



Suonare il palcoscenico. Conversazioni sulla regia lirica con Stefano Vizioli, a cura di Olga Jesurum, Roma, Artemide, 2024, pp. 224, ISBN 978-88-7575-402-0.

Stefano Vizioli è uno di quei casi italiani che, a guardar bene, smentiscono il luogo comune del ‘regista d’opera’ come puro interprete di concetti o come autore di immagini, riportando la regia del teatro musicale al suo doppio fondamento: ascolto musicale e competenza tecnica della scena. Parliamo infatti di un artista con diploma pianistico ‘con il massimo dei voti e la lode’, con una carriera internazionale consolidata e una fitta rete di collaborazioni musicali (da Riccardo Muti a Claudio Abbado, da Bruno Bartoletti a Michele Mariotti, fino a Daniele Gatti), e con regie realizzate in teatri e contesti diversissimi – dalla Scala al Lyric Opera di Chicago, dalla Fenice all’NCPA di Pechino, fino al Colón di Buenos Aires. Il dato non è di semplice contorno: in *Suonare il palcoscenico* l’‘internazionalità’ non è una medaglia, ma la prova pratica (spesso spietata) di una competenza artigianale e organizzativa che deve reggere repertori, sistemi produttivi, tempi e culture del lavoro differenti.

È utile ribadirlo subito, perché il volume curato da Olga Jesurum non nasce per consacrare un ‘autore di immagini’, né per aggiungere un’ennesima autobiografia di mestiere al filone memorialistico. L’operazione è più intelligente (e più rara): costruire, a partire da un caso individuale, un metodo trasmissibile – o, più precisamente, un insieme di principi e procedure che consentano al lettore di capire come si articola davvero il lavoro di un regista d’opera, nella sua componente creativa e nella sua componente produttiva. La formula che attraversa il libro e che Jesurum rilancia con particolare efficacia – la lirica come ‘follia organizzata’ – non va intesa come arguzia: è una definizione strutturale, perché mette a fuoco la necessità di tenere insieme, senza far saltare il banco, immaginazione e macchina. Proprio in questa tensione, non pacificata e perciò feconda, il libro trova la propria ragione: mostrare che la regia non è un ‘discorso’ sull’opera, ma una pratica che produce forma a partire da vincoli, e che la qualità estetica è inseparabile dalla qualità del lavoro.

In questa prospettiva, *Suonare il palcoscenico* funziona come un dispositivo a doppia entrata: da un lato racconta il percorso e le idee di Vizioli; dall’altro mette in mano a studenti, giovani artisti (e anche studiosi e melomani) un



repertorio di concetti operativi, lessico professionale, esempi concreti, zone d'attrito. È un libro che, più che 'spiegare' la regia, la fa vedere mentre accade: un laboratorio verbale con appunti, ripensamenti, ironie, polemiche – e, soprattutto, con un costante ritorno al punto che Vizioli considera non negoziabile: la musica. Qui la musica non è un pretesto nobile su cui innestare un'idea; è il principio generativo che orienta la costruzione scenica, il ritmo delle relazioni, la logica delle svolte drammaturgiche. In questo senso il titolo non va letto come metafora ornamentale: 'suonare' la scena significa assumere lo spartito come criterio operativo, fino alle sue conseguenze più concrete.

Per chi scrive, questo asse non è una scoperta recente. In passato ho avuto modo personalmente di incontrare Vizioli in un contesto oggi quasi d'altri tempi, e già allora emergeva con chiarezza la sua gerarchia: «l'opera lirica è *in primis* un fatto musicale e, di conseguenza, teatrale», e non è «necessario che un regista abbia l'*horror vacui*», perché «ci sono momenti in cui bisogna suggerire e non aggiungere nulla alla musica».¹ Riletto oggi, quel colloquio funziona come un controcanto: non perché anticipi in forma embrionale i contenuti del volume del 2024, ma perché rende evidente la coerenza di lungo periodo di un atteggiamento. Se si vuole riconoscere una 'cifra' di Vizioli, mi pare non sia tanto una firma stilistica immediatamente riconoscibile (che pure esiste), quanto una disciplina: prima la partitura, poi le idee; prima la necessità teatrale, poi l'ornamento.

La struttura in due parti – Atto I: *Conversazioni* e Atto II: *Saggi e altri scritti* – non è un gioco formale. L'indice (che qui conta davvero, perché è quasi una mappa concettuale) organizza l'Atto I in dieci conversazioni che disegnano un arco completo della pratica: dalla definizione del regista d'opera al processo creativo; dalla questione del gesto scenico alla didattica e alle *masterclass*; dal rapporto con pitture e architetture per la scena (Aldo Rossi, Ugo Nespolo) alle 'opere nere' e ai *repêchages*; da un intermezzo alla riflessione su opera 'estrema', fino al tratto «dal Covid a oggi». L'Atto II, a sua volta, ospita due saggi (Paola Bertolone sulla «partitura gestuale» e Gerardo Guccini sulla traiettoria fra regia lirica e «opera estrema»), quindi un blocco di *Papers!* (note di regia, interviste, pensieri), una sezione di *Contributi* che restituisce, con taglio documentario, un contesto di relazioni e collaborazioni, e due sezioni che sono, di fatto, strumenti: il *Piccolo dizionario registico* e i *Petits riens*. Seguono infine gli apparati: bibliografia, sitografia, indici e un accurato elenco delle illustrazioni. Questa scansione non va intesa come alternanza fra racconto e teoria. Al contrario: la seconda parte non 'spiega' la prima dall'esterno, ma la mette alla prova e la completa, trasformando il discorso in pratiche verificabili. In un settore dove spesso la parola 'regia' diventa una nuvola di dichiarazioni di poetica (talvolta più opache che illuminanti), qui si torna testardamente alle condizioni reali del fare.

In questa solidità, l'introduzione di Olga Jesurum è, senza esagerazioni, una fra le ragioni principali per cui il libro 'tiene'. Non è un cappello, ma una chiave di lettura: spiega perché Vizioli non si lascia ridurre né al regista 'musicale' (etichetta comoda, spesso superficiale), né al regista 'di teatro' semplicemente trasportato in buca. Jesurum ricorda un episodio del 2002, quando Vizioli, chiamato a parlare di *Madama Butterfly*, apriva «le porte della regia lirica»

¹ ALBERTO BENTOGGIO, *A colloquio con Stefano Vizioli*, in *Don Pasquale*, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala – RCS/Rizzoli Libri, 1994, pp. 96–100.

agli studenti mostrando insieme «l'immaginario ed impalpabile mondo dell'interpretazione» e «la parte più pratica della professione, la scrittura scenica dello spettacolo», e fissava la gerarchia con una frase che nel volume torna come criterio: «I libri vengono dopo». Il punto non è anti-intellettuale; è, semmai, un antidoto alla sostituzione dell'evento musicale con la sovrastruttura interpretativa. «I libri vengono dopo» non significa disprezzo per la drammaturgia o per le fonti, ma la scelta di non partire da un apparato concettuale che rischia di bloccare la percezione e di imporre al lavoro una cornice già pronta.

Jesurum individua poi con precisione la micro-teoria creativa che attraversa il volume: il 'morso', «quell'esatto momento in cui una frase musicale o un'armonia particolare carpisce all'improvviso l'attenzione» e genera una reazione «incontrollata ed emotiva»; un momento «magmatico e visionario», fatto di immagini ancora senza «filo logico della narrazione», destinato a svanire se non viene fissato. Per questo la pratica degli appunti – dal tovagliolo al computer – non è un vezzo: è una tecnica di archiviazione contro l'entropia dell'idea. Ma l'introduzione diventa davvero illuminante quando affronta il lavoro sul repertorio: per le opere «familiari», cariche di «affettività» e «visioni preordinate», Vizioli deve passare per un processo quasi opposto al 'morso', lo «svuotamento», una *tabula rasa* delle emozioni accumulate, un «distacco totale dalla memoria» per «far posto a nuove idee». Solo dopo arrivano «i libri»: studio di musica, libretto, drammaturgia, fonti, fino alla musicologia corrente, sempre però con la musica come «volano». Il passaggio è decisivo, perché dice una cosa semplice e severa: la regia non è un'opinione da appoggiare sul testo, ma una disciplina della percezione. E disciplina significa rinuncia: rinuncia alle proprie immagini già amate, alle soluzioni già riuscite, alla tentazione della ripetizione.

In questo senso il titolo del libro, *Suonare il palcoscenico*, è un programma di lavoro. Vizioli lo conferma quando racconta una formazione 'di bottega', fatta di competenze laterali e concrete (maestro collaboratore, sostituto, maestro luci, assistente, aiuto regia): un percorso che lo porta a mettere «in primo piano l'aspetto musicale» e a intendere lo spettacolo come una macchina ritmica, non come somma di trovate. Jesurum, con nitidezza, parla di 'appuntamenti' indicati dal compositore: attraverso la lettura della partitura Vizioli individua situazioni sottolineate armonicamente che diventano veri punti di svolta teatrale; «partendo da quel punto offerto dal compositore [...] li succede il colpo di teatro, che condiziona la scelta estetica precedente e successiva». Ne deriva una conseguenza netta: l'analisi della partitura non è un esercizio 'filologico' astratto, ma un'analisi registica e attoriale, perché la sintesi avviene in palcoscenico, con i cantanti, nella messa a fuoco delle dinamiche relazionali. È un'idea che torna, con altra formulazione, anche in dichiarazioni più recenti: le indicazioni registiche si trovano spesso «più nella buca che nel testo cantato», e i compositori sono «i migliori registi» perché scrivono per il teatro e ne conoscono tempi e zampate. Ne deriva una posizione che, per quanto oggi qualcuno possa liquidare frettolosamente come 'tradizionale', è in realtà polemica nel senso più produttivo: difende la musica come principio, contro la scena che si limita a commentare sé stessa.

Proprio per capire perché questo volume 'tenga', conviene spendere qualche riga non in forma celebrativa, ma in forma funzionale: la carriera di Vizioli è un archivio pratico di problemi risolti (e di problemi riaperti). La sua biografia artistica non vale come cornice ornamentale; vale come dimostrazione materiale che il metodo raccontato nel libro è nato sotto pressione: non in astratto, ma dentro calendari, prove, vincoli, conflitti di lingua e di lavoro. Da qui anche la capacità di muoversi fra teatri e sistemi lontani e, insieme, di

immaginare progetti di *cultural diplomacy* come *Opera Bhutan* (*Acis and Galatea* di Händel ‘nel cuore dell’Himalaya’) e *Japan Orfeo* (Monteverdi integrato al teatro Nō): esperienze che, al di là dell’esotismo di superficie, indicano un fatto decisivo per la regia contemporanea, cioè il confronto con codici performativi non sovrapponibili e con culture del teatro che non concedono scorciatoie. A questo si aggiunge l’esperienza gestionale come direttore artistico (Teatro Verdi di Pisa, 2017-2020) e un’attività didattica internazionale che attraversa istituzioni musicali e università: elementi che rendono plausibile la vocazione ‘trasmissiva’ del volume, la sua insistenza sul metodo come pratica insegnabile e verificabile. Se poi si guarda alla cronologia delle produzioni – dall’*Impresario delle Canarie* (1979) fino a *Werther* (2020), con oltre quarant’anni di palcoscenico – si coglie un dato che sfugge allo sguardo ‘da cartellone’: Vizioli non attraversa soltanto il repertorio, ma torna su alcuni titoli come su un banco di prova, quasi fossero strumenti da riaccordare. Il caso più evidente è *Madama Butterfly*, ripresa in contesti e fasi diverse come verifica insistita del rapporto fra partitura, gesto e organizzazione scenica; ma una dinamica analoga riguarda anche la costellazione del belcanto (da *Norma* a *La sonnambula*, da *Don Pasquale* a *L’elisir d’amore*), il mondo rossiniano (*Il barbiere di Siviglia*, *L’Italiana in Algeri*, *Il Turco in Italia*, *La Cenerentola*), l’asse verdiano (*Rigoletto*, *Il trovatore*, *Falstaff*, *I due Foscari*), fino a scarti più impervi o meno frequentati (Wagner, rarità e recuperi, teatro barocco e progetti speciali). Questa ‘mappa’ spiega perché nel libro compaiano conversazioni su ‘opere nere’ e *repêchages*: perché sono questioni attraversate sul serio, con le mani nella materia e con la responsabilità della tenuta teatrale.

È qui che la prima parte del volume va letta non come somma di tasselli, ma come un unico percorso in variazioni. Proprio perché il disegno è articolato, non avrebbe senso inseguire una parafrasi conversazione per conversazione: il rischio sarebbe ridurre una riflessione di metodo a un repertorio di etichette. Conviene invece, a mio avviso, seguire alcuni nuclei che ritornano e si specificano. Il primo è l’ascolto: non gesto romantico, ma criterio operativo che precede e orienta la scelta. Il secondo è la trasformazione dell’innesto musicale in ‘scrittura scenica’: quel passaggio in cui l’immagine o l’intuizione devono diventare sequenza di azioni, rapporto fra corpi, grammatica dello spazio, cioè teatro praticabile. Il terzo riguarda la trasmissione: le pagine su didattica e formazione non suonano come digressione, ma come verifica della consistenza del metodo – perché ciò che non è trasmissibile raramente è davvero pensabile. Infine, e forse soprattutto, emerge la regia come lavoro immerso in un sistema: prove, tempi, gerarchie, contratti, agenti e divismo; elementi che nel libro non vengono trattati come ‘retroscena’, bensì come condizioni strutturali che incidono sulla qualità della creazione.

In apertura, la conversazione dedicata alla figura del regista d’opera mette a tema una contraddizione strutturale: che cosa fa davvero un regista, quando non ‘fa il regista’ in senso mitologico? Qui emerge un’idea di responsabilità: non solo verso l’opera, ma verso il tempo e l’attenzione dello spettatore. La vitalità teatrale viene contrapposta alla routine; e una formula, ricorrente nel lessico di Vizioli, suona come criterio etico oltre che estetico: non temere il dissenso, temere l’indifferenza. Non è una posa: significa che lo spettacolo deve rischiare qualcosa, deve misurarsi con un’energia viva e non con la tranquillità dell’‘utile’ o del già collaudato. La conversazione sul processo creativo insiste su un punto decisivo: la regia non nasce come ‘narrazione’, ma come fenomeno percettivo. Quel ‘morso’, già ben definito da Jesurum, produce immagini non ancora ordinate («un’immagine, una posizione del corpo...»), e la prima urgenza è fissarle prima che evaporino. Il dettaglio degli appunti

‘ovunque’ è rivelatore: dice che l’atto creativo è anche un atto di messa in memoria, e che il metodo comincia dove finisce la pura ebbrezza dell’intuizione. In parallelo, la conversazione sul gesto scenico riporta il corpo a una domanda funzionale: il gesto non è decorazione psicologica, ma grammatica teatrale. Torna qui la lezione, già formulata nel colloquio del 1994, contro l’*horror vacui*: il gesto non deve riempire la musica; deve farle spazio e, quando serve, contraddirla o problematizzarla senza soffocarla. Nel medesimo quadro, la conversazione su didattica e *masterclass* acquista un ruolo strutturale: esplicita una postura. La regia non è una rivelazione, è una trasmissione. Il racconto di Jesurum sul «mostrare insieme» immaginario e scrittura scenica rende bene la natura di questa didattica: non proclama poetiche, insegna procedure; non teologizza la creatività, la attrezza. È un gesto oggi controcorrente, perché dice ai giovani – senza consolazioni – che il teatro musicale è anche tecnica, logistica, precisione; e che l’immaginazione, senza attrezzi, si sbriciola.

Anche la conversazione su pitture e architetture per la scena andrebbe letta in questa chiave non ornamentale. Il fatto che entrino in campo, a titolo esplicito, figure come Aldo Rossi e Ugo Nespolo segnala una consapevolezza: la regia d’opera è continuamente negoziazione con materiali, scale, prospettive e con l’autonomia dell’elemento visivo. Qui non si tratta di ‘nobilitare’ la scena con firme esterne; si tratta di riconoscere che la scena, quando funziona, è un patto fra arti, e che quel patto produce vincoli tecnici, tempi, materiali, e dunque scelte registiche. Il libro, meritoriamente, non separa poetica e cantiere: mostra la loro interdipendenza. Le conversazioni su ‘opere nere’ e *repêchages* hanno poi un valore doppio. Da un lato dicono che la regia è confronto con atmosfere (tenebra, violenza, colpa, tragedia) che chiedono un’etica dello sguardo; dall’altro ricordano che il repertorio vive di recuperi, riprese, riesumazioni e ripensamenti, e che il regista deve distinguere la ripresa pigra dalla ripresa necessaria (quella che nasce dallo ‘svuotamento’ e non dal mestiere automatico). Infine, le pagine dedicate all’opera ‘estrema’ e al periodo «dal Covid a oggi» collocano la regia dentro una storia recente fatta di vincoli ed emergenze: evitano la tentazione dell’opera-museo e riportano la discussione alla materialità contemporanea dei sistemi produttivi, dei tempi compressi, delle trasformazioni del pubblico. Qui il libro non indulge in sociologismi: mostra un dato semplice, spesso rimosso, cioè che la qualità artistica è un equilibrio fragile fra condizioni materiali e intelligenza del lavoro.

È anche in questo punto che l’Atto II entra davvero in gioco, non come ornamento. Il saggio di Paola Bertolone (*Istanti di partitura gestuale e fonti visive nelle regie liriche di Stefano Vizioli*) ha un pregio preciso: sposta la discussione dal gesto come ‘effetto’ al gesto come struttura. Definisce la lingua scenica di Vizioli come impasto di comportamenti, suoni, iconografie, oggetti e ironia; soprattutto, come sistema di gesti regolati da ritmi musicali, in cui la scena diventa traduzione fisica della partitura. È qui che il titolo del volume trova una giustificazione teorica: ‘suonare’ non significa accompagnare la musica con la scena, ma costruire una scena che ragioni per tempi, accentazioni, articolazioni.

Ancora più ampio è il saggio di Gerardo Guccini (*Scrivere le pagine bianche del teatro. Stefano Vizioli fra regia lirica e Opera ESTrema*), che, non solo per estensione ma anche per densità e qualità argomentativa, costituisce uno dei pilastri critici del volume. Guccini non ‘racconta’ una carriera: la usa come campo di prova per interrogare la regia lirica in quanto pratica storicamente determinata, dentro fasi diverse del sistema operistico. «Scrivere le pagine bianche» significa riconoscere che il teatro, anche quando lavora sul canone, non esegue

soltanto ma riscrive, e che la regia è uno dei luoghi principali di questa riscrittura. Da qui discende una scelta netta: privilegiare processi di rinnovamento endogeni, cioè generati dentro la macchina operistica (prassi, gerarchie, tecniche, culture del lavoro), non importati dall'esterno come sovrapposizione ideologica o moda. In questo quadro, Vizioli viene collocato nel punto in cui la tradizione non è un santuario immobile, ma un materiale da rimettere in circolo con responsabilità: non come gesto iconoclasta, bensì come pratica che tiene insieme fedeltà alla logica teatrale del compositore e libertà di costruzione scenica.

La lettura di Guccini è tanto più utile quanto più evita una scorciatoia oggi ricorrente: ridurre la regia a 'scelta' tematica o a presa di posizione culturale esterna al lavoro. Qui, invece, la questione è interna: come si produce innovazione dentro vincoli? Come si costruisce un'identità professionale del 'regista lirico' senza negare la specificità del teatro musicale? Guccini insiste, con finezza, su una seconda crisi della routine operistica che fa da sfondo alla maturazione di una figura bifronte, insieme 'tramite' e 'tecnica ferrea': un'identità che si definisce anche nelle strategie di relazione con il pubblico, nell'acquisizione di una performatività 'allargata', nella dialettica libretto/partitura/spettacolo e nel rapporto non neutro fra regia e progetto figurativo. Ne deriva una lettura concreta della formazione: la cultura musicale familiare, lo studio al Conservatorio di San Pietro a Majella, l'apprendistato con figure come Pier Luigi Samaritani e Filippo Sanjust non sono tappe biografiche ornamentali, ma matrici operative. Servono a spiegare perché, nel suo caso, la 'competenza musicale' non funzioni da etichetta, bensì da principio organizzatore. Guccini osserva inoltre come il teatro lirico contemporaneo, «inceppato» dalla moltiplicazione delle possibilità realizzative, imponga al regista di far interagire immaginario e azione interpretativa con soluzioni aggiornate e spesso autonome rispetto al libretto, senza però spezzare quelle reti di connessione fra testo, partitura e scena che la tradizione ha sedimentato. Qui torna il punto decisivo: l'opera, per Vizioli, è una realtà conosciuta precocemente, quasi 'extra-storica' nella sua coerenza emotiva, e proprio per questo capace di sostenere (e legittimare) la ricerca senza dissolversi.

Un passaggio particolarmente fertile, perché davvero metodologico, è quello in cui Guccini legge Vizioli alla luce della tipologia dei registi-scenografi e insieme ne sottolinea lo scarto: il suo linguaggio non nasce da una filiazione lineare, ma da incastri continui fra competenze delegate, dove l'analisi della partitura orienta l'immaginazione scenica e la materialità della scena costringe l'idea a diventare forma. Guccini insiste su un tratto che andrebbe preso sul serio anche nella discussione più generale sulla regia: l'idea non si 'applica' alla scena, si compone nella durata delle prove, negoziando rapporti con scenografi e dispositivi visivi scelti in quanto consonanti alla natura prossemica e ritmica del progetto. Di qui l'interesse per categorie come 'poetica processuale', e per il modo in cui Vizioli fa interagire tecniche oggettive di analisi musicale con pratiche empiriche dell'allestimento, sottraendosi tanto alla ripetizione degli schemi quanto all'arbitrio.

Guccini dedica poi pagine assai istruttive alla «diluzione del nuovo» e all'ideazione del mestiere, leggendo la prima fase di Vizioli (dal 1979 e da *Acis and Galatea*, passando per esperienze fra contemporaneo e recuperi) come laboratorio di una solidità artigiana capace di mescolare elementi innovativi e impostazioni tradizionali. Il punto, qui, non è la prudenza: è la consapevolezza che, nel lavoro operistico, la libertà non coincide con l'assenza di vincoli, ma con la loro organizzazione. Ne consegue una periodizzazione del mestiere per fasi: un

primo apprendistato in cui Vizioli svolge compiti di maestro accompagnatore e di assistenza alla realizzazione scenica, maturando la consapevolezza di un'oscillazione costante fra complicità con compositore/drammaturgo e dialettica con progettualità scenografica; un secondo apprendistato in cui il mestiere si precisa affrontando partiture quasi prive di modelli rappresentativi, che chiedono un'artigianalità teatrale agile e capace di tradurre in scena con tempi rapidi e mezzi misurati; infine il passaggio al grande repertorio, dove muta il mandato della committenza e del pubblico e si chiedono, più che realizzazioni efficaci, interpretazioni originali e coordinamenti stilistici in dialogo con l'evoluzione della scena contemporanea. Non casualmente, Guccini segnala come allestimenti 'cardine' – fra cui una *Madama Butterfly* (1986) che mette in gioco, in modo emblematico, la dimensione architettonica e lo spazio come dispositivo performativo – funzionino da cerniera: luoghi in cui la regia mette alla prova, nella pratica, categorie come 'spiazzamento', 'disambientazione', e la sostituzione di spazi scenografici di matrice ottocentesca con spazi capaci di 'contenere' lo svolgimento della vicenda e di indirizzarne la percezione senza tradire il senso profondo della partitura. In queste pagine, Guccini inserisce anche dichiarazioni di Vizioli che meritano attenzione perché rare, oggi, per nettezza e misura: la difesa di «riletture alternative» che rispettino lo spartito, la convinzione che «il teatro non è routine», e che lo spettatore contemporaneo non sia più quello di due secoli fa – dunque che la fedeltà non consista nel congelare, ma nel rimettere in moto con intelligenza.

In tale contesto acquistano particolare valore anche le sezioni più apparentemente 'minute' dell'Atto II, proprio perché funzionano da sismografi del mestiere. I *Papers!* (una selezione affettiva di note di regia, interviste, pensieri) non sono materiale minore, ma la parte non monumentalizzata del lavoro: quella che di solito resta dispersa fra prove e cartelle di produzione. Qui, invece, diventa documento e strumento. Un esempio eloquente è dato dal testo su *Sogno di una notte di mezza estate* (1991) in cui la partitura è dichiarata «punto di partenza» e la scelta registica privilegia l'irreale, il fantastico e il magico, fino a un'idea di metateatro come pratica concreta: far intravedere allo spettatore, anche bambino, come si costruisce uno spettacolo, con scene montate a vista. È un modo per insegnare senza pedagogia: mostrare il mestiere mentre si compie. I *Contributi*, a loro volta, rafforzano questa natura laboratoriale dando conto di una rete di relazioni artistiche e professionali: l'opera come arte collettiva non è celebrata in astratto, ma documentata nei suoi incastri reali.

È in questo punto che l'Atto II si salda con una fra le scelte più coraggiose del volume, perché spesso evitata nella letteratura 'sulla regia': la regia come regime di produzione. Non è un tema laterale; è la condizione materiale della regia contemporanea. Il *Piccolo dizionario registico* (introdotto con autoironia da un mozartiano «Madamina, il catalogo è questo») elenca i punti nodali della tecnica di palcoscenico con una scrittura rapida e, in qualche caso, volutamente cruda: costringe a chiamare le cose col loro nome. Termini come 'agenzie', 'casting', 'assistente alla regia', 'prove al piano', 'antepiano' non compaiono come gergo folcloristico, ma come indicatori di vincoli strutturali. L'antepiano, certo, è una porzione fisica del palcoscenico; ma è anche un problema di gerarchia dello spazio e dell'attenzione, dunque una decisione registica tradotta in metrica visiva. Analogamente, il lessico del divismo e della contrattazione non viene relegato a pettegolezzo: è trattato come parte della macchina che incide direttamente sul lavoro, fino a condizionarne tempi e margini di rischio. In questo quadro, la sigla TMAR – *Take money and run*, «prendi i soldi e scappa» – non va

presa come battuta cinica, ma come diagnosi: nomina la pressione di un sistema produttivo che può spingere il lavoro verso una logica di attraversamento rapido, quasi usa-e-getta. Si arriva, si monta, si consegna, si riparte, spesso comprimendo lo spazio della ricerca. Il merito del volume sta nel dire apertamente che la regia non accade 'nonostante' questi vincoli, ma dentro questi vincoli: e che la competenza tecnica, qui, è l'unica forma concreta di libertà.

E nei *Petits riens* dove compaiono riflessioni sul percorso formativo, la gavetta, i maestri, la pratica della regia e temi più spigolosi legati alla vita professionale contemporanea – si coglie bene un tratto di Vizioli che il volume non attenua: una *vis polemica* leggera ma non innocua, una tendenza all'aforisma che però non è posa, perché nasce da esperienza sedimentata. Si affacciano qui anche questioni attualissime, dalla gestione della dimensione privata alla violenza simbolica che può attraversare la ricezione pubblica del lavoro artistico: non come sfogo, ma come ulteriore dato di realtà che la 'follia organizzata' dell'opera, oggi, include. Su questo sfondo, appare più chiara anche la posizione di Vizioli rispetto al falso dilemma 'tradizione/innovazione'. In un'intervista recente egli definisce alcune sue letture «falsamente tradizionali»: formula utile perché disinnesci il ricatto terminologico. 'Tradizionale', in questo senso, non significa replicare segni sedimentati; significa rispettare la logica teatrale del compositore. 'Falso' è ciò che si presenta come tradizione ma è routine. Questa idea coincide con quanto emerge sia dal colloquio scaligero del 1994 (la diffidenza verso i surrogati, la necessità di restituire all'opera la qualità di 'mistero' del sipario che si apre), sia dalle pagine introduttive di Jesurum (svuotamento, *tabula rasa*, ripartenza dallo spartito). E coincide anche con un'altra formulazione secca: l'umorismo, quando c'è, non deve diventare caricatura; deve restare leggibile dentro una partitura di tempi e accenti, altrimenti si sostituisce alla musica invece di servirla. È una posizione che non pretende di 'vincere' la disputa ideologica sulla regia contemporanea; semplicemente la sposta dove deve stare: nel lavoro.

Merita, infine, un'attenzione specifica la qualità degli apparati, che non sono affatto marginali e anzi confermano l'intelligenza editoriale del progetto. La bibliografia è ampia e organizzata per aree, e la sitografia non è un elenco ornamentale ma un dispositivo operativo che include link a video di opere e interviste, cioè materiali utili per chi voglia verificare, confrontare, studiare. L'indice dei nomi e delle opere è davvero 'utilissimo' nel senso tecnico del termine (permette attraversamenti tematici e ricostruzioni trasversali), e l'elenco delle illustrazioni dà conto di una ricerca iconografica ricca, documentaria e funzionale: non immagini messe lì per abbellire, ma fotografie e materiali che accompagnano e precisano il discorso, restituendo la dimensione concreta delle produzioni, delle prove, dei luoghi e dei collaboratori. In un libro che vuole essere anche strumento, questi apparati sono parte della sua tesi: la regia, per essere pensata, deve essere anche archiviata.

Se si dovesse sintetizzare il contributo specifico di *Suonare il palcoscenico* nel panorama dei libri di regia d'opera, lo si potrebbe definire, senza concessioni giornalistiche, come un testo che ricostruisce la regia quale unità di pensiero e pratica: un 'manuale' nel senso forte, perché non riduce il mestiere a ricette, e una 'confessione' nel senso utile, perché non mitologizza l'io ma lo espone ai vincoli del lavoro. Jesurum usa la parola artigianalità 'nel senso più alto del termine' come punto di forza di un metodo concepito sulla base delle esperienze: e l'artigianalità qui non è modestia, è l'opposto della genericità. Significa sapere che la visione, per diventare teatro, deve passare per prove al piano, geometrie dell'antepiano, rapporti con i cantanti, negoziazioni con l'apparato produttivo; e significa anche accettare che la creatività, senza questa disciplina, si riduce a decorazione.

In tempi in cui la regia d'opera viene spesso discussa come contrapposizione ideologica (tradizione contro modernità, fedeltà contro tradimento), il merito maggiore del volume è riportare la questione dove deve stare: nella pratica registica contemporanea. Non nega la storia, ma non ci rende prigionieri della storia; non idolatra il 'nuovo', ma non accetta la quiete del già visto. E soprattutto restituisce al discorso sulla regia un principio che negli ultimi anni si è progressivamente indebolito: la competenza come valore e come etica del lavoro.. Per questo *Suonare il palcoscenico* è un libro importante: perché, mentre parla di Vizioli, parla del teatro musicale come campo di forze reale – fatto di spartiti, corpi, buche d'orchestra, agenzie, tempi e persone – e ricorda, con un realismo non cinico, che l'opera resta tale solo quando qualcuno la rispetta abbastanza da conoscerne insieme le ragioni musicali e i 'bulloni' produttivi.

ALBERTO BENTOGLIO