

SINESTESIEONLINE

SUPPLEMENTO DELLA RIVISTA «SINESTESIE»

ISSN 2280-6849

A. XIV, N. 47, 2025

RUBRICA «RIFRAZIONI»

Dirigere il martirio. Margarete Wallmann e Piero Zuffi per l'Assassinio nella cattedrale

Facing the martyrdom. Margarete Wallmann and Piero Zuffi for Assassinio nella Cattedrale

CARLO TITOMANLIO

ABSTRACT

L'articolo ha per oggetto la versione operistica del dramma di Thomas Stearns Eliot Murder in the cathedral che Ildebrando Pizzetti ricavò dalla traduzione italiana di Alberto Castelli, adattata in forma librettistica e messa in musica. Il contributo si soffermerà sulle peculiarità dell'allestimento di Assassinio nella cattedrale che debuttò al Teatro alla Scala di Milano nel marzo del 1958, prestando particolare attenzione ai movimenti di scena e all'impianto visivo, cui collaborarono la regista Margarete Wallmann e Piero Zuffi in qualità di scenografo e costumista.

PAROLE CHIAVE: *scenografia, Assassinio nella cattedrale, Margarete Wallmann, Piero Zuffi, opera*

The subject of the paper is the operatic version of Thomas Stearns Eliot's play Murder in the cathedral, which Ildebrando Pizzetti derived from Alberto Castelli's Italian translation, adapted into libretto form and set to music. The essay will focus on the specific features of the staging of Assassinio nella cattedrale that debuted at La Scala in Milan in March 1958, drawing particular attention to the stage movements and visual layout, in which director Margarete Wallmann collaborated with Piero Zuffi as set and costume designer.

KEYWORDS: *set design, Murder in the cathedral, Margarete Wallmann, Piero Zuffi, opera*

AUTORE

Carlo Titomanlio (Livorno, 1982) è professore associato presso l'Università di Pisa (Dipartimento di Civiltà e Forme del Sapere) nel settore scientifico SSD PEMS-01/A (già L-ART/05 Discipline dello Spettacolo). In ambito accademico si occupa prevalentemente di storia della scenografia e dell'architettura teatrale. La sua produzione saggistica verte in particolare sulle intersezioni contemporanee tra teatro e arti figurative. Tra le pubblicazioni più importanti il volume Sul palco. Storia della scenografia e dell'architettura teatrale (Firenze, La casa Usher, 2019); e l'edizione italiana del saggio di Marvin Carlson, Luoghi per lo spettacolo. Semiotica dell'architettura teatrale (Firenze, La casa Usher, 2021).

carlo.titomanlio@unipi.it

L'articolo ha per oggetto la versione operistica del dramma di Thomas Stearns Eliot *Murder in the cathedral* (1935), adattato in forma librettistica e messo in musica da Ildebrando Pizzetti. In particolare, il contributo intende analizzare la genesi e le peculiarità dell'allestimento di *Assassinio nella cattedrale* che debuttò a Milano nel 1958, prestando particolare attenzione ai movimenti di scena e all'impianto visivo, frutto della collaborazione tra la regista Margarete Wallmann e Piero Zuffi in qualità di scenografo e costumista.

Nella convinzione che lo studio di un'opera lirica debba tenere conto dei suoi sviluppi ermeneutici, alimentati dalle interpretazioni registiche e direttoriali, e che l'analisi delle "variazioni scenografiche" sia uno dei modi possibili per raccontare il teatro musicale e raccorciare le distanze tra le molte pratiche che vi partecipano, il caso qui proposto invita a una serie di considerazioni intorno ai molteplici orientamenti della progettazione visiva, inevitabilmente condizionata da tre fattori concomitanti: il rispetto del testo con i suoi vincolanti snodi narrativi, i margini di libertà concessi dallo spartito e dal libretto, e l'adesione ai linguaggi espressivi e alle possibilità scenotecniche correnti. Ciascuno di questi fattori può far riflettere sulle tendenze attuali della regia d'opera, che si configura «come una "scuola" permanente di "seconde creazioni", in cui [...] la centralità dell'esecuzione musicale trattiene il regista dal farsi pienamente autore, inquadrandolo in una situazione di continuo confronto con il dramma formalizzato», consentendogli nondimeno di ricavare dalle proprie intuizioni «criteri d'allestimento che scombinano le tradizionali autonomie delle funzioni spettacolari».¹

Con la direzione d'orchestra di Gianandrea Gavazzeni e l'acclamato basso Nicola Rossi-Lemeni nella parte principale, *Assassinio nella cattedrale* debuttò al Teatro alla Scala nel marzo del 1958, per poi avere numerose riprese in Italia e nel mondo.² Ildebrando Pizzetti concluse l'adattamento librettistico avendo come riferimento la traduzione dell'insigne ecclesiastico e anglista milanese Alberto Castelli, ancora oggi la più nota e la più adoperata.³ Fu quella usata da Strehler per lo spettacolo allestito

¹ G. GUCCINI, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in «Il Castello di Elsinore», XXIII, 62, 2010, p. 89 e p. 86.

² Già nel settembre del 1958 fu alla Carnegie Hall di New York, poi a Boston nel 1959, a Vienna nel 1960 con Herbert von Karajan sul podio, e ancora Londra 1962, Anversa 1963, Buenos Aires 1967, Barcellona 1978. Numerose anche le riprese in Italia, fra cui quella del 1969 presso il portico della basilica di Sant'Ambrogio, con l'orchestra diretta da Nino Sanzogno, e a Roma nel 1975, con la direzione di Gianfranco Rivoli.

³ Il primo a tradurre in italiano il dramma di Eliot fu Cesare Vico Lodovici nel 1940, una versione che in quello stesso anno fu portata in scena da Giulio Pacuvio con gli attori del Teatro dell'Università di Roma, e in seguito da Enzo Ferrieri, tra Milano e Bergamo. Successivamente il capolavoro eliotiano è stato tradotto da Tommaso Giglio e Raffaele La Capria, con un lavoro a quattro mani sollecitato dal regista Giuseppe Patroni Griffi, e da Giovanni Raboni, per una messinscena diretta da Pietro Carriglio

nella Cattedrale di San Miniato nell'estate del 1948; e fu successivamente scelta da altre grandi figure del teatro di regia italiano del Secondo Novecento, tra le quali Mario Missiroli, Orazio Costa, Franco Enriquez.

Gli anni Cinquanta del secolo scorso corrispondono a una stagione decisamente matura della vita, della carriera e della produzione di Pizzetti; una fase in cui, dopo una serie di melodrammi per i quali aveva concepito anche il testo letterario, mosso dall'intento di mettere alla prova la musicalità della poesia e di realizzarla nelle sonorità del canto, rinunciò a scrivere da sé il testo poetico, preferendo un lavoro di adattamento, o meglio di condensazione e trasposizione della materia verbale in materia musicale.⁴ Fase a cui seguì, nel segmento finale della carriera, un ritorno alla scrittura drammatica: mi riferisco a *Clitennestra*, ultimo lavoro teatrale di Pizzetti rappresentato nel 1964, pochi anni prima della morte.

L'orientamento progettuale di Pizzetti si può esprimere come la fusione perfetta tra una "parola alta" □ volendo sintetizzare con questa locuzione un registro aulico che sia espressione solenne di sentimenti e valori universali □ e una dimensione potentemente spettacolare, capace di incatenare l'attenzione del pubblico. Si spiega così la scelta della *Figlia di Iorio* dannunziana, con i suoi contrasti di forze primigenie, ctonie; e di *Assassinio nella cattedrale* di Eliot, dramma che nella riduzione di Pizzetti procede a tappe ancor più serrate lungo la strada tortuosa e parenetica che conduce il suo protagonista al martirio e all'orgoglio della santità.⁵

Per spiegare la genesi dell'opera ricavata dalla tragedia dannunziana (che debuttò a Napoli alla fine del 1954, con la regia teatrale di Roberto Rossellini) è sufficiente ricordare l'affinità elettiva che legò i due artisti, uniti da un sodalizio profondo e proficuo nel primo ventennio del secolo. È necessario invece qualche annotazione ulteriore sulla genesi dell'*Assassinio* nella versione musicale di Pizzetti.

Incrociando le fonti e le testimonianze dello stesso compositore, possiamo concludere che l'idea di comporre un'opera sulla tragedia di Eliot risale agli incitamenti familiari, in particolare del figlio e della moglie: «Pare fatto proprio per te», furono le parole di Irene Campiglio all'indomani della visione di *Assassinio nella cattedrale* nel 1948.⁶ Si tratta della già citata produzione diretta da Giorgio Strehler

nel 2005. L'ultima traduzione pubblicata porta la firma della poetessa Rosangela Zoppi, per l'editrice Cofine di Roma (2015).

⁴ Cfr. E. PARATORE, *Pizzetti drammaturgo*, in «Lettere Italiane», XXXII, 4, 1980, pp. 498-514.

⁵ Si legga in proposito la sintesi di R. VIAGRANDE, *Ildebrando Pizzetti. Compositore, poeta e critico*, Casa Musicale Eco, Monza 2013, pp. 95-99.

⁶ Così si legge nell'intervista concessa a Remo Giozallo per l'articolo *Confidenze del musicista*, in «Radiocorriere», 8, 1958, p. 3. È la fonte cui attinge Massimo Mila per il suo commento critico, aggiungendo all'elenco delle sollecitazioni quelle provenienti dalla Casa Ricordi: M. MILA, *Tragedia senza dramma*, in «L'Espresso», 16 marzo 1958, poi in Id., *Mila alla Scala. Scritti 1955-1988*, a cura di R. Garavaglia e A. Sinigaglia, Rizzoli, Milano 2001, pp. 68-69. Si legga anche A. BISICCHIA, *Il martirio nel*

per la prima edizione del Dramma Popolare di San Miniato, il più antico festival teatrale di produzione in Italia.

Pizzetti conosceva dunque il dramma di Eliot per averlo letto e per averlo visto rappresentato, ma non conosciamo il momento preciso in cui ha preso forma l'intenzione di farne un dramma musicale. Nella sua autobiografia Wallmann attribuisce a se stessa questo impulso, sostenendo cioè di essersi prodigata attivamente per la concessione dei diritti da parte dello scrittore di Saint Louis e di aver vinto le iniziali resistenze del compositore parmense:

Dopo la morte di Honegger al quale [...] avevo fatto la stessa proposta, mi ero incontrata con Ildebrando Pizzetti, e gli avevo chiesto se lo attraesse l'ipotesi di comporre un'opera ispirata al testo di Eliot. [...]

«Il mio inglese non mi permette di studiare l'opera nella stesura originale, e questo parrebbe indispensabile».

«Sarò io ad aiutarla».

La cosa si era arenata a questo punto. Ma allorché, rientrata da Londra, annunciai a Valcarengi il successo della mia missione, unimmo i nostri sforzi e convincemmo Pizzetti a mettersi al lavoro. Egli allora non immaginava che lo aspettasse il più clamoroso successo della sua carriera di compositore.⁷

Una lettera indirizzata da Pizzetti a Eliot nel giugno del 1956 ci informa che a quella data la stesura del libretto era quantomeno avviata (si concluderà l'anno seguente); si tratta di un documento interessante anche per verificare la cautela e il riguardo con cui l'ormai anziano compositore si rivolge al non meno celebre e attempato poeta, esaltando ciò che definisce la «bellezza potente ma intimidatrice del suo testo poetico».⁸ Tenendo in considerazione questa prudenza, uno dei passaggi più significativi è quello in cui Pizzetti giustifica i tagli al testo effettuati, in particolare delle parti di coro, con la necessità di trovare un'equivalente efficacia nella tessitura armonica dei temi musicali.

L'operazione compiuta dal compositore può dirsi complessivamente rispettosa della tragedia di Eliot, che già possiede un impianto oratoriale in cui l'azione è nettamente scandita in momenti solistici distinti, egualmente salienti.⁹ La

teatro del primo Novecento. Per una storia delle messinscene. Eliot e l'«Assassinio nella cattedrale», in *Pizzetti oggi*, Atti del Convegno (Parma, 21-22 dicembre 2002), a cura di G. P. Minardi, Teatro Regio, Parma 2006, p. 143.

⁷ M. WALLMANN, *Balconate del cielo*, trad. di L. Peverelli, a cura di R. Mainardi, con un saggio di B. Gavoty, Garzanti, Milano 1976, p. 149 [ediz. orig. *Les balcons du ciel*, Laffont, Paris 1976; riedito nel 2004 con il titolo *Sous le ciel de l'opéra. Mémoires*, Félin, Paris 2004].

⁸ I. PIZZETTI, *Lettera a T. S. Eliot*, 14 giugno 1956, in *Ildebrando Pizzetti. Cronologia e bibliografia*, a cura di B. Pizzetti, La Pilotta, Parma 1980, p. 324.

⁹ Cfr. W. ZIDARIC, *Assassinio nella Cattedrale de Pizzetti: le retour du religieux sur la scène musicale italienne des années 1950*, in «Revue LISA/LISA» e-journal [Online], XII, 6, 2014.

pervasività del coro, la circolarità degli eventi marcata dalla netta divisione dei personaggi in gruppi (le donne di Canterbury, i sacerdoti della cattedrale, i quattro Tentatori, i quattro Cavalieri), la cornice storica inalterabile, poiché legata alla biografia dell'Arcivescovo e agli eventi pregressi (in primo luogo il conflitto con Enrico II Plantageneto), ne fanno un'opera rigida, pressoché indeformabile. Massimo Mila poté permettersi di parlare di una tragedia «senza dramma», vale a dire priva di un vero sviluppo, poiché il protagonista, che è solo fin da principio e fa da perno all'intera situazione drammatica, va incontro al suo destino senza altra sfida se non quella di esporre le proprie ragioni.¹⁰

Vien fatto di dare ragione alla moglie di Pizzetti, ammettendo che in pochi avrebbero trovato maggiore ispirazione nella tragedia di Eliot, e questo in virtù della priorità che il compositore attribuiva alla Parola quale entità poetica e musicale. Tale "culto" pizzettiano non fu mai dogmatico, ma in ogni caso ponderato e mai proclive alle estremizzazioni: «la musica deve nel dramma servire la poesia», e nello stesso tempo «il dramma ha bisogno di un'altra musica, chiede e vuole un'altra musica [...] cioè puro sentimento fatto suono, accento, canto, secondo il vivere dei personaggi del dramma [...]».¹¹

Nell'*Assassinio* di Pizzetti la parola resta preponderante: imponendo una declamazione plastica, perfino martellante, con frequenti note ribattute, i recitativi occupano una parte considerevole, controbilanciata dallo spessore melodico più ampio delle sequenze corali. Basti pensare alla prima scena, in cui l'apprensione del corteo di donne che si dirige verso la cattedrale è espressa attraverso una scrittura agitata sia nella parte dell'orchestra che in quella vocale.

Arrivo dunque alla prima messinscena del 1958, alle sue maestranze e ai dispositivi registici e scenografici adoperati.¹²

Inusuale ma non troppo, il caso di Margarete Wallmann è quello di una danzatrice e coreografa che, avvicinatasi all'opera lirica, ne diventa regista prolifica quanto versatile. Non ho bisogno di ricordare quanto sia stato lungo il percorso che ha portato all'affermazione di una figura registica in grado di rendere unitaria la visione del fatto scenico, e come sia stata frequente l'attribuzione di tali competenze a un coreografo (si possono citare i nomi di Vincenzo Dell'Agostino, Romeo Francioli, Armando Beruccini, che nei primi decenni del Novecento figurano spesso

¹⁰ M. MILA, *Tragedia senza dramma* cit., p. 68.

¹¹ I. PIZZETTI, *Prefazione a Musica e dramma*, Edizioni della Bussola, Roma 1945, p. 11.

¹² Tra servizi in posa, backstage e foto di scena, sono oltre cento gli scatti conservati dall'Archivio del Teatro alla Scala, accreditati a Erio Piccagliani e disponibili all'indirizzo <https://www.teatroallascala.org/it/archivio/spettacolo-oggetti.html?idallest=8007&idallestconc=&idevento=7303&guid=5da49a72-f89f-4ea3-a7c1-8a560c7f8d8f&page=1&type=fotografie> [URL consultato il 17/03/2025].

con il duplice esercizio di direttori della messa in scena e coreografi delle parti danzate).

Wallmann, formatasi nell'ambiente coreutico berlinese, fu coreografa per il Festival di Salisburgo, quindi, sulla scia di quelle fortunate rappresentazioni, fu nominata direttrice del corpo di ballo della Staatsoper di Vienna. Terminata anzitempo la carriera di danzatrice a causa di un grave incidente, Wallmann lasciò Vienna per allontanarsi dal regime nazionalsocialista e trascorse alcuni anni in Argentina. Fece rientro in Europa nei primi anni Cinquanta e per la Scala di Milano firmò la sua prima regia lirica, *L'Amore di Danae* di Richard Strauss, dando inizio a una fortunata e longeva carriera riconosciuta ben al di là dei confini italiani.¹³

Considerando la sua formazione, non stupisce che la regista abbia inteso dinamizzare il dramma di Eliot e Pizzetti agendo sulla vivezza dei gruppi in movimento. In vero, nel complesso di una critica assai benevola nei confronti dello spettacolo, in particolare della prestazione canora degli interpreti alle prese con l'esigente salmodiare dei recitativi, le note più sfavorevoli furono rivolte proprio alla qualità estetizzante dei movimenti compiuti in scena dai cantanti, in particolare dal coro delle donne.

Intrecciando foto di scena e recensioni comprendiamo come i loro spostamenti potessero riecheggiare una visione stereotipata dei cori greci dell'antichità; vi fu chi richiamò gli ondeggiamenti delle danzatrici euritmiche di Jaques-Dalcroze e chi stigmatizzò l'insistenza nella ricerca di disposizioni simmetriche, tese a suggerire l'impressione di un fregio antico oppure di un bassorilievo emergente dalla massa plastica della croce centrale, l'elemento scenografico dominante di cui dirò tra poco.¹⁴ In altre parole, ciò che taluni critici biasimarono fu l'organizzazione coreografica per certi versi astratta e disumanizzante, ancorché suggestiva.

In virtù della sua attitudine, Wallmann non poteva che ponderare meticolosamente la gestualità dei corpi e governare in tal modo un insieme di situazioni drammatiche che ha nel coro femminile il gruppo attoriale più mobile. D'altra parte, basterebbe leggere l'elenco delle sue regie per liquidare l'ipotesi di una Wallmann attenta unicamente al valore coreografico dell'allestimento e di

¹³ Per il profilo biografico e artistico di Wallmann sono debitore del lavoro di tesi di Camilla Fiore, *I teatri di Margarita Wallmann, fra danza, regia lirica e progetti drammatici*, relatore G. Guccini, tesi discussa presso l'Università di Bologna nell'a.a. 2019-2020. Riferimento essenziale è il volume autobiografico già citato, *Les Balcons du ciel*.

¹⁴ Tra le cronache dell'epoca segnalò almeno: G. PANNAIN, *Assassinio nella Cattedrale a Milano. Il senso religioso di Eliot nella musica di Pizzetti*, in «Il Tempo», 2 marzo 1958; L. PIZZUTI, *Aperta la stagione dell'Opera con "Assassinio nella cattedrale"*, in «Il Paese», 27 dicembre 1958.

conseguenza più incline a dirigere le opere che meglio si prestano a uno sviluppo orchestrale.¹⁵

La carriera di Wallmann attesta altresì la capacità di penetrare i testi, la visione d'insieme sempre dosata e curata nei dettagli, l'acribia nello studio delle sequenze sceniche, spesso alimentata dalla visita dei luoghi reali corrispondenti alle ambientazioni da riprodurre. Qualità, queste, che le valsero apprezzamenti mai vacillanti, tra cui quello di Eugenio Montale; per la sorvegliata calibratura temperata con un'eccezionale sensibilità emotiva, qualità mai sacrificate in nome dell'effetto spettacolare, Wallmann fu massimamente amata dal poeta ligure. Inequivocabile l'elogio che si legge nella recensione scritta da Montale all'indomani dell'allestimento scaligero di *Assassinio nella Cattedrale*: «La regia della signora Wallmann (forse il solo regista d'oggi che parta dalla musica e si mantenga sempre “dentro” le esigenze musicali di una partitura) è stata un vero capolavoro [...] La sua capacità di animare il palcoscenico, di far quadro senza mai attrarre una attenzione che distraiga dalla continuità del racconto scenico, è quella di un'artista di classe superiore».¹⁶

È la stessa regista a ricordare nella sua autobiografia l'incontro con Eliot, la sua iniziale diffidenza, le osservazioni critiche e le intuizioni che lei gli sottopose, ricevendone assenso e approvazione. I ricordi sono spesso malleabili e le autobiografie degli artisti talvolta confuse di luci eufemistiche; tuttavia decido di non dubitare della veridicità dei ricordi della regista, secondo cui la prefigurazione di un impianto scenico fisso per simboleggiare la figura del futuro martire fu ritenuta da Eliot «la considerazione più intelligente che mi sia stata formulata dal punto di vista teatrale».¹⁷ Intendo pertanto soffermarmi sull'aspetto visuale e scenografico, che credo riassume con chiarezza il senso dell'operazione registica.

Scegliendo di non raffigurare in maniera perspicua i due luoghi previsti dal dramma e dal libretto — lo spiazzo tra l'Arcivescovado e la Cattedrale, in cui si svolge gran parte dell'azione nei due atti, e l'interno della Cattedrale stessa, ove è declamata la predica dell'Arcivescovo nell'Intermezzo — Wallmann ricusò una prospettiva realistica, fondata cioè su un'esatta distribuzione topografica dell'azione. Non troviamo dunque riproposti neanche in forma stenografica i tratti salienti della

¹⁵ Si leggano in proposito le considerazioni di Carlo Marinelli Roscioni riportate in P. VEROLI, *La regia d'opera in Italia: il caso di Margherita Wallmann*, in «Nuova rivista musicale italiana», XXXII, 1-4, 1999, pp. 351-369.

¹⁶ E. MONTALE, *Assassinio nella cattedrale di Pizzetti*, in «Corriere d'Informazione», 3-4 marzo 1958, ora in ID., *Il secondo mestiere: arte musica società*, a cura di G. Zampa, Meridiani, Milano 1997.

¹⁷ Cfr. M. WALLMANN, *Balconate dal cielo* cit., p. 148. La vicenda è riepilogata anche in L. CHIAVARONE, *Il palcoscenico lirico: le regie scaligere di Margherita Wallmann*, in «Comunicazioni sociali», XVII, 4, 1995, pp. 395-396.

Cattedrale di Canterbury, prima grande fabbrica gotica d'oltremania nonché prototipo di un numero non quantificabile di edifici di culto.

Molte produzioni del dramma di Eliot, a partire dalla 'prima' nel 1935 recitata all'interno della sala capitolare della Cattedrale di Canterbury (in occasione del Canterbury Festival, rassegna annuale di arti che si tiene nella città del Kent a partire dagli anni Venti del Novecento), furono rappresentate tra il dentro e il fuori di un edificio destinato al culto. La costruzione scenica in questi casi entra in risonanza con le quinte e i fondali permanenti del teatro cittadino, ricavando un inquadramento visivo e poetico dall'ambiente reale. Ciò avvenne anche in occasione della ripresa milanese dell'allestimento firmato dalla regista tedesca, nel cosiddetto atrio di Ansperto, cioè il portico antistante la basilica di Sant'Ambrogio, dove l'opera pizzettiana fu presentata nel corso dell'Estate Milanese del 1969.

Nel caso del debutto scaligero del 1958, invece, la scelta di Wallmann fu guidata da un criterio spiccatamente teatrale, andando cioè a ricercare un forte gradiente di astrazione e simbolismo. Fondamentale fu l'apporto di Piero Zuffi, l'artista con cui la regista ha collaborato più spesso a cominciare dalla messinscena di *Alceste* di Gluck, nel 1954, passando per il *Giulio Cesare* di Haendel (dicembre 1956). Come in questi casi, e come nella *Vestale* di Spontini diretta da Luchino Visconti, Zuffi intese temperare fantasie archeologizzanti, metamorfosi sceniche e linearità cromatica dei costumi.

L'idea di Zuffi, sicuramente audace per l'epoca, fu di riempire il volume a disposizione con un singolo elemento, fisso ma niente affatto statico: un'enorme croce istoriata eretta al centro del palcoscenico, sopra una pedana rialzata e collegata al proscenio da una larga scalea formata da alcuni gradoni.¹⁸ La gigantesca croce dai bracci perpendicolari che Zuffi fece installare sulla scena rimanda chiaramente al modello delle *high crosses* altomedievali. Una *high cross*, o *standing cross* (in italiano è detta comunemente alta croce), è una imponente croce di pietra riccamente decorata e scolpita con figure religiose a rilievo e storie della tradizione del Cristianesimo celtico; si tratta di un modello diffuso in Irlanda e in Inghilterra a partire dall'ottavo e nono secolo ma con esempi più elaborati nei secoli successivi, quando centinaia di alte croci furono erette come segnalazione di un insediamento, di un luogo funerario o di un edificio di culto.

¹⁸ Vi è in questa scelta un gradiente di astrazione e sintesi, ma anche un rimando alla storia scenica dell'opera, se pensiamo che una croce di sant'Andrea figurava già nella versione strehleriana del 1948, le cui scene furono ideate da Gianni Ratto. Memorie e documenti conservati dall'archivio del Dramma Popolare consentono di ricostruirne l'aspetto: all'interno della cattedrale sanminiatese quattro passerelle si incrociavano in una zona centrale, inondata dalla luce iridescente prodotta da un mosaico di gelatine di colori diversi. Ambiente reale e ambiente fittizio si fondevano grazie a una gigantesca vetrata realizzata con pezzetti di cellophane di colori diversi, retroilluminata da quattro padelloni. Sul davanti si trovava la loggia destinata al coro delle donne di Canterbury; sul lato destro il vero pulpito della chiesa fu usato per la sequenza della "predica di Natale".

Come detto, tuttavia, la croce è un oggetto scenico voluminoso ma per nulla immobile, anzi variamente articolabile, la cui fisionomia muta cioè nel corso dell'azione. All'inizio campeggia isolata, stagliandosi contro un compatto fondo grigio, e incorniciata da un arco a tutta larghezza; già nella scena successiva, quella in cui si presentano i quattro Tentatori che incarnano le seduzioni del mondo, montante e traversa della croce si aprono e questa si trasforma in un blocco approssimativamente quadrato, con altre figurazioni a rilievo squadernate come i pannelli di un polittico, e due alti candelabri piazzati lateralmente sui primi gradini della scalea.

Un'altra mutazione si compie nell'intermezzo (*Figli cari di Dio*), culmine lirico del dramma di Eliot e della riduzione in musica pizzettiana. Il pannello centrale della croce si spalanca e nel fornice di questa apertura ad arco, come fosse un immenso pulpito, appare l'Arcivescovo che rivolge la sua predica ai fedeli affermando di sottomettersi completamente al volere di Dio.

Sorprendente, tanto da apparire forzata a taluni osservatori, fu la trasformazione che servì a trasferire l'azione all'interno della Cattedrale, ove i sacerdoti cercano di mettere al riparo l'Arcivescovo. Come fossero le due navate, due gallerie si aprivano al di sotto dei bracci laterali, i quali in tal modo sembravano sostenuti dalle gallerie stesse; mentre un altare compariva ai piedi della croce, inserita ora in un succedersi di arconi, che completavano in maniera prospettica l'arco fisso posto a inquadrare tutte le scene.¹⁹

Si capisce che la perplessità mostrata da taluni a proposito di questa trasformazione viene dal fatto che la prima e principale idea scenografica, fare della croce il nucleo generativo delle mutazioni sceniche, si stempera nel raffigurare prima il tutto poi una parte del tutto, cioè sia la Cattedrale intesa come luogo dello spirito e dell'incontro col divino, sia l'edificio come luogo fisico, con i suoi elementi strutturali, le navate, il tramezzo, l'altare.

Il libretto di Pizzetti, che ricalca in buona parte il testo eliotiano, prevede un'ultima trasformazione alla fine del secondo atto: a far da sfondo all'empia tirata difensiva che i quattro Cavalieri rivolgono direttamente agli spettatori (in vero molto stringata rispetto a quella del dramma) non è più la croce bensì una grande lastra sepolcrale che riduce la profondità del palcoscenico. Da molti recensori

¹⁹ «Nella croce si apriva una galleria in corrispondenza della formella centrale, mentre altre due si inserivano sotto ai bracci laterali, i quali in tal modo venivano assurdamente a sembrar sostenuti dalle gallerie suddette [...]; peggio ancora, poi, quando codesta pseudo-croce a tre fornici veniva ad inserirsi entro un succedersi di arconi [...] col proposito di raffigurare l'interno della cattedrale, ma creando, fra questa specie di navata e le tre gallerie minori, uno scompenso proporzionale del più sconcertante effetto»: così Carlo Enrico Rava nella dettagliata descrizione dei movimenti scenici che si legge in *Nuovi orientamenti della scenografia*, in «Prospettive», VIII, 17, 1958, pp. 58-62.

interpretata come una lapide paleocristiana, questo nuovo elemento che impone la sua presenza ergendosi a sfondo della visione riproduce fedelmente □ nella forma, nelle parole incise e perfino nelle spaccature sulla superficie □ la lapide tombale di Cuniperga, figlia del re Cuniperto, un manufatto dell'VIII secolo realizzato per il monastero di Sant'Agata al Monte di Pavia (ora traslato nei Musei Civici della città lombarda).

Con questo oggetto, che in un certo senso fa seguito alla monumentale lastra tombale che si vide al termine dell'edizione di *Aida* diretta da Franco Enriquez (due anni prima, nel dicembre del 1956), abbiamo un esempio ulteriore della vasta cultura iconografica di Piero Zuffi. La scelta è particolarmente significativa se si considera che lo scenografo avrebbe potuto attingere all'ampio repertorio di manufatti riferibili al culto di Becket presenti sul territorio italiano. Notoriamente il culto dell'arcivescovo fu imposto dalla curia papale immediatamente dopo la sua morte come atto politico e propagandistico: in poco tempo le gesta dell'impetuoso, incorruttibile Thomas Becket, reputato una figura anti-imperiale per eccellenza, incarnazione di una causa superiore col suo richiamo a un modello assoluto in cui la legge degli uomini non è che l'ombra di quella divina, conobbero una straordinaria diffusione. Sono pertanto numerosi anche in Italia i luoghi e i lasciti artistici conformi a un'iconografia che si diffuse in tutto il continente.²⁰

Indubbiamente, insieme all'alta croce, la gigantesca lastra entra a far parte di un catalogo che si arricchirà nel tempo, fatto di grandi *tableaux* illustrativi, dal gusto archeologizzante, ma al tempo stesso capaci di condurre un gioco di illusioni e di evocazioni. L'aggettivo *evocativo*, più volte attribuito alle scenografie di Zuffi, è usato spesso in maniera leggera, come un complimento superficiale; nel caso dell'artista imolese, invece, esso appare assai appropriato, portando con sé l'idea di un rito o di una sapienza attraverso cui richiamare un'anima dall'oltretomba o da un altrove. Ma suggerisce anche la *rievozione* intesa come recupero e riproposizione del passato: penso alle pagine del repertorio barocco di Monteverdi, Haendel, Spontini, che l'artista rivisita in più occasioni mettendo a frutto, talora in maniera non del tutto perspicua, le acquisizioni storico-critiche e figurative del Secondo Dopoguerra.²¹

²⁰ Su questa considerevole e per certi versi sorprendente capillarità agiografica, si può leggere L. BASSINI, *Thomas Becket nella letteratura medievale. Nascita di un genere letterario popolare: l'agiografia per le piazze*, in «De Strata Francigena», XII, 1-2 'Dall'Italia a Canterbury. Culto e pellegrinaggio italiano per Thomas Becket', 2004, pp. 89-104. Ricerche storiche e iconografiche si trovano in S. PIUSSI, *Culto di Thomas Becket ad Aquileia, Venezia e Zara*, in «Antichità Altoadriatiche», XXVI, 2, 1985, pp. 381-400; P. DALENA, *Da Canterbury a Mottola. Il Culto di Tommaso Becket nel Mezzogiorno d'Italia*, Mario Adda, Bari 2018.

²¹ «I primi allestimenti improntati a un raffinato clima evocativo cedono il passo a chimeriche elucubrazioni che non facilitano la lettura dei luoghi», così, ad esempio, nel piccolo ma prezioso volume monografico all'interno della collana dedicata agli scenografi e ai costumisti che hanno lavorato per il Teatro alla Scala: Vittoria Crespi Morbio, *Zuffi alla Scala*, Torino, Allemandi, 2007, p. 27.

Nella sequenza conclusiva dello spettacolo si manifesta nella maniera più compiuta una forma di sublimazione simbolica, che nuovamente accantona ogni partito preso realistico e prova a imporsi come impronta riconoscibile. Dopo il delitto compiuto dai Cavalieri, le spoglie dell'arcivescovo sono accompagnate da un canto pregno di ascendenze francescane che il coro innalza al Padreterno, una richiesta di perdono e di misericordia («Perdonaci, Signore, perché noi / siamo povera gente, umile gente, / che più dell'ingiustizia degli umani / ha temuto di Te, / le Tue benedizioni ed il Tuo amore», così il libretto pizzettiano). Si tratta di una sequenza spesso soppressa o sfumata nelle rappresentazioni del dramma; in questo caso l'unità di luogo, che è della tragedia di Eliot, si fa unità di linguaggio musicale e visuale, con l'immagine del corteo funebre che si snoda tanto lento e solenne da rassomigliare a un lungo fregio, una sorta di narrazione culminante nella visione finale della salma dell'arcivescovo, già fattosi statua, dunque consacrato dalla Storia.

Come accennato all'inizio, nel vasto territorio delle messinscene operistiche l'operatività del binomio regista-scenografo ha impresso negli ultimi decenni tracce molteplici, peculiari, finanche divergenti. A dispetto di un panorama storiografico che sembra aver posto in second'ordine il contributo di Margarete Wallmann alle successive tendenze della regia lirica, il processo creativo dell'artista viennese, nitidamente esemplificato dall'allestimento di *Assassinio nella cattedrale*, mette in evidenza un'identità chiara, finalizzata non tanto a una rivoluzionaria soppressione delle consuetudini rappresentative, quanto all'interrogazione dei testi alla ricerca di valori quintessenziali, da enfatizzare anche tramite pochi, calibrati interventi scenografici.