

VISCONTI E SUAS PRIMEIRAS ENCENAÇÕES OPERÍSTICAS

Mauro Porru

RESUMO: As três primeiras óperas líricas encenadas por Luchino Visconti no teatro Scala de Milão, através de sua força representativa, constituem um espaço privilegiado para a análise do itinerário criativo do diretor milanês que, em contínua busca de sensações e experiências novas, é responsável por um sem-número de inovações introduzidas no melodrama. O exercício artístico de Visconti no campo da lírica raramente foi aceito pela crítica tradicional, incapaz de aceitar a concepção viscontiana de melodrama visto não mais simplesmente como um drama musicado, mas como uma experiência sensitiva total através da sugestão de imagens, cores, movimentos e palavras.

PALAVRAS-CHAVE: Visconti; melodrama; crítica.

ABSTRACT: *The three first lyric operas by Luchino Visconti in the Scala of Milan, due to their representative strength, make up a privileged site for the analysis of the Milanese director's creative itinerary, who in his on-going search for new sensations and experiences, is responsible for innumerable innovations introduced in melodrama. Visconti's artistic exercise has seldom been accepted by traditional critics, who were unwilling to accept Visconti's conception of a melodrama seen not only as a musical drama, but as a full sensorial experience through images, colors, movements and words.*

KEYWORDS: *Visconti; melodrama; criticism.*

Visconti estreia na direção de óperas em 1954, abrindo a estação lírica do teatro Scala de Milão com *La Vestale*, de Gaspare Spontini, seguida no ano seguinte por *La sonnambula* de Vincenzo Bellini e pela *Traviata* de Giuseppe Verdi. Como aconteceu anteriormente no cinema e no teatro, as primeiras encenações operísticas viscontianas revolucionam radicalmente as concepções tradicionais de colocar em cena uma ópera. O diretor milanês se opõe às tendências daqueles anos que privilegiam óperas líricas contemporâneas ou, pelo menos, novecentistas e propõe o resgate da glória e do fausto dos melodramas do século XIX, sobretudo daqueles do compositor Giuseppe Verdi.

O melodrama, espetáculo caracterizado pela capacidade de harmonizar poesia, música e cenografia, nasce no século XVII, mas se afirma na Itália sobretudo no século XVIII através de Pietro Metastasio, que soube dar a esse gênero de representação artística equilíbrio e dignidade dramática, criando cenas ordenadamente compostas de recitativos e árias finais nos quais textos poéticos, elaborados com a finalidade de ser musicados, davam aos personagens espessura psicológica e veros-

semelhança às atmosferas retratadas. Quando a ação dramática o requeria, os sentimentos dos protagonistas eram ampliados e sustentados por coros e balés.

A Ópera italiana, assim concebida, torna-se um espetáculo complexo e grandioso que, fascinando o grande público, em pouco tempo se impõe na Europa toda. Os compositores se adequam ao estilo italiano e põem em música libretos italianos. Seu apogeu dura até o século XIX.

No século XIX, a Ópera italiana apresenta significativas transformações no campo da dramaturgia e da música, como por exemplo, um maior cuidado com a presença cênica e a recitação dos cantores, aliada a uma pesquisa mais aprimorada das temáticas por parte dos dramaturgos, além da diversificação dos gêneros. Essa última transformação foi fundamental para o aparecimento das “farsas” e o renascimento e aperfeiçoamento do gênero trágico.

Nas primeiras décadas desse século, surgem acaloradas discussões entre partidários do romantismo e do classicismo que defendem, respectivamente, o melodismo “italiano” e o virtuosismo do “belcanto” de memória setecentista. Dessa discussão surgem gêneros teatrais notórios, tais como: o cômico-musical, o neo-sério, o neo-trágico, o romanesco, o idílico e aquele inspirado nas tragédias de Shakespeare e na *Grand-Opéra* francesa. Esses novos gêneros tiveram como criadores e intérpretes Gioacchino Rossini e Gaetano Donizetti.

Nesse contexto, forma-se Giuseppe Verdi que, introduzindo na velha estrutura melodramática uma nova força trágica, revoluciona o teatro italiano oitocentista. Como afirma, com muita propriedade, Gino Roncaglia em seu livro *Invito all'opera* (1954, p. 28), estilisticamente, a ópera verdiana: “*si contraddistingue per un recitativo energicamente incisivo accompagnato da un fraseggio melodico arioso e ampio al quale si affiancano l'irruenza dei ritmi, la violenza di intonazioni drammatiche e la profonda tristezza che caratterizza i suoi canti*”. Ao longo de cinquenta anos de atividade criadora, Verdi transforma os seus melodramas iniciais em poemas operísticos que, concluindo as atormentadas aspirações do século XIX, abrem as portas ao século XX. Sua produção artística, com o passar dos anos, adquire um sempre maior refinamento da forma; aprofunda sempre mais a sensibilidade e leva à sua mais completa plenitude a expressão instrumental. Não existem limites para essa arte, que mesmo possuindo em seu conjunto uma marca profundamente nacional, torna-se universal ao esculpir, nas profundezas da consciência humana, personagens e tramas inesquecíveis, sem distinção de épocas e de países.

No final do século XIX, os compositores que sucedem a Verdi criam a assim chamada “escola verista”. Tal denominação deve-se ao fato de que esses músicos se afastam dos temas de tipo romântico. São artistas que não se afinam mais com situações extremas protagonizadas por personagens puramente fantásticos, movi-

dos por paixões veementes, vítimas de acontecimentos e golpes de cena inverossímeis, acompanhados por elementos mágicos e demoníacos. Eles preferem personagens pertencentes ao ambiente popular ou burguês, animados por paixões, mesmo que violentas, mais próximas das nossas; personagens não concebidos fantasiosamente, mas auferidos da realidade e mais humanos. O exemplo mais sucedido da escola *verista* é a *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Pertence a este mesmo período Giacomo Puccini, cuja produção artística se estendera até as primeiras décadas do século XX, destacando-se sobre as demais por sua refinada sensibilidade harmônica capaz de perceber as mínimas tonalidades do sentimento e traduzi-las em acentos delicadamente comovidos e apropriados, assim como por seu instinto colorístico que o leva a usar os instrumentos da orquestra em função da poesia que os mesmos podem expressar.

A concepção *verista* do melodrama é responsável pela popularização da ópera, que passa a ser exibida em espaços singulares como a Arena de Verona e as Termas de Caracalla em Roma, que podem abranger um grande número de pessoas.

Nesse contexto histórico da Ópera italiana, caracterizado pela recusa por parte dos jovens compositores da tradição operística do século XIX, insere-se Luchino Visconti.

Como se lê no artigo de Fedele D'Amico, de título *Luchino Visconti e l'opera* (Cf. D'AMICO DE CARVALHO, 2001, p. 11-12), o diretor milanês chega à lírica com *La Vestale* de Spontini, no teatro La Scala de Milão, no dia 7 de dezembro de 1954; ou seja, quando já tinha se afirmado há bastante tempo no teatro e no cinema. Ao longo de seu texto, o crítico musical D'Amico, baseando-se nos dados fornecidos pela documentação levantada por Caterina d'Amico de Carvalho, que em sua pesquisa traz à tona elementos novos e esclarecedores a respeito dessa produção viscontiana, estabelece os caminhos através dos quais o diretor milanês chegará a se dedicar ao teatro lírico. Desses documentos resulta que, já em 1948, os organizadores do “Maggio Fiorentino” convidaram Visconti para colaborar com o evento musical com a direção de uma ópera. Esse projeto deveria se concretizar na montagem de um *Trovatore* para o “Maggio” de 1951, que porém não foi encenado. Entre 1949 e 1950, Paolo Salviucci, superintendente do teatro Ópera de Roma, propôs ao diretor milanês a montagem da comédia lírica de Ruggero Leoncavallo, *Zazà*. A proposta foi recusada com desdém por Visconti. No mês de janeiro de 1952, Ghiringhelli, o superintendente do teatro La Scala de Milão, escreve para Visconti para convidá-lo a dirigir a ópera *Débora e Jaele* de Ildebrando Pizzetti e, em setembro de 1952, para dirigir uma outra ópera de Pizzetti, *Cagliostro*, e uma ópera de Cláudio Monteverdi *L'incoronazione di Poppea*. O telegrama de recusa enviado por Visconti esclarece, sem sombra de dúvida, a preferência do diretor milanês

pelo melodrama do século XIX: “*Sarei lieto apportare mia devota collaborazione novità maestro Pizzetti stop. Peraltro ribadisco mio desiderio già a Lei espresso scorso anno di trovare possibilità di abbinare regia lavoro nuovo con altra di melodramma ottocentesco*”. Dez meses depois, Giringhelli volta a convidar Visconti para dirigir a ópera *Rigoletto* de Verdi. Não se sabe por que o projeto não se concretizou. Nessa mesma época, o diretor milanês foi convidado a inaugurar a nova estação lírica do teatro San Carlo de Nápoles com a montagem da ópera *Otello* de Verdi. Num primeiro momento Visconti aceita, mas depois recusa a incumbência ao saber que os interpretes poderiam ficar à sua disposição apenas nove dias. Em 1953, convidado por Francesco Siciliani, dedica-se à montagem da ópera *La forza del destino*, de Verdi, para a abertura do “Maggio fiorentino”; mais tarde, porém, o diretor milanês será excluído do projeto por motivos políticos. Os dirigentes do Ministério da Cultura, em sua maioria democratas cristãos, não consideraram oportuno dar destaque a um artista declaradamente comunista e incomodativamente famoso. A última proposta de Siciliani veio em 1954, sempre para a abertura do “Maggio fiorentino”, com a montagem de *Agnese di Hohenstaufen*, do compositor Gaspare Spontini. A proposta é recusada por estar o diretor milanês ocupado em um novo e interessantíssimo projeto, do qual porém não se tem notícia.

A estreia de Luchino Visconti no campo operístico, então, concretiza-se, como foi dito anteriormente, só na abertura da temporada lírica do teatro La Scala de Milão de 1954. O grande amor do diretor milanês por esse gênero artístico é notório, pois em varias ocasiões declarou abertamente que o melodrama representava a quintessência do espetáculo, a harmônica fusão e integração de todos os elementos próprios dos vários gêneros espetaculares. A escolha da ópera de Spontini, *La Vestale*, para sua estreia no mundo da lírica, denuncia claramente a predileção de Visconti pelo melodrama oitocentista. De fato, essa ópera spontiniana representa a superação dos módulos formais da operística setecentista e a abertura para os novos cânones que se afirmarão ao longo do século XIX, na lírica italiana.

O italiano Gaspare Spontini iniciou com grande sucesso sua carreira de compositor na França, no início do século XIX. Suas óperas, tecnicamente densas, caracterizadas por uma inusual e opulenta espetaculosidade, são seguramente fruto da influência do ambiente francês. Das três óperas de maior sucesso compostas na França, *Olimpia*, *Fernando Cortes* e *La Vestale*, a última representa o melodrama que traz para a cena com mais ênfase aquela solenidade e dramaticidade que caracterizarão a “grand-opéra”. Nele, o autor amplia a expressão sinfônica e “coral” de tal forma que, apesar do claro classicismo dos quadros cênicos, começa a se entrelaçar um endereço sensivelmente romântico da inspiração. O argumento escolhido reporta-se de forma áulica à religião da antiga Roma que o autor do

libreto Victor-Joseph-Étienne de Jouy associa a toda a tradição da *tragédie lyrique* de Lully a Sacchini e ao neoclassicismo de Winckelmann. Trata-se de um drama de grande impacto emocional, estruturado a partir de sentimentos que remetem a situações sentimentais de tipo burguês – como uma ordem desobedecida por amor, por exemplo – verossímeis na sociedade do primeiro Oitocentos.

Spontini, com *La Vestale*, consegue estrear no famoso teatro Ópera de Paris, graças à proteção da imperatriz Joséphine, após longos anos de espera. Trata-se de uma obra prima capaz de revolucionar o teatro lírico e de fazer sucesso em toda a Europa, colocando seu compositor entre os maiores interpretes da *grandeur* imperial. A partitura estava pronta desde 1805, mas a oposição da comissão responsável pela programação do Teatro Opéra e a concorrência dos colegas franceses atrasaram sua estreia em mais de dois anos. Quando *La Vestale* é representada, seu sucesso é espetacular. A ópera fica em cartaz mais de duzentos dias, trazendo grandes lucros para os cofres do teatro e do autor, que recebe também o prêmio de melhor compositor da década. O sucesso na capital francesa (cem representações em 1816 e duzentas em 1830) se estende, durante a segunda década do século XIX, às principais nações da Europa. Em 1823 a ópera é representada em sueco, em Estocolmo. Na Itália, a ópera é representada pela primeira vez em 1811, traduzida por Giovanni Schmidt, em uma memorável montagem do Teatro San Carlo de Nápoles com Isabella Colbran (Julia), Andrea Nozzari (Licinius) e Domenico Donzelli (Cinna). Em 1823, *La Vestale* estreou no Teatro Scala de Milão e Wagner a encenou em Dresden em 1844, ocasião na qual conheceu o próprio Spontini.

Quando Visconti coloca em cena *La Vestale*, fazia 35 anos que esta não era encenada. A expectativa é grande. Transgredindo os estereótipos das versões tradicionais, a encenação viscontiana resgata as matrizes epocais da ópera, apresentada pela primeira vez em plena era napoleônica, criando uma cenografia de marcante estilo neoclássico que, por sua vez, se harmoniza com a estrutura arquitetônica do teatro La Scala. Com essa escolha cenográfica, Visconti quer homenagear ao mesmo tempo Spontini, o primeiro autor de melodramas do século XIX, e o próprio teatro La Scala e sublinhar, dessa forma, a possível continuidade entre o glorioso melodrama italiano oitocentista e o presente. Para externar esse seu propósito de forma mais clara, o diretor milanês manda colocar nas bordas do proscênio colunas iguais àquelas que emolduram os camarotes. A fidelidade de Visconti à música de Spontini e à época na qual foi escrita é total. Os movimentos cênicos, a recitação dos atores e os elementos cenográficos são escolhidos rigorosamente em função da solenidade e do ritualismo funéreo do drama; os gestos dos cantores Maria Callas e Franco Corelli derivam das “poses” sugeridas pelo próprio Visconti, baseadas em quadros de Ingres, de David e nas esculturas de Canova. Seguindo os

hábitos teatrais do início do século XIX, o diretor oferece um balé-divertissement como encerramento do espetáculo. O ritual da ópera concebida como uma fantasmagórica festa barroca é assim resgatado. Após a intervenção da deusa Vesta que permite a feliz solução do drama amoroso da vestal Julia e do general Licínio, aparece no palco um mecanismo gigantesco do qual saem as divindades do Olimpo, enquanto mesas, pratos, várias iguarias e até imensos pavões de açúcar são trazidos por serviçais. Na frente do palco, ornamentado com troféus e águias napoleônicas, os bailarinos dançam.

A versão viscontiana de *La Vestale* cria, em função de sua novidade, acesas polêmicas. Considera-se equivocada a impositação dada por Visconti à direção da ópera que, na opinião da maioria dos críticos, se sobrepunha ao texto musical, apesar do destaque dado às suas possibilidades espetaculares. Condena-se, sobretudo, por considerá-la incorreta, a interpretação cenográfica neoclássica que, na intenção do diretor, deveria unificar palco e plateia, transformando-os em dois elementos concomitantes e interligados do espetáculo.

Alguns críticos, felizmente, compreendem as inovações viscontianas e apreciam sua tentativa, em grande parte alcançada, de transformar *La Vestale* em uma ópera complexa e articulada, na qual o plano do espetáculo exterior e grandiloquente se fundiria com aquele do drama interior e apaixonado. Fedele D'Amico escreve no jornal "Contemporaneo",

Al contrario di tutti i debuttanti provenienti dalla prosa, Visconti non si è lasciato cogliere dall'ansia di riempire la scena di movimento, bem sapendo che nelle opere la scena il più delle volte è già riempita in partenza dalla musica, per nove decimi. Al tempo stesso ha evitato l'altro errore intellettualistico, quello di voler distruggere la "retorica del melodramma", accettando invece francamente la convenzione in pieno, ricostituendo addirittura il proscenio, e lasciando tenori i tenori. (18.12.1945 in: D'AMICO, 1962, p. 76)

Dario Paccino, nas páginas do quotidiano "Paese Sera" de 9.12.1954, elogia a direção de Visconti, por ser coerente com a visão do próprio Spontini e de seus contemporâneos a respeito da ópera lírica, cuja função não deveria ser representar o mundo romano autêntico mas a ideia desse mundo que a sociedade napoleônica e imperial possuía:

La regia di Luchino Visconti nella cornice splendida delle scenografie e dei costumi di Piero Zuffi, si rifà ai modelli plastici dell'epoca napoleonica sforzandosi di porre in rilievo ciò che Spontini e i suoi contemporanei vedevano nell'opera: non il mondo romano autentico ma il concetto che la società napoleonica e imperiale se ne faceva per rispecchiarsi. Quel tanto di umanità che dà vita ai personaggi anche sotto le grandi arcate spontiniane di gesso sonoro, è stata rivelata soprattutto dall'intelligenza con cui gli interpreti hanno saputo plasmarle sotto la direzione di Visconti.

Elogiam-se, também, a sensibilidade e o excelente preparo da soprano Maria Callas, a perfeita atuação do jovem tenor Franco Corelli e dos outros cantores:

Una notevole prova di sensibilità e intelligenza è stata data da Maria Meneghini Callas, che ha trionfato soprattutto nelle grandi arie drammatiche: accanto a lei Franco Corelli è stato una vera rivelazione: belle, la voce, la dizione, il gesto: un vero artista, insomma. Rossi-Lement e Ebe Stigani, coppia sacerdotale, hanno contrapposto i propri magistrali bassi agli cuti dei due amanti mentre Enzo Cordello ha brillato come Cinna e nelle parti minori si sono fatti onore: Vittorio Tatzzi e Nicola Zaccaria. La direzione sicura di Antonino Votto ha condotto l'orchestra, i cori e tutto l'assieme felicemente in porto.

O crítico destaca, no final de seu artigo, a perfeição da coreografia dos corpo de baile e a cenografia:

E non si deve dimenticare l'eccellente corpo di ballo la coreografia gustosamente tradizionale di Alfredo Rodriguez nè l'infinita schiera del personale che sotto la direzione di Benois ha collaborato alla riuscita dello spettacolo, ha Ighina Mantovani e Romei, che hanno realizzato le belle scene di Zuffi a coloro che le hanno costruite, manovrate, illuminate, ai costumisti abilissimi, ai calzolai e ai parrucchieri, tutta una folla di lavoratori che ha ben diritto di attribuirsi una parte dei trionfali applausi che hanno coronato questa felicissima serata inaugurale.¹

Mas nem todos os críticos, como foi afirmado anteriormente, aceitaram as inovações viscontianas. Teodoro Celli, no jornal “Corriere Lombardo”, de 8-9 de dezembro de 1954, considera equivocada a decisão do diretor milanês de colocar ao lado das colunas que emolduram os camarotes mais quatro colunas, duas de cada lado do proscênio:

Segno distintivo di questa “inaugurazione” scaligera sono quattro colonne. Rimarranno famose. Si dirà, per parecchio tempo: “l'inaugurazione con le quattro colonne”, piuttosto che “l'inaugurazione con la Vestale”. Crediamo sia stata un'idea del regista Luchino Visconti. E ora vi spieghiamo. Voi tutti sapete e ricordatemi – voi che avete l'abitudine, la gioia, la passione di frequentare la Scala – come i cosiddetti “palchi di proscenio” che son situati subito accanto alla ribalta, dai due lati, siano compresi tra due colonne (due per parte) che sembrano separarli dal resto della sala.

Condena, em tom de deboche, o propósito de prolongar a cenografia dentro da sala, unificando palco e plateia:

Ebbene, il regista, o chi per esso, ne ha fatte costruire altre due per lato, le quali vengono, dunque, a continuare l'architettura e l'ornamentazione della sala anche entro il palcosce-

¹ Todos os artigos dos críticos das montagens líricas de L. Visconti foram transcritos dos originais recortados, fotocopiados e organizados em pastas separadas para cada montagem, fornecidas pelo “Fondo Visconti”, nos quais, porém, não constam as páginas dos jornais nos quais foram publicados.

nico. O, viceversa, paiono prolungare lo stile delle scene anche dentro la sala. Palcoscenico e sala scaligeri, insomma, uniti come non mai in un atteggiamento, in un'ideale connessione, nell'impegno di realizzare "un solo ambiente". L'ambiente totalmente fastoso e grandioso della serata d'inaugurazione della stagione. Notate che la circostanza sembrava autorizzare come nessun'altra "la trovata" delle quattro colonne: la linea neoclassica della sala dei Piermarini si prestava ad essere riassorbita dal palcoscenico, sul quale le scene dello Zuffi incorniciavano una vicenda come quella della Vestale, ambientata in Roma antica e entro cui si cantava una musica come quella di Spontini che è notoriamente il compositore cesareo per eccellenza, il Napoleone dei musicisti.

Destaca, ironicamente, o contraponto entre o fausto e o brilho das toilettes e das joias do público e o fausto e o brilho dos figurinos e dos apetrechos de cena:

E il fasto delle "toilettes", in platea e nei palchi, si connetteva direttamente al fasto dei costumi, all'oro delle insegne, al luccichio dei gioielli, là, sulla scena. Sembrava una "trovata". E invece è stato un errore; l'unico errore di rilievo, in verità, in uno spettacolo che, per il lato musicale, che è quello che ci compete, merita d'essere lodato, per equilibrio, per proprietà stilistica, per correttezza, ed anche, in alcuni settori, per intensità espressiva.

Na concepção do crítico, a inclusão dos espectadores no fausto do palco turvaria

la tenue, eppur artisticamente vera, favola di Giulia, del suo amore, della sua fatale infedeltà a Vesta: perché la fiaba melodrammatica, cui la musica dà ali e levità per raggiungere il nostro cuore, ve distacco, separazione netta; vuol essere serbata nel suo cielo favoloso.

Alceo Toni manifesta, em sua crítica publicada no jornal "La Notte" de 8-9 de dezembro de 1954, a sua decepção com a direção de Visconti, que, na sua opinião, através de cenografias exageradamente opulentas, figurinos demasiado sofisticados, cria um "commento visivo" excessivo, desviando o interesse do público pela música:

Ha pensato di poter galvanizzare il languente e fiacco corpo musicale con l'abbaglio di un "commento visivo"; di trasportare l'interesse accentratore della musica al particolarismo degli orpelli e delle arzigogolate astuzie della regia. Impresa vana. L'opera in musica è contestata di musica, è in musica; non la rifai, non la volgi in pittura scenica. È per gli orecchi e, se ne avanza, anche per gli occhi. [...]La regia di Luchino Visconti e le scene e i figurini di Piero Zuffi saranno belli in sé – queste ultime lo sono certo, chiare, spaziose, di un taglio veramente romano, spettacolarmente monumentale – ma che c'entrano quasi tutte con la "Vestale"? [...]

Afirma, ainda, que a direção em si mesma, com toda sua espectacularidade, não acrescenta nada de novo às tradicionais encenações líricas:

Quanto alla regia vera e propria, non si è notato nulla di nuovo. La Scala, fino dal tempo di Forzano, ne ha visto delle scene da quadri pittorici, di eleganti e suggestive figurazioni plastiche, di sfilate di folle spettacolose, in bell'ordine in ingegnose conversioni.

O crítico acusa Visconti de ter provocado, com seus artificios cênicos, discordâncias e anacronismos, manifestando em algumas situações um gosto grosseiro:

Luchino Visconti è stato suppergiù sulle peste dei nostri mestri della regia lirica, che di tanti anni lo hanno preceduto. Ha meravigliato, invece, che, per conto suo, sia caduto nelle discordanze e negli anacronismi che s'è detto ma, più, che abbia dato luogo ad effetti di gusto grossolano, da sagra di paese, con quei festoni e quelle lumiere dei suoi cambiamenti a vista, appena tollerabili in teatrini da oratorio.

Observa-se, pelos artigos citados acima, publicados nos jornais mais populares de Milão, no dia da estreia, que a difícil tarefa de conservar o caráter original da ópera, colocando-a historicamente em sua época, revelando cenograficamente suas tensões dramáticas, não foi compreendida por aquela crítica ainda ancorada ao gosto equivocado dos realizadores do teatro lírico italiano e de seu público habitual. Não será levado em conta também o empenho de Visconti em querer conciliar a correta interpretação filológica do texto musical com uma encenação espetacular, capaz de dar sustentação à música, para permitir o completo envolvimento do espectador no drama representado, evitando, assim, que o plano cênico prejudicasse o musical, favorecendo a criação de uma coerente unidade expressiva.

A predileção do diretor milanês pelas obras-chave do melodrama oitocentista manifesta-se na escolha de sua segunda montagem lírica: *La Sonnambula* de Bellini.

O compositor siciliano Vincenzo Bellini entra na cena operística italiana com apenas vinte e quatro anos, obtendo grande sucesso com seus primeiros melodramas encenados no teatro *San Carlo* de Nápoles e em seguida no teatro *Scala* de Milão. *La Sonnambula*, composta para o público milanês, estreia com grande sucesso em 1831. Como se lê, no *Dizionario dell'Opera-Baldini&Castoldi* (2008), o tema desse melodrama deriva de um balé-pantomima de Eugène Scribe e Pierre Aumer, intitulado *La somnambule, ou L'arrivée d'un nouveau seigneur*, representado na Opéra de Paris três anos antes. A mesma temática tinha sido usada também em uma *comédie-vaudeville* de Scribe e de Germain Delavigne, em 1819. Desde a segunda década do século XIX, o tema do sonambulismo despertava grande interesse: a literatura romântica tinha se apoderado com avidez desse fenômeno que trazia consigo questionamentos acerca do sonho e do inconsciente. O enredo, seguindo uma extrema linearidade, desenvolve-se na Suíça e baseia-se no

equivoco criado por uma crise de sonambulismo, da qual é vítima a jovem protagonista Amina que, na véspera de suas núpcias, introduz-se nos aposentos de um nobre de nome Rodolfo, há pouco regressado aos “*luoghi ameni*” do vilarejo no qual nasceu. O equívoco provoca a separação de Amina do seu amado Elvino, que decide casar-se com a jovem Lisa, de dúbia reputação. A intervenção do conde Rodolfo que, pressionado pela população do vilarejo, garante, com seu testemunho, a inocência de Amina e uma nova crise de sonambulismo da protagonista, que a leva a passear sobre os telhados, asseguram à história um final feliz com a celebração das núpcias dos dois namorados.

Por suas peculiaridades, *La sonnambula* pertence a um gênero híbrido: trata-se de uma espécie de fábula pastoral ou de um idílio que, ao mesmo tempo, assume as características de uma ópera semisséria peculiar na qual está presente o indispensável final feliz mas está ausente o baixo *buffo*, elemento tradicional desse tipo de composição musical.

La sonnambula tornou-se, ao longo do século XIX, a ópera paradigmática do gênero idílico-pastoral, cuja função era celebrar o mito dos sentimentos puros e incorruptos de uma humanidade inocente. Ópera extremamente homogênea, *La sonnambula* consegue manter um estilo unitário, graças à música mais do que pelo próprio enredo dramático; a invenção melódica se mantém felicíssima do início até o fim sem ter nenhum momento de fraqueza. Nessa sua produção lírica, Bellini segue o estímulo da poesia e compõe uma música que se subtrai à armadilha do esquematismo fraseológico e formal usual na ópera italiana daquela época. A ária final de Amina, “*Ah, non credea mirarti*”, é caracterizada por uma melodia longuíssima e altamente expressiva, na qual a arcada melódica parece se dilatar até o infinito, sem cesuras e articulações acentuadas. Não faltam sutis efeitos instrumentais sofisticados e a harmonia utiliza delicadas alusões como a modulação inesperada que produz uma sensação de suspensão e de consternação, quando Amina aparece caminhando no sono, como se fosse um fantasma.

A atmosfera dessa ópera idílico-pastoral assume, na encenação viscontiana, tons metafísicos. A intenção do diretor é expressar, através do enredo bastante inverossímil do libreto, a luta entre as forças serenas do dia, que representam a razão e a realidade, com aquelas incontrolláveis da noite, que simbolizam o inconsciente. As cenas são construídas em harmonia com a tonalidade melancólica da música belliniana e procuram reproduzir as próprias intenções do compositor, como na cena do lago que evoca a paisagem do lago de Como, amado por Visconti, mas também motivo de inspiração para Bellini, que nele pensava ao compor as árias de Amina, interpretada, na época, pela famosa soprano Giuditta Pasta. Inspirada em velhos postais e antigas estampas, a cenografia de *La Sonnambula* modifica radi-

calmente as versões tradicionais da ópera, procurando evocar uma estação perdida, divina. Um hábil jogo de luzes sublinha a claridade lunar e o esplendor solar da música belliniana. Novidades interpretativas absolutas, enquanto não previstas em nenhuma indicação cênica do libreto, são introduzidas por Visconti, como os efeitos luminosos criados no segundo ato: a cena, deixada improvisadamente às escuras no momento em que Amina, imaginando no sono ter reconquistado o amor do noivo Elvino, canta a ária final “*Ah, non credea mirarti*”, ilumina-se de repente quando a jovem acorda com Elvino que coloca de volta em seu dedo o anel de noivado, entre o júbilo de todo o vilarejo. As luzes da sala também aumentavam e diminuía de intensidade, acompanhando a melodia longuíssima e altamente expressiva da última ária.

A montagem viscontiana de *La Sonnambula* recebe também uma recepção agressiva pelos opositores do diretor milanês. A crítica tradicional mal tolera o declarado propósito de Visconti de unir a arte à vida, envolvendo o espectador na intrincada rede de relações entre sentimentos e ideias, identificadas e manifestadas no contexto de um espetáculo global como o melodrama.

O crítico do quotidiano milanês “*Corriere Lombardo*”, em seu artigo de 7-8 de março de 1955, elogia bastante a direção musical do maestro americano Leonard Bernstein que, em sua opinião, soube expressar de forma exemplar todo o encanto e a extrema pureza da música de Bellini. Não faltam, também, grandes elogios à soberba interpretação de Amina da soprano Maria Meneghini Callas cuja técnica vocal, absolutamente excepcional, conseguira dar uma admirável lição de “*bel canto*”. Não faltam palavras de louvor para os outros interpretes.

Quanto à encenação da ópera, o crítico faz sérias restrições às inovações introduzidas por Piero Tosi nos figurinos das personagens principais e dos figurantes:

Spettacolo elegante, ma spostato di registro: i rurali assurgono al rango di grandi signori; il verismo strapaesano, senza pretese di stile arcaico-pastorale magari alla Poussin, s’inverte in un verismo quasi principesco. In tal empirico estetismo, l’ostessa Lisa si presenta con tanto di ‘décoletée’ da salotto; la sonnambula veste da sposa anche quando dorme, le ragazze del paese calzano guanti a mezzo braccio; i contadini, come fossero a servizio nel podere, non di un possidente di villaggio, ma addirittura di una corte, indossano la stessa divisa e, come galanti gentiluomini, fanno inchini e si tolgono il cappello tutti insieme; [...]

Condena as escolhas operadas pelo diretor e pelo cenógrafo no que tange à concepção cênica do vilarejo e a iluminação:

Regista Luchino Visconti e scenografo Piero Tosi in quest’opera di veramente rurale vi è solo la scena del mulino, un po’ timida e convenzionale, ma onesta e meticolosa fino a dettagliare gli alberi con fitte foglioline. Nel bozzetto del bosco, il Tosi ha ideato la sua migliore

scena, ma, inquadrandola in una cornice-boccascena di dubbio gusto floreale, l'ha guastata. La sonnambula ha attraversato il pericoloso ponte di legno in piena luce invece che di notte; forse perché la dolce creatura aveva l'abitudine di dormire col sole? Chiudo questi brevi appunti con un'ultima domanda: il colpo di buio che in pieno giorno è durato pochi istanti, non era intenzionato di squotere il pubblico alla fine dello spettacolo?

Quanto à direção de Visconti, o crítico reconhece seu primor apenas na encenação do final do segundo ato, quando a aldeia em festa se prepara para o tão esperado casamento de Amina e Elvino:

La regia è quella solita collettiva: ferma e dinamica. Ma ricorrendo raramente al gesto espressivo, che pure è tanto frequente nel teatro lirico moderno, si è risolta soltanto nel movimento, nelle corsette, nei passetti, negli scatti militari. [...] Ma nel giorno del promesso matrimonio di Amina con Elvino, la regia è riuscita di squisita grazia e poesia villica.²

Claudio Sartori, nas páginas do jornal “La Patria” de domingo 6 de março de 1955, ressalta, na primeira parte de seu artigo, a intenção de Visconti de querer encenar essa ópera de Bellini como na época na qual foi composta, respeitando a mentalidade do próprio autor e do libretista Felice Romani, que se mantiveram fieis aos cânones de Mestastasio e de Zenio:

Le intenzioni del regista Luchino Visconti sono non chiare, ma addirittura scoperte: ha voluto respingere nel tempo La Sonnambula, e respingerla non solo nell'epoca che a vide nascere, ma addirittura nella mentalità, nel sentire dei suoi autori, che erano rimasti fedeli senza la minima intenzione rivoluzionaria, a concezioni letterarie, poetiche, teatrali e liriche già più vecchie di loro e che al loro tempo giungevano esauste. La concezione metrastasiana e zeniana del teatro lirico, per intenderci, quella che Bellini accettava ancora prolungandone la vita con l'incanto personale del suo lirismo portato fino al limite del disfacimento per troppa delicatezza [...].

Elogia, em seguida, a inteligente interpretação viscontiana da ópera que resgata toda a delicadeza implícita na música belliniana:

Da questo intelligente inquadramento dello spettacolo è nata in Luchino Visconti una visione e una interpretazione dell'opera che nella sua mente doveva rivivere come spettacolo delicatissimo recitato da statuette di porcellana trasparente, leggermente mosse con passi e movenze irreali di danza, più attente alla grazia degli atteggiamenti che all'espressione dei sentimenti, sostenute da piedistalli a festoni, avvolte da trine delicatissime pue nella loro fissa rigidità, armoniose e lontane e assolutamente irreali, appoggiate a un paesaggio appena accennato, più spesso lasciato immaginare piuttosto che creato, spendenti di vernici e di smalti sia pur delicatissimi e fragili da aver paura a toccarle. I soli personaggi che si possano permettere oggi di esprimere il canto di Bellini, che lo giustificano

2 Artigo não assinado, fornecido pelo “Fondo Visconti”, transcrito do original recortado e fotocopiado.

e che gli restituiscano tutta la sua vitalità fittizia di puro fatto musicale incontaminato da passioni umane

Ele critica, porém, na segunda parte de seu escrito a falta de harmonia entre a direção de Luchino Visconti e a cenografia de Piero Tosi:

Non altrettanto deliziose ci sono apparse le scene di Piero Tosi. E nella loro debolezza ha finito con l'inciampare anche Luchino Visconti. Bello certo il primo esterno del primo quadro con lo sfondo del lago, del castello e delle montagne svizzere, tagliato dal ponticello che conduce alla casa di Teresa, con il contrasto dei due gruppi di piante verdi, uno scuro nell'ombra, uno chiaro nella luce, ma così in contrasto nel suo realismo minuto con la concezione ceramistica di Visconti, da legare mani e piedi al regista, da farlo inciampare a ogni passo, da richiamarlo sulla terra, ogni volta che voleva spiccare il volo in cielo lui e i suoi ballerini-cantanti. [...] A questa mancata intesa fra scenografo e regista si deve probabilmente il difetto più grosso della regia.

De opinião diametralmente oposta é o crítico Luigi Gianoli do quotidiano milanês “L'Italia” de 6 de março de 1955, que sublinha em seu texto o perfeito equilíbrio entre a direção e a cenografia:

*La regia ha assunto un'importanza fondamentale in questa rappresentazione perché lo stile della regia informa tutto il resto e compenetra anche la scenografia, apparsa eccezionalmente felice. I toni usati dal Tosi nella raffigurazione del paesaggio delicato e idilliaco, la piacevolissima scena del bosco con varie tonalità di verde, il gustoso interno della locanda con esili colonnine di legno e una luna opportuna, diventata improvvisamente piena mentre dall'esterno sembrava ancora falcata, hanno diletto l'occhio e contribuito a creare atmosfera dolce e riposante di questo melodramma. I costumi specie quelli femminili hanno reso la gaiezza di un mondo di contadini di maniera. Finalmente il coro si è mosso con spirito e con scioltezza. Gli uomini hanno accentuato il carattere ironico dei loro abiti da cerimonia con atteggiamenti e disposizioni quasi militari, le donne sciama-
mando con disinvoltura e personalità.*

Plenamente favorável à montagem viscontiana, manifesta-se também o crítico Rubens Tedeschi do jornal “L'Unità”, que em seu artigo de 6 de março de 1955, sublinha a genial direção de Visconti, capaz de reproduzir o espírito da ópera belliniana com meios condizentes com a sensibilidade moderna:

[...] la regia di Visconti ha ricreato sulla scena la gentile e un poco inverosomile lievità dell'idillio, rifacendosi alle immagini delle antiche stampe o delle squisite figure de Sèvres. V'è qui, una punta di nostalgia, come il rimpianto di una ingenuità che si può ricreare nella forma, ma non ci appartiene più nella sostanza, come – del resto – era ormai lontana dallo stesso mondo belliniano. Sullo sfondo volutamente ottocentesco dei paesaggi amorosamente dipinti da Piero Tosi, i suoi personaggi si muovono con felice e semplice naturalezza, componendo e scomponendo una interrotta serie di deliziosi “quadretti di genere” così spontanei che lo spettatore normale ne coglie la giustezza e la proprietà senza

avvertirne il riferimento culturale. Caratteristica questa di tutte le regie di Visconti che sa sempre cogliere quel punto di perfetto equilibrio attorno a cui tutto si organizza con tale logica, da apparire un effetto naturale, anziché il prodotto d'una elaborazione infinitamente sottile e imbevuta di cultura e di problemi.

No mês de maio do mesmo ano, Visconti coloca em cena a ópera *La Traviata* de Guiseppe Verdi, confirmando mais uma vez sua predileção pelos melodramas oitocentistas e declarando seu amor pelo compositor emiliano com uma faustosa montagem, considerada inigualável na história do teatro lírico italiano.

Em 1852, Verdi assiste em Paris ao drama de Alexandre Dumas filho *La Dame aux camélias* e fica fascinado pela trágica história de Marguerite Gautier, personagem inspirada na célebre cortesã parisiense Alphonsine Duplessis, amante de numerosos homens influentes, entre os quais o próprio Dumas, morta aos vinte três anos de tuberculose. Após meditar alguns meses sobre a possibilidade de compor uma ópera baseada no texto de Dumas, o músico finaliza em pouco tempo seu projeto. Intitulado em um primeiro momento *Amor e morte*, esse melodrama estreia em 1853, no teatro “La Fenice” de Veneza, com o título *La Traviata*, sem grande sucesso, devido ao argumento escabroso da trama, que um público ainda ligado aos esquemas tradicionais do teatro lírico não soube aceitar. No ano seguinte, após algumas modificações e, sobretudo, contando com a presença de grandes intérpretes, a ópera será reapresentada, diante do mesmo público veneziano, no teatro S. Benedetto e será um triunfo. A partir desse momento, a *Traviata* torna-se uma das óperas mais amadas de Verdi e um dos dramas em música mais apreciados universalmente.

O libreto de Francesco Maria Piave conta a história do trágico relacionamento amoroso entre Violetta, uma famosa prostituta parisiense e o jovem cavalheiro Alfredo, contrastado por Giorgio Germont, pai do jovem, que convence a cortesã a abandonar seu filho para que ele possa ter uma vida digna. Violetta escreve uma carta de despedida para Alfredo, que, pensando ter sido traído, humilha-a durante uma festa, atirando em sua cara todo o dinheiro ganho no jogo. Germont, arrependido de ter separado os amantes, tenta reaproximá-los, mas é tarde demais para que possam ser de novo felizes juntos. Violetta, gravemente doente, após a reconciliação, expira nos braços de Alfredo.

Visconti é incentivado a encenar essa ópera de Verdi, não somente pelo tema tratado, de grande tensão dramática, mas pela sua própria estrutura musical que contém em si elementos inovadores, que encontrarão seu espaço na segunda metade do século XIX. A *Traviata*, de fato, pode ser considerada como um divisor de águas entre o modelo operístico do primeiro Oitocentos, que privilegiava uma dimensão vocal idealizada da ópera e o viés realístico que caracterizará a produção

lírca do segundo Oitocentos. Se, de um lado, esse melodrama representa a última composição verdiana ligada ao “*bel canto*” de memória setecentista, por outro lado pode ser considerado um eficaz modelo inovador de realização musical do “discurso interior” do personagem, desenvolvido posteriormente por Wagner em seus dramas musicais.

Um exemplo antológico dessas soluções inovadoras é a angustiante intensidade transmitida pela orquestra enquanto Violetta escreve para Alfredo a carta decisiva da separação, como se quisesse acompanhar emocionalmente o pensamento interior da protagonista.

Luchino Visconti, na montagem dessa ópera, aplica seu costumeiro método de trabalho em equipe, já experimentado no cinema e no teatro, discutindo cada detalhe com o diretor da orquestra Carlo Maria Giulini. A sintonia entre os dois é total.

Como declara o maestro Giulini, em uma entrevista registrada em um vídeo sobre Visconti e o teatro lírico, pertencente ao “Fondo Visconti”³:

Con Visconti prima di cominciare le prove molto prima di cominciare le prove lui mi ha fatto vedere tutte le scene, tutti i bozzetti tutti i costumi e poi lui veniva a tutte le prove al pianoforte per vedere come attraverso la musica lui cercava di creare il personaggio, secondo le intenzioni in questo caso di Verdi. Io andavo a tutte le prove di scena. In maniera che questa collaborazione fosse una collaborazione completa, assoluta.

Em seguida, o maestro fala do privilégio que representou em sua vida profissional colaborar com o diretor milânês; descreve, também, a importância desse encontro do ponto de vista humano e a metódica preparação de Maria Callas para assimilar a personagem Violetta:

Mi pare impossibile che ci sai stato un tempo in cui non conoscevo Visconti e invece naturalmente c'è stato. Il primo Visconti che ho conosciuto è stato quello dei suoi primi film e di questi straordinari spettacoli di teatro che lui ha fatto che, questo non è il campo mio, ma penso che abbia portato questa nuova concezione del rapporto testo visione nel teatro di prosa e poi ho avuto questa fortuna questo grande privilegio di lavorare con lui alla Scala e la prima cosa che abbiamo fatto insieme è stata la Traviata. E lì è stato il primo momento in cui, a parte una conoscenza umana, si è creata questa collaborazione che per me è un fatto indimenticabile. Per tre settimane Visconti, la Callas e io abbiamo lavorato solo su Violetta. Per tre settimane poi sono cominciate le prove. In queste tre settimane di lavoro si è creato questo personaggio di Violetta, ossia la Callas è diventata Violetta.

A direção da cantora é extremamente minuciosa. Cada nuance da partitura e da personagem era analisada pelo maestro e por Visconti com o maior cuidado para que cada gesto da intérprete fosse baseado exclusivamente nos valores musicais.

³ Vídeo fornecido para transcrição pelo “Fondo Visconti”, sem os créditos.

“Cosi facendo” – declara Giulini – “scoprimmo mille delicate sfumature. Ve l’assicuro, fu um lavoro lento, faticoso, meticoloso, fatto non per conquistare il successo popolare, ma per il teatro nella sua più profonda espressione.”

No mesmo vídeo, Valeria Pedemonte, da Associação “Amici del loggione” lembra, em seu depoimento, como Visconti sugeriu à soprano cada gesto, cada movimento, que eram reproduzidos por ela, fielmente, durante a representação:

Mi ricordo che di straforo all’epoca molto giovane, praticamente una bambina, riuscii a entrare a una prova di Traviata e proprio in questo secondo atto e mi è rimasto impresso, anche se sono cose certo è la musica che ha il sopravvento, c’erano Visconti e la Callas proprio al secondo atto e Visconti diceva: “Vedi Maria devi fare tre passi, guardare leggermente a sinistra poi guardare leggermente a destra, guardi l’ombrellino, resti quasi indecisa se aprirlo o meno, poi lo prendi lo alzi non subito completamente e poi lo apri in questo modo.” La Callas lo ha rifatto esattamente come lo aveva detto Visconti, sembrava inventato in quel momento, inventato dalla Callas, si erano fusi anche nella recitazione. Poi naturalmente quando erano in scena la Callas aveva fatto sue quelle parole quei gesti quei passi.

É assim que Callas transforma-se, nas mãos de Visconti, em uma Traviata idealizada, em uma diva da *Belle Époque* como Sarah Bernard e a Duse que interpretaram no teatro o drama *La Dame aux camélias*.

Se *La Sonnambula* foi recebida de forma agressiva, *La Traviata* foi totalmente condenada pelos opositores de Visconti que acusaram o diretor de ter mais uma vez e de forma radical sacrificado a música à cena. O crítico Teodoro Celli escreve no quotidiano “Corriere Lombardo”, dois dias depois da estreia:

La musica veriana ridotta a ‘colonna sonora’ d’un film di Visconti. Che ci importa che il regista abbia mirato a Dumas? A Verdi doveva guardare; Violetta non è la copia in musica di Margherita, ma nuova e diversa e autonoma creazione. (VISCANTI, 1979, p. 54)

Sua crítica torna-se ainda mais veemente num artigo, publicado poucos dias depois no semanal “Oggi”, de título bastante significativo: *È apparso alla Scala um mostro a due teste*:

Luchino Visconti ha fatto proprio questo: ha messo in scena la “vicenda” della Traviata non con lo scopo di servire la musica verdiana ma per realizzare un autonomo dramma, a cui la musica potesse valere, tutt’al più da commento. C’è riuscito: è riuscito, intendiamo, a dar vita a un brutto e vertistico e volgare dramma scenico, avvilendo implicitamente la musica all’ufficio di umile collaboratrice. (OGGI, 9/6/1955, p. 10)

Mais Visconti do que Verdi, mais Callas do que Violetta são as acusações unânimes da crítica tradicional, que condena sem reservas o binômio Visconti-Callas, que tinha transformado *La Traviata* em um *monstro de duas cabeças*. De fato, pelas

declarações do próprio diretor, o seu desejo de encenar essa ópera não nasce exclusivamente do grande amor por Verdi e da intenção de ser o mais fiel possível ao compositor forçado pela censura veneziana a retrodatar a história ao século XVIII, mas, sobretudo, deve-se à possibilidade de dirigir Callas exatamente como teria dirigido uma atriz:

L'ho diretta per lei, soltanto per lei. Non per me. Ho voluto esserene il regista per servire la Callas, perché la Callas è giusto servirla.... Lila de Nobili e io abbiamo spostato l'epoca dell'azione per collocarla verso il 1875: alta, snella, con un corpino stretto, un busto, uno strascico, Maria sarebbe apparsa come una visione. (SCHIFANO, 1988, p. 250)

Com a encenação dessa ópera, Visconti enfrenta de forma mais audaz do que nas anteriores o grande desafio de alcançar uma perfeição técnica tal que lhe permita conciliar a fidelidade ao texto musical com a espetaculosidade cênica que o enredo consente e para transformar esse melodrama naquele espetáculo global por ele tão almejado.

Na estreia, no dia 28 de maio de 1955, a cortina do teatro lírico Scala de Milão se levanta revelando ao público uma cena faustosa sobrecarregada de espelhos, porcelanas exóticas, lâmpadas de *opaline*, jarras japonesas repletas de crisântemos rosa, pesados cortinados escuros.

Per un istante – conta o diretor da orquestra Giulini – il mio cuore ha cessato di battere. Ero sbalordito dalla bellezza di ciò che mi stava davanti agli occhi. La scena era la più raffinata e seducente che abbia mai visto in vita mia. In ogni suo particolare mi lasciava credere di essere entrato in un mondo diverso, un mondo d'incredibile verità e immediatezza. (SCHIFANO, 1988, p. 251)

A cenografia de Lila de Nobili sugere de forma soberba o trágico destino de Violetta, usando cores funéreas, o preto, o ouro e o vermelho escuro. Maria Callas interpreta de forma magistral e totalmente inovadora, os diferentes momentos emocionais da protagonista, que de sensual sedutora pode se tornar uma jovem pudica ainda capaz de turbamentos. Seus gestos, às vezes, espantam o público ao transgredir radicalmente os cânones das montagens tradicionais, como no final do primeiro ato quando, após ter-se iludido por um momento de poder “*ser amata amando*”, canta: “*Follie...follie...delirio vano è questo*” tirando as joias, jogando os cabelos pra trás e as botinhas para o alto. No segundo ato, a soprano, preparada minuciosamente por Visconti, consegue transmitir toda a intensa comoção do momento em que Violetta, pressionada pelo velho Germont, escreve para Alfredo a falsa carta de ruptura. Atuando como uma grande atriz mais do que simplesmente como uma cantora lírica, Maria Callas, no ato de escrever, contrai o rosto para segurar as lágrimas, põe a mão na testa, coloca com extremo realismo a caneta

no tinteiro, pressiona o peito com a mão. A emoção maior, porém, será provocada por sua terrível transformação no último ato. Como disse o figurinista Piero Tosi:

Era tremendo vedere la Callas alzarsi dal letto; sembrava un cadavere, un manichino di cera, e non più un essere umano, ma piuttosto un cadavere vivente. E cantava con un filo di voce, così debole così fragile, così toccante; con uno sforzo immenso raggiungeva la toletta, dove leggeva la lettera do Germont cantando “Addio del passato...” (SCHIFANO, 1988, p. 252)

Muitos espectadores criticam veementemente Visconti por ter forçado a prima-dona a cantar em condições absurdas com os longos cabelos no rosto, agachada no chão ou segurando-se na penteadeira. Os puristas lamentam o fato da Callas ter cantado a romanza “*Addio del passato...*” com um tempo mais largo do que o indicado. Uma lamúria mais do que um lamento, diziam. Mas era isso que a soprano tinha procurado: a qualidade doente da voz. O tom de voz de uma mulher enferma, extremamente cansada.

Outro motivo de escândalo foi a cena da morte de Violetta que tradicionalmente exala o último suspiro de camisola e com os cabelos eriçados. Na versão viscontiana a protagonista morre de pé, totalmente vestida com um alinhado casaco e chapéu. Essa revolucionária escolha do diretor deve-se, com muita probabilidade, ao desejo de resgatar, no momento derradeiro da morte, a dignidade desse ser fora da norma, vítima destinada ao sacrifício, esmagada pelo peso do código da vida burguesa, devolvendo-lhe uma extrema respeitabilidade.

Visconti, ao enfrentar a direção de óperas líricas, reproduz o mesmo empenho que tinha revelado no cinema com seu primeiro filme *Ossessione* e no teatro com sua primeira peça *I parenti terribili*, isto é: pôr as bases para uma nova maneira de se fazer melodrama na Itália, inovando as convenções dramáticas próprias de uma tradição ancorada a módulos convencionais obsoletos. Numa entrevista concedida a Henri Chapler pelo periódico francês “Arts”, em 1958, o diretor milanês declara:

Il melodramma ha una cattiva reputazione da quando i suoi difensori lo hanno abbandonato ad interpretazioni schematiche e convenzionali. In Italia questo genere incontra una naturale predisposizione del popolo, ma si addice anche ad un pubblico europeo per la sua stessa struttura, così unitaria e diretta. Io amo il melodramma perché si situa proprio ai confini della vita e del teatro. Ho tentato di rendere questa mia predilezione nelle prime sequenze del film Senso. Il teatro e l'opera, il mondo del barocco: ecco i motivi che mi legano al melodramma. Ciò che mi affascina è il personaggio della “diva”, questo essere insolito il cui ruolo nello spettacolo oggi bisognerebbe poter rivalutare. Nella mitologia moderna, la diva incarna il raro, lo stravagante e l'eccezionale. (RONDOLINO, 1981, p. 334)

É interessante reparar nessa declaração, que o impulso que leva Visconti a ter essa nova experiência teatral não se baseia exclusivamente na intenção de renovar

a maneira de encenar óperas líricas e no grande amor pelo melodrama, visto como o elo privilegiado entre arte e vida, mas também no fascínio de poder restaurar nesse gênero de espetáculo a personagem da “diva”.

O desejo de Visconti de enfrentar a direção de óperas líricas, após uma longa e profícua prática na área do cinema e do teatro, entre vários objetivos, visa seguramente o grande desafio de dirigir uma cantora como Maria Callas, cujos dotes dramáticos, ainda inexplorados, ele poderia trazer à tona. Esse atrativo não deriva simplesmente de um prazer estético, mas envolve diretamente seu ofício de homem de espetáculo, interessado, sobretudo, em experimentar sempre novas maneiras de conduzir a interpretação dos atores, que constituíam, em sua opinião, o verdadeiro centro dramático da representação. No caso de Maria Callas, trata-se de um “monstro sagrado” que o diretor poderá montar e desmontar a seu bel prazer, dependendo, diretamente, de sua concepção da representação e daquela estreita ligação entre personagem, intérprete e ser humano que constituía o embasamento teórico de todas as produções teatrais e cinematográficas do diretor. O interesse de Visconti por Callas não se apoia, unicamente, nas suas reconhecidas capacidades vocais e musicais, mas, sobretudo, na postura de “diva” da cantora, que correspondia à visão do melodrama como quintessência de qualquer tipo de espetáculo teatral ou cinematográfico, defendida pelo diretor. Em suas mãos, a cantora se transforma no instrumento perfeito que lhe permitirá restaurar toda a glória e o fausto dos primeiros melodramas por ele encenados, revolucionando radicalmente as obsoletas convenções cênicas que aviltavam as montagens líricas daqueles anos.

Esse recorte das três primeiras óperas líricas apresentadas por Visconti no teatro Scala de Milão nos mostra como o diretor milanês subverte os cânones tradicionais da ópera italiana, reinterpretando, como já tinha feito no cinema e no teatro, de forma anticonvencional, corajosa e arriscada, os textos líricos por ele encenados. A intenção de Visconti é introduzir uma nova concepção de melodrama, visto não mais simplesmente como um drama musicado, mas como uma experiência sensitiva total através da sugestão de imagens, cores, movimentos, palavras. A maneira de dirigir os cantores também é por ele radicalmente modificada. Vimos como em suas mãos a soprano Maria Callas se transforma naquele ser raro, extravagante e excepcional que é a “diva”, figura tão próxima a *La belle dame sans merci* da qual nos fala Mario Praz em *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romântica*. Ao enfrentar as óperas de Spontini, Bellini e Verdi o diretor milanês quis reconstruir, num certo sentido, a monolítica unidade expressiva a elas pertencente, isto é, sua estrutura totalizante, transgredindo todos os modelos interpretativos herdados de uma tradição melodramática pós-oitocentista. Seu objetivo foi transformá-las em expressões privilegiadas daquele “espetáculo total”,

por ele tanto almejado, que deveria imergir o espectador em sua globalidade: uma obra de arte absoluta que reproduzisse aquele intercâmbio arte-vida tão caro à estética decadentista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CALLEGARI, Giuliana & LODATO, Nuccio. *Leggere Visconti*. Pavia: Amministrazione provinciale, 1976.
- COELHO MACHADO, Lauro. *Ópera clássica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- COSTANTINI, Costanzo. *L'ultimo Visconti*. Milano: Sugarco, 1976.
- D'AMICO, Fedele. *I casi della musica*. Milano: Il Saggiatore, 1962.
- D'AMICO DE CARVALHO, Caterina. *Luchino Visconti e il suo tempo*. Milano: Electa, 2006.
- _____. *Luchino Visconti e il melodramma verdiano*. Milano: Mazzotta, 2001.
- FERRERO, M. et al. *Storia dell'opera italiana*, parte II. Torino: EDT, 1988.
- RENZI, Renzo. *Visconti segreto*. Bari: Laterza, 1994.
- RONCAGLIA, Gino. *Invito all'opera*. Milano: Tarantola, 1954.
- RONDOLINO, Gianni. *Visconti*. Torino: UTET, 1981.
- SCHIFANO, Laurence. *I fuochi della passione*. Milano: Longanesi, 1988.
- VISCONTI, Luchino. *Il mio teatro*, vol. II. Bologna: Cappelli Editore, 1979.

Recebido em 29.08.2011

Aceito em 31.08.2011