

progettazione e nella produzione, si citerà un altro passo sempre di Maurizio Calvesi. «Ora, questo sforzo di 'integrazione estetica' nell'ambito della progettazione e della produzione è stato già largamente tentato attraverso lo *industrial design*; ma mentre il disegno industriale progetta funzionalmente dati oggettivi dai connotati pratici, le ricerche 'ghestaltiche' assumono un carattere soltanto genericamente e potenzialmente di progettazione (le strutture di Mari potrebbero trovare applicazione e sviluppo sulla facciata di un grattacielo come in una pianificazione urbanistica, ma non si riferiscono a nulla di tutto ciò, e insistono soltanto su una sperimentazione di possibilità visuali, al livello di una elementare organizzazione percettiva); e quando si servono di materiali industriali se ne servono, tutt'al più, a titolo esemplificativo, sperimentale, ma mai perentoriamente strumentale. Queste esperienze comunque, che sarebbe altrettanto imbarazzante che inutile voler stabilire se rientrano nella pittura o nella scultura, hanno un carattere di autonomia estetica che le qualifica come opere d'arte» (pp. 18-139).

Che le ricerche ghestaltiche, per lo più di cinetica luminosa ossia di luce in movimento, siano ingegnose e interessanti, è, comunque, un fatto che non ha interferenze con la definizione di arte cui noi ancora crediamo, anche se il Calvesi vi riconosce, invece, una autonomia estetica. Né ci può impressionare la loro diffusione in Europa (in Spagna, in Jugoslavia, a Düsseldorf, a Parigi) e sino in Argentina.

Liliana Balzaretto

Un po' troppo «Traviata»

Si ammonisce e si borbotta che discutere e riparlare dei soliti pezzi di repertorio e delle solite opere di repertorio è immobilismo artistico, non meno che l'insistere dei teatri e delle società sinfoniche e da camera nel riproporre continuamente, le solite opere di repertorio (Vivaldi Scarlatti Bach Beethoven Schubert Chopin Brahms Mendelsohn Debussy Mozart Bellini Rossini Donizetti Verdi Wagner Puccini Strauss), con scarse alternative.

Immobilismo, aria di museo etc. Ma tutti questi mugugni non fanno i conti con una caratteristica dell'arte musicale: di essere assai meno storicizzabile delle sue sorelle, e di rimanere attuale, attraverso l'esecuzione-interpretazione, assai più del poema che si rilegge e del dramma che si riallaccia (e qui c'era pur già interpretazione) e del dipinto che si riammira. Il «fare della musica» eseguendone di già scritta è sempre un «fare»; se si aggiunge questo aspetto alla relativa astrattezza dei valori musicali, valori musicali in quanto tali (e pur legati e legabili alla nostra vita interiore, e solo attraverso questa via storicizzabili), si spiegherà ad esempio il «sopravvivere» del grande repertorio operistico (accanto al non teatrale), il rinnovato interesse del pubblico, che, non pago di quanto può ascoltare e vedere in teatro, vuole anche i surrogati del disco e della radiotrasmissione. Facciamo questo preambolo perché vorremmo dir qualcosa su una edizione de *La traviata*, che ci pare presenti qualche significato non soltanto per la burraschetta sollevata al suo apparire, quale secondo spettacolo in cartellone alla Scala; e non

vorremmo sentirci ripetere in anticipo il solito: «Ma che cosa ce ne importa? Non fa cultura».

Ciò precisato, veniamo alla suddetta edizione della *Traviata*. Le cronache, se credono, possono annotare che di tale edizione si parlava da un po', che era attesa più dell'apertura di stagione, sia per motivi artistici, in quanto prima *Traviata* diretta da Herbert von Karajan; sia per motivi un po' meno artistici, soltanto in parte anche tecnici, motivi accentrati sulla cantante designata quale protagonista, Mirella Freni. Chi voglia saper di più su codesti altri motivi, si nutra alle cronache di alcuni quotidiani della sera; qui si dirà soltanto che tale scelta si prevedeva e fu non molto felice, perché la Freni, voce di «soprano lirico» non «spinto» e nemmeno «lirico leggero», appare poco adatta alle agilità finali del primo atto, e soprattutto a quel paio di «rebemolli» che, malamente schiacciati senza tentar di «sfuggirli», provocarono il primo putiferio in teatro: putiferio abbastanza previsto per via degli umori non artistici suaccennati, e in sostanza alquanto eccessivo; con tutto ciò non è lodevole la scelta di Karajan, che rischia di compromettere un'artista di belle doti.

No: qui dobbiamo trattare della linea interpretativa imposta da Karajan stesso, e di quella presumente d'essere interpretativa decisa dal regista e scenografo Franco Zeffirelli. Dopodiché, tireremo le somme.

Karajan, come era facile prevedere, ha voluto «rinnovare» e «raffinare» la *Traviata*. Lo ha fatto con mezzi che a noi sembrano abbastanza ingenui e, malgrado le apparenze, tutt'altro che

raffinati. Sfumare, rallentare, dar nell'evanescente è un modo molto esteriore di vender finezze; Karajan, mentre ha adottato tempi brillantissimi dove Verdi prevede «allegro» o «presto», si è messo al «largo» e all'«adagio» dove c'era scritto «andante»: quasi sempre. Ora, i metronomi e le indicazioni di Verdi non sono sacri e inviolabili; si può capire e approvare qualche infedeltà alla lettera di codeste indicazioni quando ne risulti qualcosa di più vicino allo spirito dell'opera; avremmo forse potuto approvare il tempo estenuato, la sonorità distrutta e nebbiosa nell'ultima scena, quando Violetta è praticamente già morta anche se parla e respira e soffre e ama ancora: ciò avrebbe corrisposto al disfacimento fisico e al crepuscolo psichico della protagonista. Ma Karajan, invece, ha cominciato a «smollare» fin dal secondo atto, con un «Dite alla giovane» inopinatamente e insensatamente rallentato fino all'incredibile e (per chi lo deve cantare) quasi all'impossibile. Ci sembra elementare e tutt'altro che astruso il risultato: tali svenevolezze, ripetute a dritto e a rovescio, non dicono più niente quando sia arrivato il momento in cui possano avere significato. Per contrasto, i tempi rapidi son sembrati addirittura pazzeschi: e questo per due motivi: quello, appunto, del contrasto sproporzionato, e quello dell'esser *soltanto veloci* senza esser vibranti, né agitati né drammatici, scanditi invece con durezza addirittura prussiana, senza l'impercettibile ma vitale «rubato», senza l'interna quasi inavvertibile ma necessaria libertà che rende emotivi i «tempi» (su per giù analoghi quanto a numero di metronomo)

tenuti da Toscanini nella famosa *Traviata* incisa, deprecata dagli abitudinari del tempo comodo, e invece trascinate e fortemente drammatiche, nei dialoghi fra personaggi che sono veramente dialoghi, nel vortice (che è veramente un vortice non soltanto perché veloce) del finale primo, «*Traviata - ciclone*» dove appena qualche breve momento appare un po' troppo concitato. Un esempio? La scena del gioco. Pare difficile convincere una quantità di persone (e anche dei musicisti) che l'«allegro agitato» segnato qui da Verdi non è un modo di dire, e che per rendere la sorda concitazione del momento è necessario staccare un tempo molto veloce, più veloce di quelli che la cosiddetta «tradizione» suole usare ottenendo una specie di valzerotto in minore e togliendo ogni ansia al dialogo; ma dev'essere chiaro che non basta correre, che occorre insufflare in questa musica l'agitazione drammatica necessaria. Quanto alla frase cantabile di Violetta «Ah perché qui venni incauta», che si intercala ai colpi di bisca, la tradizione la vuole più lenta del tempo base per farla cantare con dolore etcetera: espediente abbastanza rozzo; più che far cedere vistosamente il tempo, occorre dare un diverso carattere al fraseggio. Ebbene, Karajan in questa scena è stato soltanto un freddo velocista; quanto alla frase cantabile, anziché darle «aria» l'ha addirittura trascinata via. Potremmo continuare per un pezzo: che cosa importa se i «pianissimi» fossero eterei, evidente frutto di una mano concertatrice di alta classe? E perché gli improvvisi «fortissimo» ben tesi e incisivi sì, ma con un volume di suono più adatto al *Trovatore* e agli

spalti di un castello che non alla *Traviata* e al suo più raccolto dramma?

Regia: affare semplicissimo; a Zeffirelli venne l'idea geniale di applicare alla *Traviata* il flash-back tipo cinema, trasformando tutta la vicenda in ricordo che si svolge quando ormai Violetta è alla fine. Che bisogno ce ne fosse, non si sa. Comunque, per far questo ha usato reiterati andirivieni di enormi tendaggi che riportavano continuamente alla camera da letto della protagonista. Risultato: l'effetto ricordo non c'è stato (non l'avevano annunciato, e per capirlo occorreva davvero scrivercelo sopra); in compenso tali enormi tendaggi servirono assai bene a indirizzare verso il retropalco anziché in sala le voci dei cantanti, quando si trovassero in certe posizioni e atteggiamenti voluti dallo stesso regista-scenografo. *No comment.*

Può darsi che l'abuso delle lentezze evanescenti attuato da Karajan fosse in accordo con l'intenzione zeffirelliana; il risultato, per noi e per coloro che la sera della «prima» zittivano e fischiavano, è... quello che abbiamo descritto: risultato dell'operazione *Intellettualismo + Divismo* (+ mancanza di buon senso, riferito alla scelta della protagonista). Così non si «rinnova», si fanno solo dei costosi pasticci. Volete una *Traviata* «nuova»? Cominciate col capire perché possa sembrarvi vecchia: cioè ad accorgervi che è la routine a «invecchiare» un'opera. Dopodiché, eseguirla con l'intenzione di restituire prima di tutto alla musica tutti i suoi veri poteri. E la musica, motore vero del melodramma, rifarà il miracolo. Non sarebbe la prima volta.

Alfredo Mandelli