DOPPIOZERO

Il Verdi di Paolini e Brunello

Franco Nasi

27 Dicembre 2013

Due sere prima dello spettacolo *Verdi, Narrar cantando* di Marco Paolini e Mario Brunello un grillo è entrato nella sala del teatro “Valli” di Reggio Emilia. La cosa non avrebbe fatto notizia se il grillo si fosse limitato ad ascoltare gli Hagen, l’ensemble d’archi che quella sera aveva in programma il quartetto n. 12 in mi bemolle maggiore op. 127 di Ludwig Van Beethoven. E invece il grillo ha deciso di dialogare con i musicisti e si è messo a suonare a modo suo.

Quando i teatri d’opera sono costruiti a regola d’arte, il frinire di un grillo è udibile quanto la vibrazione di una corda di violino. E allora? Panico in sala: ricerca frenetica del grillo fra palchi, palchetti e fregi dorati da parte delle maschere; colpi di tosse e sguardi nervosi e stupiti fra il pubblico che cominciava a entrare e non capiva chi potesse essere così maleducato da non spegnere il cellulare. O era forse un allarme? Comunque, una prova in più per affermare che non c’è più rispetto, che il mondo va a rotoli, che le stagioni concertistiche non sono più come quelle di una volta ecc.



Gli unici forse divertiti all’idea di avere assoldato all’ultimo minuto un quinto membro nel quartetto (*die Grille, aus Pinocchio*, hanno detto) erano i musicisti che hanno suonato, fedeli al detto inglese che lo spettacolo deve andare avanti e disposti a sperimentare qualcosa di nuovo e di imprevisto, nonostante il grillo fosse accordato due toni più su. Il pubblico, seduto sulla punta della seggiola, seguiva invece il frinire con apprensione, come una goccia che cade regolarmente

nel lavandino: unica cosa che si sente nel silenzio della notte, e che copre con il suo tocco regolare anche i sogni, che non si riescono più a vedere, come la musica di Beethoven sopraffatta dal crì crì. C'era qualcosa che sfuggiva al controllo. E non c'è niente che indispettisca di più chi si sente legittimo proprietario di qualcosa delle interferenze impreviste, non controllabili.

In un incontro con il pubblico prima dello spettacolo su Verdi, Paolini aveva fatto un riferimento molto caustico nei confronti dei "proprietari" dei teatri d'opera: si sentono come a casa loro, giudici assoluti, depositari di verità, liberi di fischiare dai loggioni quando un interprete o un regista si discosta da quello che loro ritengono essere il giusto modo di mettere in scena e in canto un'opera. Tutto, nella lirica, deve avvenire in un ovattato e rassicurante bozzolo di ritualità e di tradizione, come se ciò che una volta era popolare, cantato per le strade, suonato con organetti o con gli ottoni delle bande locali, ora fosse musica colta, da conservare sotto teca, da preservare da ogni contaminazione.



Le piccole erosioni alle abitudini rassicuranti si susseguono invece in questa ultima narrazione di Paolini a cominciare dal pre-spettacolo in cui chi vuole può partecipare a un'ora di lezione condotta dal violoncellista Mario Brunello e dalla maestra del coro Francesca Breschi su alcune arie verdiane, che verranno proposte come canto corale al pubblico durante lo spettacolo. La lezioncina, per chi non è troppo addentro alle cose della lirica, è piena di sorprese: dai trilli, che non sono tecnicamente trilli ma bollicine di Champagne, di "Libian dei lieti calici" della *Traviata*, ai trilli che non sono tecnicamente trilli ma riverberi sonori delle fiamme, "Di quella pira" del Trovatore. Niente di nuovo, naturalmente, per i "proprietari dell'opera".

Si entra poi in teatro a luci accese e sipario aperto, e dieci minuti prima dell'orario previsto tre dei quattro "attori" sono già all'opera. Vestito da operaio, appunto, Paolini parla con una signora vestita da donna delle pulizie che gira per la platea con un carrello e la scopa. Mentre si prende posto, i due cominciano a dialogare con il pubblico, e la signora, Francesca Breschi, invita tutti a intonare "La donna è mobile". I più si vergognano, pensano a una delle solite cose populiste demodé che si devono concedere agli artisti di sinistra, e si sorprendono nel vedere che

altri invece (non solo quelli preparati dalla lezioncina) non aspettavano altro che cantare in un vero teatro, con le poltroncine di raso rosso e le tempere sulla volta del soffitto. È come andare a San Siro e avere la possibilità di andare sul prato e dare due calci. Strano, ma bello. Nessuno pensa di rubare il posto a Messi o Pirlo, ci mancherebbe. Ma è curioso sentirsi liberi per una volta di non dovere solo applaudire o fischiare, elogiare o brontolare, fare i critici e dire cose intelligenti, ma semplicemente fare qualcosa. Si va avanti qualche minuto, fra il divertimento compiaciuto di quelli che cantano, anche stonati, e l'imbarazzo sempre più pesante dei "veri proprietari" dell'opera.



Poi le luci si abbassano, la donna delle pulizie / maestra del coro si posiziona a lato del palco, Brunello entro in scena con il suo violoncello magico, accompagnato da un bravissimo Stefano Nanni al pianoforte verticale e harmonium, e Paolini comincia la sua narrazione di Verdi. E qui una seconda sorpresa, anziché di opera si parla di teatro di prosa, anziché di Verdi si comincia parlando di Tommaso Salvini, attore fra i più autorevoli nell'Ottocento, noto in tutto il mondo per le sue interpretazioni dell'*Otello*, un modello sul quale Stanislavskij elaborò il suo metodo di immedesimazione del personaggio. Nel 1886 fu in scena come Otello negli Stati Uniti insieme con Edwin Booth nella parte di Iago. Paolini racconta in particolare dell'incredibile successo di Salvini nel sud America e di una improvvisata e memorabile festa di commiato da Montevideo, quando migliaia di cittadini accompagnarono spontaneamente Salvini al piroscafo che l'avrebbe portato in Argentina, e gli resero omaggio come se fosse un re straniero in visita. Niente di nuovo, naturalmente, per i "proprietari del teatro".

Si inizia così da un omaggio al teatro italiano (perché Salvini recitava Shakespeare in italiano, anche quando il resto della compagnia, come nel caso di quella di Edwin Booth, recitava in inglese, e la cosa funzionava lo stesso) e dalla descrizione di una folla che saluta, con una manifestazione civile e popolare, un protagonista geniale dello spettacolo. Non è un incipit avulso e incongruente. La narrazione verdiana di Paolini di chiude con una analoga scena: quella dell'ultimo saluto che la città di Milano riservò a Verdi nella meravigliosa cronaca di Filippo

Tommaso Marinetti, scritta dal giovane poeta per una rivista francese, ripubblicata sempre in francese nel volume marinettiano *Les Dieux s'en vont*, D'Annunzio reste e tradotta in italiano da Paolini per lo spettacolo. Come è noto, Verdi lasciò disposizioni molto precise su come il suo corpo dovesse essere trasportato nel cimitero di Milano: evitare qualunque cerimonia formale e pubblica, partenza all'alba, su una carro sobrio, accompagnato da pochissime persone. Le cose non andarono così perché una folla immensa si riversò nelle strade e accompagnò il feretro fin dentro il cimitero. La descrizione del saluto del popolo di Montevideo a Salvini e quella del popolo di Milano a Verdi fanno dunque da cornice a una complessa ed equilibrata struttura drammaturgica che Paolini ha tessuto assieme a Gerardo Guccini, studioso fra i più raffinati e acuti di teatro contemporaneo e verdiano molto competente.



Verdi e Salvini hanno in comune non solo il successo tributato loro dal pubblico, ma anche una profonda passione per il mondo teatrale di Shakespeare e in particolare per l'*Otello*. Proprio quest'opera diventa la tragedia che Paolini usa come filo rosso della narrazione. L'attore ne racconta la potente trama suddividendola nei quattro atti verdiani e assumendo spesso i ruoli dei personaggi, recitando i versi dell'opera lirica. Fra un atto e l'altro della ricostruzione, che fa da seconda cornice drammaturgica interna alla prima grande cornice delle due scene delle folle, Paolini apre dei capitoli narrativi coi quali ripercorre la vita di Verdi e alcune sue opere, in particolare *Rigoletto*, Il *trovatore e La traviata*. Citando versi e lettere, si parla così non solo delle vicende biografiche, (la morte della moglie e dei figli, la popolarità presto raggiunta, il pragmatismo contadino di cui dà prova nella gestione della sua tenuta a Sant'Agata), ma anche della decisiva innovazione che Verdi porta nel mondo dell'opera sia come musicista sia come professionista dello spettacolo.

Sintetica e funzionale è la ricostruzione dei rapporti tra Verdi e i suoi librettisti, da Piave a Solera, Cammarano fino a Boito, che testimonia di come proprio con Verdi il ruolo del musicista, da subalterno al librettista, diventi invece quello di vero creatore dell'opera, che decide del libretto, delle scene, dell'*actio* degli attori, delle luci ecc.. Un creatore attento alle voci che provenivano dall'estero (un

passaggio teatralmente molto efficace è la rappresentazione che Paolini dà di Verdi intento a commentare sullo spartito musicale l'esecuzione bolognese del *Lohengrin* di Wagner nel novembre 1871), alle nuove istanze estetiche, ma anche alle esigenze di un mercato che richiedeva la produzione di nuove opere in tempi brevissimi (si parla di quindici venti giorni per la stesura di un'intera opera).



La figura che emerge da questo ritratto di Verdi è certo quella di un genio musicale che sapeva creare melodie indimenticabili su ritmi popolarissimi, ma è anche quella di un professionista dello spettacolo, che sapeva costruire testi capaci di catturare il cuore e la mente di chi andava a teatro: un geniale professionista pop ante litteram, le cui composizioni erano cantate da tutti, spesso senza neppure comprendere bene le parole o storpiandole, un po' come si fa quando si cantano canzoni in inglese. Niente di nuovo neppure questo per i presunti "Proprietari della lirica".

Lo stile attoriale di Paolini, l'abilità nel compattare in modo fluido storie fra loro eterogenee, la sua capacità di stabilire analogie sorprendenti e divertenti tra le vicende politiche o culturali dell'Ottocento e l'immaginario odierno, infine i numerosi motti di spirito danno alla rappresentazione un ritmo allegro e brioso. Tuttavia i momenti di comicità leggera e di frizzante sarcasmo si alternano a scene di grande intensità lirica, negli adattamenti musicali di Brunello e Nanni, e forza drammatica, come quando Paolini si trasforma in Rigoletto o quando mette in scena l'atto finale dell'*Otello* in forma di teatrino popolare e simbolico di burattini, con Desdemona rappresentata da un candido fazzoletto e Otello, accecato dalla gelosia, da uno scarpone. Dietro queste variazioni nelle modalità narrative, fatte con materiali ed espedienti semplici e "naturali", si avverte anche la misurata marca registica di César Brie.



L'alternanza di registri e il cambiamento di stile oratorio si mostra evidente nella chiusura, quando Paolini scende dal palco e racconta la lunga cronaca di Marinetti dei funerali di Verdi. È un momento di rara intensità lirica e forza immaginifica.

Ma anche questo testo deve essere stato ben noto ai proprietari della letteratura nazionale, perché a molti di loro è sembrata una inutile e un po’ noiosa appendice, e non il miglior requiem che poeta potesse scrivere per Verdi.

Ma come diceva Pascal, non si dice mai niente di nuovo, è la disposizione della materia che può cambiare. Paolini ha scombinato le carte: ha parlato di opera e di Verdi non in una lezione di musicologia, ma in uno spettacolo teatrale che ha al centro l’urgenza del teatro come luogo in cui si ascoltano storie che ci prendono, che ci appartengono, che ci fanno sobbalzare sulla sedia. Storie tragiche come l’ *Otello* o buffe come il *Falstaff*, che parlano prima ancora che ai “puristi” dell’esecuzione, a tutti quelli che hanno orecchie per ascoltare e cuore per sentire. Storie che anche il grillo canterino che se ne sta in agguato da qualche parte nel teatro deve aver voluto ascoltare, perché di lui, la sera dello spettacolo di Paolini, non si è udito alcun crì crì crì. Pare però che qualcuno l’abbia sentito unirsi ai quattro cori che la maestra di canto ha fatto intonare al pubblico presente in sala. Lì il vero proprietario della musica, che forse, come il grillo parlante di Pinocchio, abita in quella “stanza da più di cent’anni”, potrebbe avere ripreso possesso del teatro.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

