

Quanto valgan gli italiani...

Memori della lezione viscontiana, le prime generazioni della scuola registica italiana, fedeli alla lettera dei testi, da sempre hanno intrecciato e intrecciano un fecondo dialogo con la tradizione interpretativa consacrata dalla Storia. Da Strehler a Ronconi, da Zeffirelli a Puggelli, esiti e prospettive di ricerche drammaturgiche in corso.

In principio furono Luchino Visconti e Giorgio Strehler. Grazie ai loro spettacoli d'opera la regia si affermò quale componente indispensabile alla realizzazione della lirica, ponendo in primo piano la necessità di un apparato scenografico non più generico ma originale e studiato in funzione della partitura da rappresentarsi, di una recitazione che abbandonasse la convenzionale staticità proposta dai cantanti e, soprattutto, di un responsabile unico che connettesse e integrasse omogeneamente tutti i differenti elementi dello spettacolo. Se di Visconti si parla in un articolo a parte, cerchiamo di identificare alcune fra le costanti che caratterizzano il lavoro che Strehler ha compiuto nel corso del suo lungo percorso sulle scene del teatro musicale (che principia nel 1947 con un allestimento de *La traviata* alla Scala, per concludersi dopo cinquant'anni con il mozartiano *Così fan tutte*, presentato postumo al Nuovo Piccolo Teatro). Strehler considera la tradizione di rappresentazione di un'opera lirica un fatto significativo: essa è parte integrante della complessa realtà dell'opera quale ci è stata tramandata e che non possiamo, né dobbiamo ignorare. Ecco, quindi, che il suo lavoro non è mai proteso a scardinare la tradizione di rappresentazione di un'opera lirica, bensì a modificarla, considerandola elemento indispensabile per giungere a una rappresentazione che egli definisce "il più possibile oggettiva". Accade così di mettere in scena un'opera in luoghi, ambienti o situazioni anomale rispetto alla tradizione interpretativa, ma che non sono tali, tuttavia, rispetto alla struttura drammaturgica del testo. Nel suo modo di lavorare sono, semmai, forzature nei confronti della tradizione di rappresentazione dell'opera musicale. Prendendo le mosse dalla "tradizione", il regista arriva a sostenere il contrario solo quando la tesi di partenza si sia dimostrata assurda e insostenibile. Dallo scontro dialettico con la tradizione di messa in scena emerge così un'opera nuova, un personaggio diverso, costruito su tutto ciò che nasce dall'esame oggettivo del testo, della partitura musicale, ma anche di quella tradizione di rappresentazione ormai non più proponibile. E' davvero Falstaff un laido buffone? E' necessario che sia così? Il personaggio di Falstaff è concepito tradizionalmente come un grasso buffone, lascivo e velleitario, e tale interpretazione si è, per così dire, incrostata sulla partitura fino a usurparne quella autenticità che spetta ai valori ritmici, melodici e timbrici. E lo stesso può dirsi per Don Giovanni, da sempre un vecchio libertino, un uomo avanti negli anni che gioca puerilmente a fare ancora il ragazzo perché non ammette di essere invecchiato. Ma sottoposta a un serrato interrogatorio, stretta dalle contestazioni e dai dubbi, la

tradizione di rappresentazione mostra la corda. La buffoneria laida di Falstaff, impotente e volgare seduttore gabbato, ha troppe controindicazioni nella lettura del libretto e della partitura. Come si può conciliare, per esempio, tale "laida buffoneria" con il raffinato cinismo e la sottile autoironia della lezione di Falstaff sull'onore? E con l'elegante purezza melodica in cui si distende il suo sentimento per Alice? Lo stesso si può dire per *Don Giovanni*. Come si concilia la scelta di Mozart di affidare a Praga il ruolo di Don Giovanni a un giovane baritono di ventitré anni se non con un personaggio che deve essere immemore, fresco, capace di ridere, incosciente; che non accetta la morte, né il domani, né nulla: nulla al di là della terra. Un Don Giovanni quindi di totale, egoistica gioventù. Strehler studia ed esplora criticamente tutto ciò che può in qualche modo chiarire, arricchire, approfondire il ritratto del personaggio da mettere in scena. Dalle notizie sulla persona storica (intese non certo come dato vincolante ed esclusivo, ma come elemento costitutivo della preistoria del personaggio), alle notizie storiche sul personaggio stesso, a quelle sui suoi autori. La sua regia lirica tenta sempre di avvicinare quella oggettività perduta, convinto del fatto che, come lui stesso ha dichiarato, "non esiste una regia totale; si può tentare soltanto di avvicinarsi in una certa misura alla maggior quantità possibile della verità contenuta nei capolavori, non soltanto cercando di comprendere ciò che i loro creatori hanno detto nel loro tempo, ma ciò che possono ancora dire alla nostra sensibilità di uomini d'oggi".

Tra filologia, sogno e realtà

Alla stessa generazione di Strehler (la prima cosiddetta generazione dei registi italiani) appartiene anche Gianfranco de Bosio. Fine intellettuale, de Bosio è stato capace di applicare all'opera lirica quella serietà filologica che è stata sempre alla base del suo percorso di ricerca nella prosa. Prendiamo in considerazione *Aida*, senza dubbio la sua più celebre creazione per l'Arena di Verona (della quale è stato anche sovrintendente per un lungo e felice periodo). De Bosio ha sostenuto l'importanza di 'svuotare' e non di 'riempire' lo spazio scenico del grande anfiteatro e questa idea trova una ottima realizzazione nel recupero dell'allestimento di *Aida* di Ettore Fagioli del 1913, realizzato nel 1982, basandosi sui bozzetti e sulla documentazione fotografica coeva. Quattro coppie di colonne egizie si muovono a vista durante tutto lo spettacolo, incorniciando le varie azioni dei personaggi e delineando le differenti scene, anch'esse decorate con pochi oggetti, mentre due alti obelischi delimitano ai lati il vasto palcoscenico. Il regista rifugge così la tradizione che ha spesso legato l'Arena a luogo di spettacoli 'da cartolina', monumentali e pacchiani, proponendo un'*Aida* archeologicamente autentica e visivamente affascinante, ma pulita e essenziale, in grado di esaltare, da un lato, la componente intimistica di alcune scene dell'opera, e di risolvere felicemente, d'altro lato, quelle più spettacolari, come la scena del "trionfo" del secondo atto, attraverso uno studiato gioco di equilibri geometrici. Un gusto *naïf*, tipico dell'allestimento d'epoca, si fonde così

ad una più moderna ed equilibrata linearità. In sintesi, si tratta di uno spettacolo coraggioso e antitradizionale, carico di sobrietà, che va contro l'orizzonte d'attesa degli spettatori che attendono l'*Aida* degli elefanti e delle mille comparse, integrato cromaticamente nella struttura marmorea delle gradinate areniane, al quale non a caso il grande pubblico ha tributato un successo senza precedenti.

Sensibile regista lirico, Franco Zeffirelli, il cui nome fa spesso storcere il naso a non pochi sapientissimi uomini di teatro, ha raggiunto proprio nel teatro musicale i vertici della sua arte. Nella sua lunga storia professionale, egli ha toccato pressoché tutti i capolavori del teatro lirico mostrandosi capace di creare, attraverso una palpitante aderenza al soggetto, un'atmosfera poetica nella quale i singoli personaggi sembrano muoversi come sospesi tra realtà e sogno. Indimenticabili gli allestimenti scaligeri (penso a *La bohème*, del 1963, o all'*Otello* del 1976, fino alla *Aida* per l'inaugurazione del 2006, quarantatré anni dopo quella storica, firmata con Lila De Nobili), molto ben fatte le recenti regie per l'Arena (*Carmen*, 1995, *Il trovatore*, 2001, *Aida*, 2002, *Madama Butterfly*, 2004, mentre già si annuncia *Turandot*, nel 2010, con la ripresa di tutti i suoi allestimenti) e, soprattutto, di grande qualità e ottima fattura le decine di messe in scena firmate, senza soluzione di continuità, per tutti i palcoscenici dei più grandi teatri lirici del mondo a riprova di un disegno registico coerente con la sua poetica e rispettoso degli aspetti musicali. Senza stravaganze facili, poco sconvolgente esteriormente, consapevole delle convenzioni del melodramma, lontano da operazioni ardite che - a suo avviso - sono sempre contro la musica, Zeffirelli ritiene l'opera lirica una sorta di sottile gioco di equilibrismo tra musica e parola, tra possibilità reali degli interpreti, leggi, modalità, necessità, spazi che talvolta non hanno quasi riferimenti, se non esteriori, con il lavoro critico del teatro drammatico. In tale direzione, tutto ciò che il compositore indica sul piano sonoro deve essere guida precisa per il lavoro del regista: l'operazione critica iniziale, quella fondamentale, è di ordine musicale. Zeffirelli dà così spazio, movimenti e figurazioni alle intuizioni critico-musicali del direttore d'orchestra, ritenuto l'artefice primo del teatro musicale. Caratteristica del suo lavoro è stata anche l'attenta valorizzazione del "gesto" del cantante lirico: alla sua scuola si sono formati, teatralmente parlando, i migliori interpreti del nostro teatro musicale del secolo passato e anche le recenti generazioni devono molto alla sua lezione.

Ridefinire lo spazio scenico

Un posto a parte merita lo straordinario lavoro di regista lirico condotto ininterrottamente da quaranta anni da Luca Ronconi. Sollecitato a fornire una definizione di regia d'opera, Ronconi ha in più occasioni ribadito che: "[...] non è né una disciplina, né una ricetta, ma un concetto estetico da

verificare di volta in volta. Anche perché il melodramma è una cosa, Mozart e Wagner un'altra cosa ancora e il teatro musicale contemporaneo gioca su ipotesi drammaturgiche ancor più definite. Inoltre, a differenza del teatro di prosa, l'opera ha un effetto di risonanza internazionale e, inalterabile nei suoi elementi costitutivi, passa da un paese all'altro. La forma di riproduzione teatrale più rischiosa e affascinante che esista è dare forma all'opera: rimodellarne i lineamenti, è questa la regia." Come possa adattarsi un metodo registico attento, drammaturgicamente rigoroso, assoluto come quello di Ronconi alle particolari e inderogabili esigenze del mondo dell'opera lirica non è cosa semplice a dirsi. Come possa poi adeguarsi ai molteplici elementi esterni all'opera stessa, quali possano essere le personalità dei cantanti lirici (che non sono attori) o il peso della tradizione interpretativa che grava implacabile su gran parte della produzione melodrammatica, come possa accordare i problemi di ordine pratico (stato strutturale dei teatri lirici, materiale umano a disposizione, capacità e abitudini delle masse corali, metodi e tempi di prova) con le esigenze, i tempi, la ferrea disciplina imposti da Ronconi è cosa ancora più difficile a spiegarsi. Sta di fatto che, smarrita ogni connotazione naturalistica o ogni aspirazione pittorica, l'opera lirica si trasforma nelle sue mani in uno strumento dotato di singolare suggestione, capace di proporre allo spettatore nella plasticità della scena architettonica e della composizione strumentale un modello registico inconsueto, che ha veramente aperto una nuova e fortunata strada alla regia in campo musicale. Esso si realizza in diversi casi attraverso la ridefinizione del tradizionale palcoscenico, concepito sul modello della scena all'italiana. Tale struttura, infatti, ben raramente soddisfa la creatività di Ronconi che, in molti casi, è costretto a optare per l'uso e la ristrutturazione di spazi alternativi. Così lo spazio delle sue regie, anche se inserito in una struttura tradizionale, assume sempre connotati originali. Il palcoscenico diviene uno spazio vuoto all'interno del quale nasce un altro spazio distinto e separato da quello: un contenitore per l'azione interamente concepito come una macchina teatrale che diventa un prolungamento spaziale del corpo dell'attore-cantante che contro dentro e intorno ad essa sviluppa la sua azione. Se difficile risulta indicare una costante nel lavoro indefesso che Ronconi ha svolto sulla scena del teatro musicale, possiamo con utilità rileggere una sua affermazione che ci offre una sintesi significativa di molte fra le sue esperienze: "Non credo che l'opera debba essere puntualmente registrata in un'epoca precisa. Credo invece che, in parecchi casi, un regista debba fedelmente interpretare il carattere fantastico o fantasmatico che l'opera in musica riverbera, ancor oggi, su noi contemporanei. Le didascalie sono importanti, certo, ma si deve sempre tener presente l'indicazione musicale dell'autore, quell'elemento di coesione suggestionante che la musica esprime".

Dal pentagramma al palcoscenico

Spazio assai più ampio meriterebbero due registi che nella regia lirica in Italia occupano un posto importante: Giancarlo Cobelli e Lamberto Puggelli. Artista originale, dalla poetica personalissima, Cobelli ha sempre affrontato l'allestimento di un'opera lirica con grande intelligenza, forte di una profonda preparazione e di una attenta conoscenza di tutti gli aspetti musicali. Non raramente accusato di forzare la vicenda che mette in scena, egli non si è mai giustificato di fronte al pubblico per scelte che avrebbero potuto parere azzardate, ma, al contrario, ha sempre ritenuto compito del regista d'opera trovare nuovi significati, stimoli differenti per un repertorio, a suo dire, vittima troppo spesso di una tradizione antiquata e di incrostazioni interpretative delle quali si sente ora il bisogno forte di liberarsi. Cobelli si è mosso guidato dal rispetto delle indicazioni del compositore, per quanto riguarda gli aspetti musicali, e, d'altro lato, dal rifiuto deciso di qualsivoglia lettura di *routine* o naturalista o di tradizione, per quanto riguarda la realizzazione scenica, firmando così regie (tra le altre *Rigoletto*, 1989, *Iphigénie en Tauride*, 1992, *L'angelo di fuoco*, 1994, *Salome*, 1996, *Die tote Stadt*, 1996, *Il Turco in Italia*, 1997, *Tristan und Isolde*, 1998, *Satyricon*, 2000, i due *Macbeth* nel 2001 fino a *Die Vögel* di Braunfels nel 2007) non solo originali, ma soprattutto capaci di dirci qualcosa di nuovo su opere delle quali pensavamo di sapere ormai tutto. Forte della lunga e consolidata collaborazione con il suo maestro Giorgio Strehler, Lamberto Puggelli ha investito molte energie nel suo percorso artistico di regista d'opera, cosicché non è raro vedere spettacoli da lui realizzati negli scorsi decenni "ripresi" con successo senza soluzione di continuità. Basterà ricordare almeno *Adriana Lecouvreur* (1989) e *Fedora* (1993) per comprendere come la regia attenta e chiarificatrice di Puggelli abbia in qualche caso contribuito alla riscoperta critica di capolavori messi un po' in disparte. Profondo conoscitore delle regole del teatro musicale, Puggelli assegna alla regia lirica margini di manovra più ristretti rispetto a una regia di prosa: per esempio, considera il fatto che la durata di un cambio di scena - che in uno spettacolo di teatro non musicale può essere stabilita sulla base di scelte visive e drammaturgiche - nel teatro musicale è determinata dalla musica. Inoltre, egli sa bene che la stessa collocazione dei personaggi o dei luoghi scenici che servono loro di riferimento, risulta sempre vincolata da fatti non soltanto acustici ma, soprattutto, di tempo musicale. Il suo lavoro registico si muove, per conseguenza, entro gli argini cogenti di una scrittura musicale che è più "precisa" della scrittura drammaturgica. Ma proprio di tale "precisione", Puggelli riesce a fare tesoro coniugando felicemente nelle sue regie la tradizione di rappresentazione con idee originali e innovative anche laddove egli è chiamato a mettere in scena opere di repertorio. Il suo lavoro registico per il teatro musicale risulta così sempre convincente, mai banale, e in alcuni casi capace anche di sperimentazioni visive che poi, alla prova dei fatti musicali, si rivelano vincenti. Da non dimenticare è anche Maurizio Scaparro, che alla regia d'opera ha forse dedicato un'attenzione non costante, ma proprio tale capacità di scelta gli ha permesso di

proporre allestimenti di ottimo livello. L'eccellente lavoro condotto con i cantanti lirici, la sapiente capacità di muovere in scena le masse corali e gli organici di mimi e comparse, l'abilità nello scegliere e coordinare tutti gli aspetti visivi della scena, il desiderio di mettersi sempre in discussione affrontando coraggiosamente un repertorio lirico che va da Luciano Berio alle più recenti regie pucciniane, hanno fatto di Scaparro un regista lirico di valore che nulla ha da invidiare al più noto Scaparro regista della prosa.

Verso nuovi orizzonti

Vorrei concludere dedicando uno spazio anche a Cesare Lievi il quale ha fino a oggi firmato sui palcoscenici, non solo italiani ma di tutto il mondo, spettacoli visivamente innovativi accolti ovunque da ottime critiche e positive reazioni di pubblico. Artista da sempre attento al mondo della musica, Lievi affida al segno visivo della messa in scena musicale un significato molto importante: dal *Parsifal* scaligero (1991, le scene erano del fratello Daniele, bravissimo) ai molti allestimenti più recenti (*Nina ossia la pazza per amore* 1998, *Manon*, 1998, l'intero *Ring* 2001-2003), il percorso di Lievi si è sempre mostrato attento a valorizzare il rapporto dialettico che lega la musica alla scena e, soprattutto, al pubblico contemporaneo. Mettere in scena un'opera, sia essa composta da Haendel o da un musicista vivente, vuole dire per il regista in primo luogo creare una relazione complessa che passa attraverso le parole, la musica, il canto per giungere a emozionare lo spettatore d'oggi. Non quindi una lettura filologica, non una lettura modernista (attualizzante o peggio "televisiva"), ma una regia in grado di fare da tramite alla partitura musicale, senza tuttavia sottostare ad essa pedissequamente. Questa complessa pratica trova la sua realizzazione principalmente attraverso un lavoro attento, complesso e faticoso che Lievi compie con lo scenografo, poiché la cornice visiva dell'opera discende, nella sua metodologia, dal confronto critico tra la tradizione e la realtà dell'opera stessa. Liberandosi dai condizionamenti esterni, porgendo orecchio alle parole che sono pronunciate in scena, analizzando i comportamenti e le psicologie dei personaggi, confrontandosi criticamente con la tradizione, Lievi persegue una più intima e profonda aderenza alla realtà dell'opera, approdando sempre a una visione meno contingente, meno datata e quanto più universale possibile. E, soprattutto, a una lettura registica mai fine a se stessa, ma fortemente tesa a comunicare "qualcosa" al pubblico del nostro tempo. Infine, almeno un cenno ad altri grandi registi, di provenienza eterogenea, che con il melodramma si sono cimentati con esiti particolarmente felici: dai grande decoratori, attenti soprattutto alla suggestione dell'immagine scenica (*in primis*, Pier Luigi Pizzi e Pier'Alli) ai registi di cinema, più o meno stabilmente importati nel mondo della lirica (Liliana Cavani, Giuseppe Patroni Griffi, Ermanno Olmi, Gabriele Lavia e Giuliano Montaldo) sino ai musicisti (Roberto De Simone, instancabile

valorizzatore del patrimonio della scuola napoletana), la grande scuola registica italiana continua a consegnare prove persuasive in ambito lirico, aprendo inedite prospettive tuttora in corso di esplorazione e perfezionamento.