

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

RCS - RIZZOLI LIBRI

A cura dell'Ufficio Stampa del Teatro alla Scala

CONSULENZA SCIENTIFICA

**Francesco Degrada**

*Direttore dell'Istituto di discipline musicologiche  
e dello spettacolo dell'Università degli Studi di Milano*

REDAZIONE

**Rossana Fioravanti, Luisella Viziano**

RICERCA ICONOGRAFICA

**Mercedes Viale Ferrero**

PROGETTO GRAFICO

**Giorgio Fioravanti**  
*G&R Associati*

*Riproduzioni a cura dell'Archivio Fotografico  
del Teatro alla Scala*

*Si ringrazia per la collaborazione  
il Museo Teatrale alla Scala*

*Finito di stampare nel mese di maggio 1993  
presso lo Stabilimento Grafico del  
Gruppo Editoriale Fabbri, Bompiani, Sonzogno, Etas*

*Fotocomposizione Folino  
Plastificazione copertina Cedic*

© Copyright 1993, Teatro alla Scala

---

# Oberon

*Opera romantica in tre atti*

*Testo tedesco di*  
**THEODOR HELL**

*dall'originale inglese di*  
**JAMES ROBINSON PLANCHÉ**

*Musica di*  
**CARL MARIA VON WEBER**

---



Luca Ronconi.

Foto Lelli & Masotti

## A colloquio con Luca Ronconi

a cura di Alberto Bentoglio

*A proposito di Oberon, vorrei cominciare domandandoti: come si inserisce l'allestimento di quest'opera nella tua idea di teatro? Mi chiedo, anzitutto, se ne ho una sola. Credo di avere un'idea del teatro abbastanza estesa da potere includere anche forme di drammaturgia, di rapporti con il pubblico, con lo spettacolo e con le istituzioni abbastanza differenti tra loro. In ogni modo, un testo come *Oberon* si presta a meraviglia a quel tipo di elaborazione fantastica e barocca, non in senso storico, che è una fra le mie forme preferite di espressione teatrale.*

*Nei tuoi lavori lo spazio scenico appare sempre legato alla struttura drammaturgica, anche se non in senso storico. In *Oberon* le scene sembrano viste da dietro, in rapporto a tutto l'aspetto magico presente nel testo. Per quale ragione hai optato per un rovesciamento della situazione dello spazio tradizionale nel palcoscenico?*

Dal punto di vista drammaturgico *Oberon* è uno strano oggetto. In questo senso è molto più vicino alla tradizione inglese che non a quella tedesca e lo spettacolo è stato pensato e realizzato proprio in rapporto al carattere della prima rappresentazione londinese del 1826 - quella della commissione - e non, invece, nello spirito del Romanticismo tedesco. Quindi, ci siamo trovati di fronte a un testo pieno di elementi contraddittori. Che storia racconti? Racconti la storia di un paladino e allora dà una realtà storica a un'epoca oppure, se ti metti dalla parte dell'elemento magico e fantastico - come ho scelto di fare - tutta quanta la realtà appare manovrata da Oberon. Di qui, la scelta delle scene viste dal dietro, dall'interno dell'illusorietà, e non dalla parte della storia.

*Possiamo, dunque, parlare di spazio simbolico?*

No, direi che lo spazio non è simbolico. Si tratta semplicemente di vedere tutta la vicenda dalla parte di un personaggio. È come osservare un gioco di prestigio attraverso la tecnica del prestigiatore. Non ho voluto, infatti, dare realtà all'elemento magico presente nel testo ma ho identificato la magia con il gioco di prestigio, con l'illusione. *Oberon* è rappresentato come il trucco di un prestigiatore e non come l'evocazione magica di altri trucchi.

*In tale direzione, in cosa differisce lo spazio scenico nel teatro musicale da quello del teatro di prosa?*

Lo spazio scenico del teatro parlato o, comunque, del teatro non musicale è assolutamente libero, mentre quello di un'opera risulta estremamente condizionato da esigenze acustiche e musicali. Per esempio, la durata di un cambio di scena che in uno spettacolo di teatro, non musicale, può essere stabilita dal regista o dallo scenografo solamente sulla base di fatti visivi e drammaturgici, nel teatro musicale è determinata dalla musica. La stessa collocazione di personaggi o di luoghi scenici che servono loro di riferimento, risulta sempre vincolata da fatti non soltanto acustici ma, soprattutto, di tempo musicale.

*Come hai ricreato l'armonia interna fra i molteplici elementi presenti nel testo di *Oberon*?*

Anzitutto non si può considerare *Oberon* come un'opera tradizionale: in questo caso siamo di fronte a una strana forma drammaturgica, dove le parti di qualità artistica sono le parti musicali e non quelle parlate. In-

fatti, non abbiamo proposto il testo di Wieland - che ha molto più parlato di quanto non se ne faccia - e non credo, quindi, si possa parlare di armonia interna. Tale condizione si realizzerebbe proponendo il testo integrale parlato. Comunque sia, la nostra scelta di presentare *Oberon* in questa forma è motivata dalla differenza di qualità artistica tra la parte letteraria e quella musicale. Ma è chiaro che in tale modo l'armonia interna del testo non si può realizzare. Se, invece, consideriamo gli elementi narrativi del testo, ricco di fate, paladini e turcherie, credo proprio che sull'accumulo di tali materiali si possa realizzare, non dico un'armonia, ma una corrispondenza con la struttura del testo che è presentato in tante lingue diverse, facendo parlare ogni personaggio nel suo idioma d'origine.

*Quale rapporto ti unisce al testo musicale di un'opera che devi allestire?*

Molto spesso si parla di teatro musicale come se ne esistesse una sola forma o un solo tipo; le forme di teatro musicale sono molteplici e non si può avere lo stesso rapporto con il testo musicale quando allestisci un melodramma italiano, un'opera barocca o un'opera contemporanea di Berio o di Stockhausen, che già fra loro sono cose diversissime. Secondo me, un errore che si fa spesso quando si parla di rapporti tra regia e teatro d'opera è quello di pensare il teatro d'opera come qualcosa di compatto. Esistono, al contrario, varie opere e varie drammaturgie musicali, ognuna delle quali va affrontata in un certo modo ed esiste, quindi, un rapporto diverso, di volta in volta, di caso in caso, a seconda dell'opera che stai mettendo in scena. Il tipo di rapporto che mi unisce al testo musicale di un'opera come *Lucia di Lammermoor* di Donizetti non è, ovviamente, lo stesso che mi unisce a *Capriccio* di Strauss.

*E il rapporto con Oberon?*

In *Oberon* si sono privilegiate le parti musicali, proprio perché in quest'opera parole e musica non vanno insieme - tanto è vero che

ci sono parti recitate e parti cantate. Nel *Falstaff* verdiano, dove parole e musica sono veramente inscindibili e compenetrati, questa stessa scelta non potrebbe avere luogo. Ma è chiaro che non potresti adottare lo stesso carattere e avere lo stesso tipo di rapporto con un'opera di Rossini dove, invece, la musica è un meraviglioso *passe-partout* che ti permette di accedere alla comprensione del testo. Ogni volta è un rapporto completamente diverso: se esistesse, infatti, una ricetta oppure una dichiarata priorità di certi elementi su altri, sarebbe noiosissimo occuparsi di teatro musicale.

*Qual è, dunque, la molla iniziale che ti fa accettare la commissione - se di commissione si può parlare - di un'opera lirica?*

Senza dubbio sono varie e cambiano di volta in volta. Può essere il piacere di lavorare con un committente, oppure il fatto di poter mettere in scena un testo che ti interessa, oppure la curiosità di affrontare situazioni che ancora non conosci. Ma può essere anche l'interesse di lavorare con collaboratori con i quali hai un particolare affiatamento.

*Fra le opere musicali hai delle predilezioni?*

Parlare di predilezioni mi sembra eccessivo. Posso parlare invece di cose che non mi interessano. Mi piace, per esempio, il melodramma italiano di primo Ottocento, ma francamente non vedo necessario né richiesto un intervento drammaturgico. Infatti, nel mio pur lungo *curriculum* tale periodo musicale ricorre molto raramente: non ho mai messo in scena Donizetti e di Bellini ho allestito solo *Norma*. Indubbiamente preferisco le opere musicali in cui una mediazione registica sia necessaria e indispensabile.

*È perché non vedi necessario tale intervento nel teatro musicale italiano di primo Ottocento?*

Perché, tutto sommato - come ho già detto altre volte - non mi piacciono le forzature alla struttura drammaturgica del testo. Quelle che nel mio modo di lavorare possono spesso ap-



Margherita Palli.

Foto Lelli & Masotti



Vera Marzot.

Foto Lelli & Masotti

parire tali, sono in realtà forzature alla tradizione di rappresentazione del testo. Non sono portato, né nel teatro musicale né tantomeno nel teatro parlato, a scardinare le strutture drammaturgiche, mentre mi piace squinternare le tradizioni di rappresentazione del testo. Mi può anche capitare di mettere in scena un'opera in luoghi, ambienti o situazioni assolutamente anomale rispetto alla tradizione, ma non sono mai anomale rispetto alla struttura drammaturgica del testo. Naturalmente, questo lo puoi fare lavorando su testi i cui contenuti filosofici o i riferimenti culturali sono talmente importanti e così profondamente connaturali, nel testo e nella musica, da permetterti un lavoro anche sugli elementi d'origine. Francamente, in parecchi melodrammi italiani ottocenteschi tale spessore mi sembra assente.

*Cosa chiede Luca Ronconi a un cantante che deve lavorare con lui?*

Il teatro d'opera è molto spesso un teatro di repertorio. Ogni cantante ha la «propria» Azucena, la «propria» Tosca e così via. Tale scelta può essere dettata da ragioni artistiche o di comodo. Se si tratta di una scelta artistica è rispettabile, se è una scelta di routine, che permette solamente di dare alimento senza difficoltà ai repertori, è una scelta peggiore. Il cantante artista è quello che riesce a mantenere l'identità del personaggio che interpreta, adattandolo, di volta in volta, alle esigenze dello spettacolo in cui si trova ad agire. Non bisogna, infatti, pensare che esistano personaggi al di fuori di una rappresentazione. Io credo, quindi, che la duttilità e l'intelligenza di un interprete si misurino dal suo grado di comprensione dello spettacolo che gli sta intorno. Esistono cantanti che dal punto di vista vocale e musicale possono interpretare certi personaggi, ma da un punto di vista scenico sarebbero assurdi se lo facessero. E non parlo solamente di rispondenza fisica ma, soprattutto, di rispondenza culturale. Si tratta, comunque, di una scelta di ideologia teatrale a monte.

*Quindi, valuti anche la posizione in cui il cantante si colloca nei confronti di elementi esterni, quale, per esempio, l'industria discografica?*

Nel momento in cui un cantante viene inserito in un cast non in rapporto al ruolo che deve interpretare, ma unicamente in rapporto alla sua notorietà, diventa impensabile chiedergli di adeguarsi a un ruolo: o lo si accetta con tutto quello che porta con sé, oppure - come spesso mi accade - si rifiuta la regia. Ci sono, poi, tipi di opera in cui il ruolo del cantante è talmente generico da rendere possibile l'inserimento di qualsiasi figura, anche se non corrisponde esattamente alle caratteristiche del personaggio.

*Dipende, quindi, dal tipo di opera che devi mettere in scena?*

Certamente. Non posso pensare ai personaggi di Donizetti o del giovane Verdi come penso a Falstaff, alla Marescialla o a Brunilde. Dato che i personaggi d'opera non sono tutti uguali, faccio ovviamente richieste differenti ai cantanti. Non credo, per esempio, si possano recitare seriamente i personaggi di certi melodrammi italiani: Franz Moor nei *Masnadieri* di Verdi non è Franz Moor di Schiller e anche il magnifico Macbeth di Verdi non è quello di Shakespeare. Non posso chiedere a un cantante di recitare nello stesso modo. Il difetto principale è la generalizzazione, è il pensare che la richiesta che puoi fare a un cantante - parlando di opere che ho allestito alla Scala - quando interpreta *Orfeo* di Luigi Rossi possa essere la stessa che fai allo stesso o a un altro cantante quando interpreta Radames in *Aida*. Sono forme di teatro lontanissime. In ogni caso, sono contrario a quell'idea secondo la quale il cantante che recita bene è una scimmiettatura dell'attore teatrale. In questo caso, il risultato è solitamente goffo. Un cantante che recita bene è essenzialmente un cantante che recita bene e non l'imitazione di un attore.

*Credi che i giovani siano ancora schiavi di*

*un ruolo preconstituito e di una modesta preparazione scenica?*

Ho spesso detto che tra la convenzione italiana di rappresentazione dell'opera e la tradizione europea e americana ci sia stato e si vada aprendo sempre più un certo solco. Molti giovani cantanti, specialmente quelli di formazione americana o tedesca, si ritengono cantanti attori. Indubbiamente oggi i cantanti sono molto più disponibili di quanto non lo fossero in passato, ma credo che tale discorso sia in fondo indipendente dalla generazione.

*Nell'economia di un allestimento lirico qual è il ruolo più importante, l'elemento più insostituibile?*

Se per ruolo devo intendere regista, direttore d'orchestra, scenografo o cantante, è chiaro che, come in ogni attività artistica teatrale, non esistono ruoli prioritari. In ogni caso, non si devono confondere le ideologie teatrali con i modi di allestimento. Sarebbe come dire se nel teatro parlato conta di più l'autore o l'attore. Dipende: se l'attore è bravo conta di più l'attore, se l'autore è modesto conta di meno l'autore. Di volta in volta, sono la storia e la cultura che decidono quali siano le cose in qualche modo in sintonia con i tempi e quelle anacronistiche. Ma non esistono leggi prestabilite, non c'è un decalogo. Importanti sono l'equilibrio del risultato e, secondo me, anche lo stretto rapporto con i tempi e con la richiesta generale.

*Tornando ora al tanto discusso rapporto fra regista e direttore d'orchestra, posso chiederti qual è l'ideale?*

Io penso si tratti di una discussione faziosa. Una presunta competitività tra il regista e il direttore d'orchestra è un pettegolezzo teatrale, non è una funzione artistica. Artistico è il risultato e la sua completezza, non l'esibizione, da una parte o dall'altra, di autorità. Un rapporto conflittuale può anche essere stimolante ma solo laddove non interven-

ga la rappresentazione. Mi spiego: lo spettacolo non è la messinscena di un conflitto e se il sipario si alza sulla rappresentazione di un conflitto tra un direttore d'orchestra e un regista, tra un regista e un cantante o tra un cantante e un direttore d'orchestra, secondo me, un pubblico che non sia pettegolo ne è defraudato, mentre un pubblico pettegolo resta appagato.

*Tuttavia, esistono opere in cui c'è un conflitto tra parte musicale e parte letteraria.*

Sicuramente sì. *Il cavaliere della rosa* è, a mio avviso, un testo in cui esiste un conflitto clamoroso tra l'opera di un musicista e l'opera di un poeta. Entrambe sono straordinarie, ma sono in conflitto. Non capisco perché, in questo caso, il risultato scenico non dovrebbe essere la rappresentazione di quel conflitto. Il che non significa affatto qualcosa di disarmonico.

*Cosa manca oggi al teatro lirico?*

Le mancanze non sono mai le stesse, cambiano da teatro a teatro, da forma a forma, tutti noi abbiamo carenze da colmare. Generalizzando direi che come prima cosa manca una nuova produzione, anche se si hanno segnali ricorrenti di nuove cose che si fanno.

*Qual è, dunque, il tuo rapporto con la tradizione di rappresentazione nel teatro musicale?*

Lavorando sempre sulle stesse opere è chiaro che qualsiasi processo innovativo nella messinscena è destinato a invecchiare nel giro di pochissimi anni. In realtà, io penso che vent'anni fa, proprio perché sussistevano convenzioni molto più stabilite, certi arbitri potevano avere una loro incidenza o, comunque, avevano una loro funzione. Oggi ritengo sia una vana fatica rinnovare ciò che poi è destinato a invecchiare dopo sei mesi. È assolutamente irrilevante ormai fare i «nuovi» *Vespri siciliani* quando degli altri «nuovi» vengono fatti cinque mesi dopo, oppure degli altri «vecchi», che si sostituiscono ai

«nuovi», vengono riproposti sei mesi dopo in un altro teatro. Il grosso lavoro di svecchiamento ormai è stato fatto.

*Se non sbaglio, una volta hai dichiarato che consideravi una tua regia particolarmente riuscita, quando non si sarebbe più potuto vedere un allestimento tradizionale della stessa opera senza ridere...*

Esatto! Mi chiedo, tuttavia, se oggi abbia ancora senso fare una reale proposta di riesame di una drammaturgia musicale, quando sei certo che tale operazione durerà almeno quattro o cinque anni, rischiando di essere banalizzata o restaurata nel giro di pochi mesi.

*Vorrei farti ancora una domanda. Come consideri oggi le grandi produzioni operistiche all'aperto?*

Sono convinto che si possa fare tutto al di fuori del teatro tradizionale e, quindi, anche l'opera lirica, sapendo, tuttavia, che ogni spazio determina situazioni e modi di rappresentazione differenti. Non credo che le uniche condizioni possibili di rappresentazione del melodramma siano quelle a cui siamo abituati, anche se sarebbe inimmaginabile pretendere di ottenere gli stessi risultati e di avere le stesse caratteristiche all'aperto di quelle che puoi ottenere al chiuso. Ma non è detto che caratteristiche differenti non possano approdare a risultati altrettanto validi.