
**Il Consiglio di Amministrazione
del Teatro alla Scala**

Presidente **Marco Formentini**, Sindaco di Milano
Consiglieri **Marcello Abbado**
Giuseppe Battaglini
Giancarlo Buscaglia
Giovanni Fazzari
Carlo Fontana, Sovrintendente
Alberto Gervasoni
Carlo Ghezzi
Paolo Martelli
Sergio Marzorati
Quirino Principe
Giorgio Rumi
Severino Salvemini
Mario Spagnol
Carlo Vezzoni
Segretario **Federico Rispoli**, Segretario generale

Collegio dei Revisori dei Conti

Presidente **Antonio Spina**
Membri effettivi **Enrico De Bonfils**
Franca Di Palma
Membri supplenti **Paola Colombo**
Virginia Figliossi
Liana Galasso Fusco
Angelo Guido Mainardi

Don Pasquale

Dramma buffo in tre atti

*Libretto (da Angelo Anelli) di
Giovanni Ruffini e Gaetano Donizetti*

*Musica di
Gaetano Donizetti*

*Revisione secondo la partitura autografa
a cura di Piero Rattalino - Edizioni G. Ricordi & C., S.p.A., Milano*

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Stefano Vizioli

Di che natura è stato il tuo approccio al Don Pasquale?

Distingueri un'antica conoscenza e frequentazione con *Don Pasquale* dall'approccio professionale. Quest'ultimo è stato all'inizio sicuramente di natura emotiva, come, del resto, mi accade con tutte le opere che devo mettere in scena. Ho ascoltato la musica, senza però studiarla in senso intellettuale, per vedere in che modo rispondeva nelle mie corde sentimentali. Poi, ho intrapreso un lavoro stratificato, «culturale», che ha previsto la lettura e lo studio di moltissimi autori: dal teatro di Plauto alla *Donna silenziosa* di Strauss, passando attraverso Ben Jonson e la cultura settecentesca. Tutto questo è stato sedimentato e poi, direi, un po' messo da parte per poter tornare in qualche modo ver-gine al testo.

Come hai affrontato la regia di un'opera di grande malinconia che deve far divertire il pubblico?

Credo si debba entrare nella malinconia di Donizetti e del *Don Pasquale* attraverso un gioco di rimandi molto sottili, attraverso un umorismo che non deve mai divenire caricatura. Spesso si corre il rischio di compromettere il perfetto equilibrio di quest'opera con un raffrenamento di comicità o attraverso l'utilizzo di *gags* grossolane. Il pubblico deve, al contrario, sorridere, ma nello stesso tempo riuscire a commuoversi. Non per niente, la dicitura «dramma buffo» utilizzata per *Don Pasquale* risulta, a mio avviso, molto coerente.

Non credi che Don Pasquale, «vecchio celibatario tagliato all'antica», sia in fondo un buon uomo escluso dal flusso vitale?

Io provo per Don Pasquale una grande tenerezza, soprattutto nella parte conclusiva

dell'opera - che obbligatoriamente deve essere positiva - quando egli si accorge di essere ormai fuori dai giochi. Proprio la consapevolezza della sua assenza dal flusso della vita lo rende gigantesco nei confronti degli altri personaggi e, soprattutto, lo proclama vero vincitore morale dell'opera.

E il «povero Ernesto»?

Non credo che Ernesto sia un eroe romantico nel senso tradizionale del termine. La sua determinazione nel volere amare Norina e la conseguente disperazione di perdere tutta l'eredità dello zio ne esaltano il carattere di giovane un po' viziato, un po' caparbio. Ma, nel corso dell'opera, Ernesto ha momenti così luminosi e puri che sembrano sconfiggere l'iniziale individuazione morale più modesta.

Come hai considerato il costante riferimento al denaro che si evince dalla lettura del libretto?

Il discorso borghese del soldo esiste ed è ben presente in tutto il testo. Lo stesso Don Pasquale è un possidente che esibisce, sin dall'inizio, una sua concretezza economica. Per ogni personaggio esiste, infatti, una definizione economica precisa e il rimando a tale fattore, nel corso dell'opera, è costante. Pur essendo un'opera squisitamente poetica, l'idea economica fa un po' da filo rosso. Ma penso che non si debba indugiare troppo su questo aspetto.

Prendendo ora in considerazione lo spazio scenico, vorrei domandarti come è nata l'esigenza di «restringere» il palcoscenico scalligero?

Il palcoscenico è un giocattolo straordinario: è molto interessante poterlo sfruttare in tutte le sue possibilità, quando la necessità drammaturgica lo prevede. Nel nostro caso,

il *côté* borghese di *Don Pasquale* non poteva essere amplificato nello spazio totale della Scala ma doveva essere ridotto in una misura fisica che esaltasse massimamente alcune caratteristiche del testo fatto di piccole cose, di interiorità, di minuscole partiture gestuali che in un ampio spazio fisico si sarebbero perdute. Ho, quindi, preferito creare i primi piani delle emozioni piuttosto che espandere l'opera in condizioni logistiche che avrebbero fatto smarrire il carattere delle azioni dell'anima.

Per tale ragione hai optato per la realizzazione di elementi dipinti, rifiutando una descrizione realistica?

Direi di sì. Ho utilizzato elementi dipinti proprio per suggerire pittoricamente il mondo borghese di Don Pasquale, poiché non volevo sovraccaricare la musica di inutili orpelli. *Don Pasquale* è un'opera di grandissima poesia e interiorità, un'opera di personaggi, di anime, di condizioni del sentimento, dell'amore, della vita che sfugge. Il grosso lavoro registico che si può fare sulla recitazione deve essere incastonato in una cornice scenica che non distraiga il pubblico con l'eccesso di oggetti, di descrittivismi che impediscano alla musica di volare per conto suo. Non è necessario per un regista avere l'*horror vacui* perché ci sono momenti in cui non bisogna aggiungere niente alla musica.

In che modo la Roma, un po' sonnacchiosa e un po' papalina, di Don Pasquale contrasta con l'ariosità dello spazio scenico riservato a Norina?

La Roma del nostro *Don Pasquale* non è un ammasso di cupole o chiese. È una Roma antica che non invade, che sta in secondo piano ma che sprigiona un forte senso di libertà. La grande luminosità della scena di Norina rappresenta, poi, la libertà interna del personaggio. Norina è vedova, è una donna libera con tante idee nella testa e un piano ben preciso per impalmare Ernesto e arrivare anche ai soldi di Don Pasquale, una don-

na decisa a fare il salto sociale. Susanna Rossi Jost e io abbiamo identificato questa libertà fisica e morale con lo spazio aperto di una spiaggia di Ostia Antica, uno spazio anarchico dove, non a caso, avviene l'organizzazione della burla che Malatesta e Norina ordiscono ai danni di Don Pasquale. Il rimando visivo a questa Roma ariosa ci permette proprio di contrastare il mondo di Don Pasquale, un mondo protetto, sicuro, che rappresenta la normalità, ricco di tutte quelle piccole manie dei nonni, un mondo che profuma di acqua di colonia.

Anche la casa di Don Pasquale ci appare come un giocattolo che gira, si muove, si spacca, sempre in mezzo alle nuvole.

La casa di Don Pasquale in mezzo alle nuvole serve, anzitutto, a esaltare la poesia, la malinconia e, quindi, le istanze più interiori che coincidono con la musica di Donizetti. Dopo il «ciclone Norina», la vecchia casa si trasforma in una dimora elegante, ma un po' anonima, dove il frutto dello studio e della vita di Don Pasquale viene cancellato per aderire alla nuova moda. È il gusto del nuovo che butta per aria una vecchia ma solida cultura, fatta di libri e di reperti archeologici. Il fatto che la casa viva tale cambiamento sotto gli occhi del pubblico sancisce, anche in questo caso, la volontà di non legarsi a un descrittivismo realistico. Così il cambio a vista rivela, attraverso una leggerezza un po' surreale, il giocattolo scenico che è la casa di Don Pasquale.

Ma c'è poi un mondo di «servi e camerieri»?

Il mondo dei servitori è il luogo del pettegolezzo dove ciascuno può rimbalzare al compagno le novità che stanno avvenendo in casa. Scenicamente abbiamo identificato tale luogo nella cucina. Ed è proprio qui, in uno spazio differente da quello borghese di Don Pasquale, che avviene l'ultima beffa orchestrata da Malatesta ed Ernesto.

Perché hai voluto un Don Pasquale in stile



Stefano Vizioli.

Foto Lelli & Masotti

Impero, a cavallo tra Sette e Ottocento?

Più precisamente, come afferma la costumista Roberta Guidi di Bagno, siamo nel tardo impero. Ma, come ha detto Gianandrea Gavazzeni in un saggio su Donizetti, *Don Pasquale* si può fare tranquillamente con i nostri costumi e con la nostra situazione quotidiana. Quindi ogni epoca può andare bene.

L'ambientazione «neoclassica» che abbiamo scelto nasce da un puro affascinatione visivo per lo stile Impero, visto come moda nuova. Non vi troverei troppi pretesti di carattere storico. L'indicazione cronologica e storica della vicenda diventa solo un pretesto di nervosismo drammaturgico: è utile per creare le situazioni teatrali, ma l'essenza vera dell'opera risiede nel mondo interiore dei personaggi.

Vorrei domandarti ora quali sono state le tue esperienze teatrali prima di intraprendere la carriera registica.

Credo proprio di avere svolto tutte le mansioni in palcoscenico. Dopo essermi diplomato in pianoforte, ho cominciato a lavorare come maestro collaboratore, maestro sostituto, maestro luci, assistente e poi aiuto regista. Un debito di gratitudine penso di averlo proprio verso la mia maestra di pianoforte, la quale, per prima, mi ha insegnato a pormi professionalmente nei confronti del testo musicale, ad avere sempre il beneficio del dubbio, a non essere mai soddisfatto, e questo metodo è poi rimbalzato nel mio lavoro registico.

Hai collaborato con molti registi?

Sì, e verso tutti ho un debito di gratitudine. I registi con i quali ho lavorato mi hanno insegnato, soprattutto, la tecnica. Talvolta, però, anche visitare mostre e chiese o andare semplicemente in autobus - come mi insegnava Pierluigi Samaritani - può far scaturire idee teatrali. Le idee comunque o si hanno o non si hanno, per realizzarle bene c'è bisogno di grande tecnica, di metodo, di co-

noscenza profonda della macchina teatrale che, come il pianoforte, è un vero e proprio strumento. Per suonarlo bene non bastano genio e sregolatezza. Per quanto riguarda il mio approccio verso un repertorio desueto quale quello barocco, posso dire che devo molto a Filippo Sanjust con il quale ho collaborato per la realizzazione di *Platée* di Rameau e *Oronthea* di Cesti. Sanjust mi ha dato le chiavi per comprendere e apprezzare la modernità, la freschezza e la forza teatrale di questo repertorio.

Se non vado errato, è il tuo repertorio prediletto...

Il repertorio barocco è un mondo di una forza e di una vivezza teatrale formidabili. Nella nostra architettura esistenziale, il testo dell'*Incoronazione di Poppea* ha un'immediatezza di gran lunga superiore a quella che possiede il libretto di un melodramma ottocentesco. L'importante è non considerarlo un mondo archeologicamente spento, cristallizzato o inchiodato in filologismi che a me interessano relativamente.

Dal tuo curriculum appare evidente l'attenzione che hai mostrato nei confronti della formazione dei giovani cantanti, collaborando, per esempio, con istituzioni quali lo Sperimentale di Spoleto, l'AS.LI.CO e la «Botttega» di Treviso. Che importanza assumono tali operazioni all'interno del tuo lavoro di regista?

Sono esperienze fondamentali. Prima di tutto, hai a disposizione un terreno vergine dove ancora non compare la gestualità di routine che molto spesso caratterizza alcuni cantanti, i quali utilizzano il medesimo parco di gesti per tutte le opere. Queste istituzioni hanno, inoltre, il grande vantaggio di permettere una profonda lievitazione dello spettacolo, attraverso ampi tempi di lavoro. Tale tirocinio consente di mettere in discussione e maturare in tempi naturali lo spettacolo e di verificare le differenti psicologie degli interpreti.

Credi che le nuove generazioni di cantanti siano più attente a una credibilità scenica oltre che musicale?

La capacità di recitazione di un cantante è rapportabile alla sua condizione di studio e alla possibilità di verificare una propria credibilità scenica funzionale alla musica e non a una partitura autonoma, come, al contrario, può essere quella utilizzata dall'attore di prosa.

Putroppo, i cantanti scindono spesso testo e musica, non rendendosi conto che la dinamica teatrale sta scritta proprio nella partitura. Non raramente i compositori sono i migliori registi delle loro opere: basta saper leggere attraverso le note.

Quindi è importante per un regista che affronti la messinscena di un melodramma essere anche musicista?

Importante, ma non indispensabile. Un regista non deve per forza saper leggere una partitura, ma la sua musicalità può aiutare a tradurre la scrittura musicale in fatto scenico. In ogni caso, il regista deve arrivare alle prove di uno spettacolo con una conoscenza totale di tutti gli aspetti dell'opera, deve essere una sorta di enciclopedia completa, in modo da poter sfruttare al massimo tutto il suo substrato culturale e tutto ciò che nasce dall'incontro con i collaboratori.

Esistono ruoli prioritari nell'economia di un allestimento lirico?

Direi di no. Durante le prove si deve creare un clima di collaborazione, poiché lo spettacolo è il prodotto del lavoro di un'équipe. Certo, l'opera lirica è *in primis* un fatto musicale e, di conseguenza, teatrale. È, quindi, importante instaurare un buon rapporto con il direttore d'orchestra, al fine di scoprire nuovi percorsi creativi attraverso la discus-

sione e il confronto. Un'intesa tra direttore d'orchestra e regista avvantaggia non poco anche la compagnia di canto.

Ritieni utile la diffusione dell'opera lirica attraverso incisioni discografiche e registrazioni video?

L'ascolto di incisioni discografiche permette un approccio immediato alla musica e consente, in qualche modo, di reinventare lo spettacolo nella propria mente. Per quanto riguarda, invece, i video, è molto utile la diffusione di opere popolari tramite le riprese video, badando però che il fruitore già conosca la trama e la musica e non scopra, quindi, quel titolo per la prima volta via cavo. L'approccio a un'opera nuova abbisogna del teatro, di un sipario che si apre su un nuovo mistero. Ci sono condizioni religiose che solo questo luogo fisico può offrire.

In conclusione, quale rapporto ti lega alla tradizione di rappresentazione nel teatro musicale?

Ritengo sia necessario, anzitutto, porsi in maniera acritica nei confronti del testo. Mi spiego: le opere più difficili da allestire sono proprio quelle dove si cerca di realizzare minutamente tutto ciò che il compositore ha scritto. Poi bisogna tentare di creare una teatralità, una sorta di conquista e di ipnosi nei confronti del pubblico, cosa che può essere molto rischiosa se scivola nella *routine*. D'altro canto, lo stravolgere aprioristicamente un testo, diventa una sterile autocelebrazione registica. Tutto questo lavoro deve passare poi attraverso la sensibilità, la cultura e la profondità del regista, il quale, da uomo di teatro, racconta al pubblico una storia, cercando di farne emergere tutta la poesia. La semplicità in teatro è la cosa più difficile da realizzare.

(a cura di Alberto Bentoglio)



Susanna Rossi Jost (in alto) e Roberta Guidi di Bagno.

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

RCS - RIZZOLI LIBRI

A cura dell'Ufficio Edizioni del Teatro alla Scala

RESPONSABILE

Renato Garavaglia

CONSULENZA SCIENTIFICA

Francesco Degrada

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

REDAZIONE

Luisella Viziano

RICERCA ICONOGRAFICA

Mercedes Viale Ferrero

PROGETTO GRAFICO

Giorgio Fioravanti

G&R Associati

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

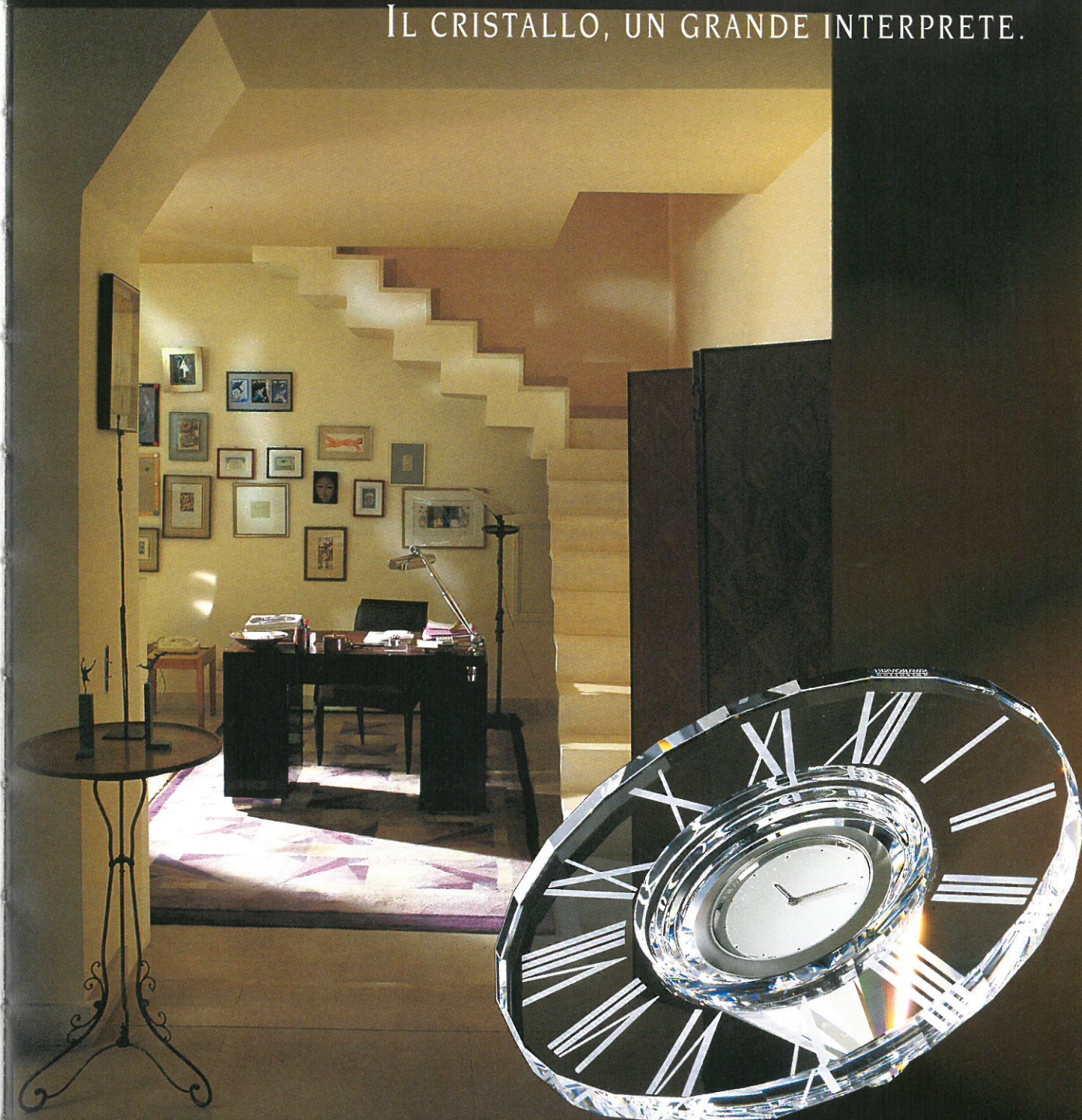
*Si ringrazia per la collaborazione
il Museo Teatrale alla Scala*

*Finito di stampare nel mese di marzo 1994
presso le Arti Grafiche S. Pinelli*

*Fotocomposizione Folino
Plastificazione copertina Cedie*


© Copyright 1994, Teatro alla Scala

IL CRISTALLO, UN GRANDE INTERPRETE.



SWAROVSKI SELECTION È UNA LINEA DI OGGETTI DECORATIVI DI RARA BELLEZZA. CREATI DAL TALENTO DI NUOVI NOMI NEL CAMPO DEL DESIGN E SFACCETTATI AD ARTE DA SWAROVSKI PER FAR EMERGERE IN TUTTO IL SUO SPLENDORE, IL CARATTERE MAGICO DEL CRISTALLO. QUESTI OGGETTI COMPLETANO L'ELEGANZA RAFFINATA DI OGNI ARREDAMENTO.

Orologio da tavolo, 1992. Design Borek Šipek


SWAROVSKI
Selection