), restituendo a Falstaff tutto lo spessore psicologico e sociale che è proprio di un personaggio che appare come un resto storico in una società in trasformazione.

È quanto sottolinea Luca Ronconi nella sua regia del *Falstaff* a Bari nel 2013 e ripresa al Massimo di Palermo il 21 febbraio 2012 da Marina Bianchi a cinque anni esatti dalla scomparsa del regista, con la direzione di Daniel Oren. Ronconi fa attraversare una scena spoglia delimitata da tre grandi teli bianchi tirati con le corde, da macchine di una fantasiosa archeologia industriale: macchine celibi alle quali si aggrappa la comunità per invadere lo spazio privato di Falstaff: un gran letto e due poltrone sgangherate, mentre le comari vanno ordendo la vendetta in bicicletta sullo sfondo dell'andirivieni di una fattoria. L'abbigliamento di Falstaff consunto, ma ancora memore di una iniziale eleganza contrasta con gli abiti borghesi metà ottocento, dei protagonisti. Ma è quando Falstaff si mette in ghingheri per andare

all'appuntamento con Alice che l'inattualità del costume misura esattamente l'inattualità del personaggio. Il manierismo di Falstaff è vero non parodia, e pertanto il cantante che l'interpreta non deve, soprattutto nell'incontro con Alice, declinarlo in chiave buffonesca. Spesso i cantanti, anche l'ottimo Alaimo protagonista del *Falstaff* palermitano, lo dimenticano. Luca Ronconi - in un'intervista rilasciata a Gianfranco Capitta in occasione della prima del *Falstaff* al teatro Petruzzelli di Bari - chiarisce subito, differenziandosi dal dilagante mainstream di registi attualizzatori, che il suo interesse non è attualizzare il *Falstaff*, semmai di indagare nei rapporti interni tra le singole figure; indagine che lo ha condotto a mettere in rilievo un aspetto "androfobico", legato all'emancipazione femminile delle allegre signore di Windsor che, dapprima, burlano Falstaff, scaricandolo nell'acque del Tamigi, per poi, nella scena finale, punirlo. Sono le donne che percepiscono come un pericolo la verità sentimentale dell'inattuale Falstaff a non accettarlo e a non riconciliarsi, trascinando la comunità che interpreta l'altera inattualità di Falstaff come resto feudale.

Giustamente Ronconi dice che Falstaff è "un aristocratico anche se decaduto: per motivi storici certo, ma anche per un certo orgoglio della degradazione, dato che si trova a confrontarsi con un mondo di proprietari terrieri cafoni, di nuovi ricchi" La decadenza di Falstaff segna lo stacco storico dalla società in cui vive e che consente al regista, non per gusto di attualizzazione - sottolinea - ma per riportare i termini intersoggettivi nei giusti termini, uno spostamento storico all'inizio dell'età industriale. Per questo Fenton è un meccanico "perché mi pare giusto che la figlia del proprietario terriero perda la testa per il meccanico.... Non voglio ricollocare l'opera nel suo tempo originario (perché non è quello medievale né quello elisabettiano) ma in una dimensione ugualmente passata rispetto a noi, solo un po' più vicina."

Un *Falstaff* - dice - leggerissimo, con una scenografia scarna: "Ce n'è pochissima, solo quella che è necessario: nel corso dell'opera cambiamo solo tre tappeti. Spero di aver fatto un *Falstaff* lineare e senza stupidaggini, senza finte trovate leggibile da ogni persona di buon senso."

Ma la scarnità scenografica per Ronconi non intacca il segno visuale forte dello spettacolo:

"Quello che non ho voluto fare è l'ambiente; ed ho volutamente cercato di tirar via la memoria, ancora persistente del teatro ottocentesco: il giardino, l'osteria, il carcere, la sala regia che a loro volta sono un portato del teatro del Settecento. Tutti questi ambienti oggi si possono far rivivere in maniera diversa; nel mio caso, poi questa scelta è legata anche all'età."

E qui Ronconi ci chiarisce la sua idea di stile tardo che a me pare prossima a quella di Verdi:

"Invecchiando o ti appesantisci o ti alleggerisci. Io sono stato sempre barocco e continuo ad avere una mentalità barocca, che è la mia. Ma il segno è un'altra cosa, quello diventa più essenziale negli anni. Mi piace andare più leggero e meno pesante. Mi piace fare qualcosa di immateriale, in assoluta semplicità visiva. Non è una scelta di "ideologia teatrale" ma assolutamente personale. Spesso gli artisti, di qualsiasi disciplina, con l'età tendono a sovraccaricare il proprio segno, quasi per attaccarsi a qualcosa; io a questo punto della mia vita. cerco invece di liberarmene."

Anche Verdi cerca di liberarsene ma v'indugia ricapitolando appunto come fa Mozart. Anche Ronconi ricapitola nello spettacolo alcuni segni suoi particolari: le macchine, le dinamiche spaziali delle figure che lentamente si assemblano dal fondo, le proiezioni sghembe di ombre nei teli. Ma si percepisce la sottrazione anche nella "barocca" scena finale che Ronconi interpreta come punizione e non festa. "Quest'ultima scena - dice - è rivelatrice e si pone su un piano metafisico, diabolico. Perché quello che nella prospettiva del teatro elisabettiano sarebbe un *masque*, e nell'Ottocento una *féerie*, qui diventa una

scena violenta, di accanimento su un vecchio che prima è stato burlato, poi umiliato e schernito.” Nell’ultima scena la quercia del cacciatore nero scende con le sue radici a ghermire il letto in cui Falstaff dorme e vive un incubo. Si sogna travestito da cacciatore con in testa due corna di cervo e avvoluppato in ampio mantello. È da ricordare che le corna di cervo sono indicate come allegoria della nobiltà di spirito. È per questo che Falstaff alla fine della persecuzione può fare la tirata sull’arguzia sua che fa scaltri gli altri. Ma prima di questa vanteria è capro espiatorio circondato malmenato insultato da una turba di figure fussliane; la mascherata bella dei suoi concittadini, dopo che la regina delle fate su un carro nero intona “Erriam sotto la luna/ scegliendo fior da fiore.” Una tersa linea melodica immersa in una atmosfera timbrica quasi puntillista. Falstaff: è torturato e gratificato di pancia rigonfia, sconquassa letti, spacca farsetti, vuota barili, sfonda sedili, sfianca giumenti, triplice mento, uom fraudolento, uom turbolento, capron, scroccon, spaccon. A lui è ingiunto mentre chiede perdono e si dichiara pentito di riformar la vita: “Fallo pentito Domine” dicono le allegre comari ma “salvagli l’addomine” risponde Falstaff in canone blasfemo. Impareggiabile Boito. Il suo libretto è un capolavoro di ironia arguzia con uno sperimentalismo linguistico che anticipa il novecento. Penso soprattutto all’elogio del vin caldo che *“risveglia il picciol fabbro/ dei trilli; un negro grillo/ che vibra entro l’uom brillo. / Trilla ogni fibra in cor/ l’allegro etere al trillo/ guizza e il giocondo globo/ squilibra una demenza/ trillante! E il trillo invade il mondo.* Tra Palazzeschi e Marinetti. Ma sorprendente Verdi che zittisce l’orchestra limitandosi all’onomatopea del trillo. Finita la punizione, ritorna la commedia i qui pro quo di reti mal preparate e si va a cena con Sir Falstaff che intona “Tutto nel mondo è burla”. Una fuga magistrale il cui scoppiettio consegna ai posteri la fine dell’epica verdiana.

È inutile dire che nello spettacolo visto al Massimo di Palermo v’era un dislivello tra la regia di Ronconi, ripresa con attenzione da Marina Bianchi che però non sempre è riuscita nel lavoro attoriale sui cantanti che facevano emergere vecchie abitudini, e la direzione di Oren che con abilità e il fervore che gli conosciamo e accreditiamo piaccia la problematicità dello stile tardo di Verdi e punta tutto sulla commedia. Certo sottolinea il lirismo e tira dritto con un bel controllo anche se il suono è spesso eccessivo e i concertati non hanno quella magia che la nostra memoria di spettatore musicale conserva. Penso a Solti, ma soprattutto a Patanè che mi ha svelato non pochi segreti di questa partitura. Tuttavia Oren ha trovato una sua cifra nella scena finale che però conciliava ciò che negli intenti di Ronconi doveva rimanere inconciliato, risolvendo il martirio nella burla. Applauditissimi Oren, l’Orchestra, il coro e i protagonisti della serata quasi tutti palermitani: Nicola Alaimo (Falstaff), Alessandro Luongo (Ford), Giorgio Misseri (Fenton) Carlo Bosi (Dottor Cajus), Saverio Fiore (Bardolfo), Gabriele Sagona (Pistola), Roberta Mantegna (Alice), Jessica Nuccio (Nannetta), Marianna Pizzolato (Mrs. Quickly), Jurgita Adamonyte (Mrs.Meg). Scene di Tiziano Santi, costumi di Tiziano Musetti, Luci di A.J. Weissbard. È utile ricordare che *Falstaff* (direttore Leopoldo Mugnone, protagonista Arturo Pessina) aveva inaugurato il Teatro Massimo il 16 maggio del 1897 a quattro anni dalla prima scaligera. Un successo di stima se è vero che il pubblico ha sempre preferito Nabucco, *Traviata*, *Trovatore*, *Rigoletto* è con lui i dirigenti del teatro che proposero *Falstaff* di nuovo soltanto nel 1930 con Mariano Stabile, il celebre enfant du pays. Tornerà nel 1947 ancora con Mariano Stabile che firma la regia. Ma è nel Sessanta: direttore Tullio Serafin, protagonista Taddei e regia di Zeffirelli che il Massimo partecipa alla rivalutazione dell’opera; nel ‘63 ancora con Urbini, Taddei, Zeffirelli, e nel ‘67 con Votto, Colzani, Zeffirelli. Chiuso il Massimo *Falstaff* sarà programmato nell’80 al Politeama con Lombard, Desderi, Chazalletes e nel 1997 con Renzetti, Alajmo, Crivelli. Nove volte, in un secolo. Non sono molte per scardinare un pregiudizio che ho sentito ripetere dal mio vicino di poltrona che si sussurrava: “ma questo non è Verdi, non c’è melodia”.