

Luca Ronconi

*In viaggio nel tempo: appunti intorno alla regia verdiana*

“Va’ pensiero sull’ali dorate; / va, ti posa sui clivi e sui colli [...]”.

Milano, febbraio-marzo 1842; in un clima di febbricitante entusiasmo, alla Scala si lavora all’allestimento di una nuova opera del giovane compositore Giuseppe Verdi: *Nabucodonosor* su libretto di Temistocle Solera. Intorno al musicista, l’impresario Morelli ha raccolto un cast di prestigio: Giorgio Ronconi, Prosper Dérivis e Giuseppina Strepponi. Dopo dodici giorni di prove, il 9 marzo, il *Nabucco* debutta. Secondo le consuetudini produttive dell’epoca, inclini al *bric-à-brac*, la messa in scena è, a dir poco, di fortuna, ma l’impatto dell’opera sul pubblico è travolgente:

I costumi raffazzonati alla meglio riescono splendidi! Scene vecchie, racomodate dal pittore Perroni, sortono invece un effetto straordinario: la prima scena del tempio in specie produce un effetto così grande, che gli applausi del pubblico durano per ben dieci minuti! [...].

Alla stretta del Finale del Primo atto, quando Nabucco esplode “Mio furor, non più costretto”, gli spettatori balzano in piedi “gridando e vociferando”, ed è subito un trionfo: il melodramma italiano ha trovato un nuovo Maestro.

Proprio questa fortunatissima epopea biblica, cantata sulle note del più schietto e mio primo appuntamento “professionale” con Verdi: nel maggio del 1977, firmando la regia dell’edizione del *Nabucco* diretta da

Muti al Comunale di Firenze, nell'ambito del XL Maggio Musicale Fiorentino, ho, infatti, dato avvio alla mia frequentazione registica, forse non assidua ma nemmeno propriamente occasionale, del teatro per musica verdiano, poi proseguita nel tempo con gli allestimenti di *Don Carlo* (1977), *Il Trovatore* (1977), *Macbeth* (1980), *La Traviata* (1982), *Ernani* (1982), *Un ballo in maschera* (1984), *Aida* (1985), *I vespri siciliani* (1986) e, per finire, almeno a oggi, con una seconda messa in scena del *Trovatore* (1992) e con l'allestimento di *Falstaff* (1993). Sono un regista, i miei contributi alla discussione sulla produzione verdiana quindi, ammesso e non concesso che io possa fornire un contributo allo studio di una materia tanto complessa e così a lungo e doviziosamente a lungo analizzata negli anni, per di più da esegeti sicuramente più qualificati di me, non possono essere che di ordine strettamente tecnico-teatrale. In linea con una tendenza ampiamente attestata negli studi verdiani degli ultimi decenni – penso per esempio al convegno veneziano *Tornando a Stiffelio. Popolarità, rifacimenti, messinscena, effettismo e altre "cure" nella drammaturgia del Verdi romantico* del 1985 e soprattutto a quello parmigiano del 1994 intorno alla *Realizzazione scenica dello spettacolo verdiano* –, alla luce della mia diretta esperienza di palcoscenico e da un punto di vista strettamente registico, nelle pagine che seguono mi proverò quindi di mettere a fuoco quelle che ritengo essere le principali questioni da affrontare nel mettere in scena Verdi oggi, abbozzando così soltanto indirettamente, e sempre a partire dalla mia personale esperienza – la "delicata empiria" goethiana! Preziosa bussola, a mio giudizio, per orientare ogni rigorosa avventura teatrale –, più ancor che un giudizio sull'arte del Maestro, un sintetico quadro dei problemi, specie di metodologia interpretativa, sollevati dalla drammaturgia verdiana.

Attenendomi a quello che da sempre è uno dei principi guida del mio lavoro registico – ossia la convinzione che il fine della rappresentazione teatrale sia quello di restituire al pubblico l'oggettività dell'opera piuttosto che la soggettività dell'autore –, anche al cospetto di un *Auctor* supremo, ormai da lungo tempo istituzionalizzato nella nostra cultura ad *Auctoritas*, com'è Verdi, compositore che ha impresso con rara energia la sua inconfondibile fisionomia sulle sue opere, ho sempre ritenuto fosse necessario domandarsi come render conto dell'*in sé* dei suoi melodrammi e del dialogo di cui essi sono portatori con la civiltà rappresentativa entro la quale hanno visto la luce, considerando entrambe queste realtà nel viaggio attraverso il tempo che tali opere hanno compiuto per giungere a noi, anziché concentrarsi sullo sforzo di rendersi fedeli esecutori

testamentari della *voluntas* verdiana o peggio ancora di farsi (psico)analisti dei "sogni" teatrali dell'aedo di Busseto. In questa prospettiva ritengo che, ponendo mano alla messa in scena di buona parte della produzione operistica di Verdi, il primo quesito registico cui tentare di dare risposta non sia tanto quello di come decifrare e trascrivere teatralmente il rapporto che nei diversi melodrammi si dà tra parola e musica – questione capitale, poniamo, nell'ambito della regia rossiniana –, quanto quello di come leggere e trascrivere in scena la complessa geografia di rapporti che in tanto teatro verdiano si viene a istituire tra l'opera del Maestro e l'archetipo drammaturgico di cui essa è spesso libera reinvenzione, entro il più tipico orizzonte ermeneutico dell'estetica della ricezione. Per restare alle sole creazioni di Verdi con cui mi sono direttamente cimentato, credo cioè che, per portare in scena opere come *Il Trovatore*, *Don Carlo*, *Macbeth*, *Traviata*, *Ernani* o *Falstaff* (ma, esorbitando dai ristretti confini del mio lavoro, il catalogo dei melodrammi verdiani "di derivazione" potrebbe essere arricchito da numerosi altri titoli illustri, dalla *Luisa Miller* all'*Otello*, da *I due Foscari* a *Rigoletto*), sia praticamente impossibile prescindere da un preciso dato di fatto concernente la loro genesi, ossia che attraverso la mediazione dei librettisti di maggiore o minor ingegno – da Francesco Maria Piave a Salvatore Cammarano o ad Arrigo Boito –, il cui lavoro, com'è noto, fu per altro sempre e comunque condizionato dalle esigenze creative del Maestro, tali melodrammi sono nati da preesistenti testi, destinati al "teatro parlato", non di rado addirittura di valore paradigmatico per la lettura teatrale moderna e contemporanea. Proprio nella misura in cui si è generalmente propensi a riconoscere a Verdi la dignità di autore assoluto, penso dunque che le numerose relazioni drammaturgiche più o meno "pericolose" via via intrecciate dal compositore con i mani della scena d'Occidente e con le *vedette* dei palcoscenici ottocenteschi, da Shakespeare a Schiller, da Victor Hugo ad Alexander Dumas figlio, non possano non costituire un fondante motivo di interesse per un regista chiamato a dirigere i melodrammi da quelle stesse relazioni generati. Trasposti e inscenati nelle potenti partiture verdiane, infatti, inevitabilmente i copioni che sovente Verdi fa propri, da un lato perdono i loro pristini tratti, e dall'altro si coniugano secondo inediti modi drammaturgici; ed è proprio in questo scarto oggettivo tra ciò che i testi ri-scritti da Verdi erano e ciò che sono divenuti che a mio avviso si schiude lo spazio per l'intervento del regista, senza ovviamente che una simile convinzione implichi in cifra alcun giudizio comparativo di valore sul rapporto tra i calchi verdiani e le loro matrici diegetiche. In altri

termini, sono dell'avviso che per i registi chiamati a confrontarsi con le opere verdiane tratte dai drammi che lo precedono, il primo campo d'indagine – e di lavoro – sia dato dal processo di “verdianizzazione” cui il grande compositore sottopose le proprie fonti e con esse le civiltà teatrali da cui tali fonti erano originariamente “zampillate”. Fino a che punto e per chi sia possibile e lecito ricostruire il rapporto, per esempio, tra *Traviata* e *La dame aux camélias* o, meglio ancora, tra *Macbeth* o *Ernani* e i rispettivi omonimi drammi di Shakespeare e Victor Hugo, sono state insomma le domande che hanno determinato la mia strategia d'approccio a questi melodrammi e domande analoghe hanno naturalmente contribuito a dar forma al mio lavoro su tutte le altre originalissime “imitazioni” di Verdi che nel tempo ho messo in scena. Un aneddoto tratto dai miei trascorsi verdiani mi aiuterà a meglio chiarire il problema. Vessillo del Romanticismo francese, provocatoriamente issato sull'istituzionalissimo palcoscenico della Comédie Française, l'*Hernani* di Victor Hugo (1830) è un tipico esempio di come, trascorrendo dalla Germania alla Francia, la fosca e scabra *Weltanschauung* romantica, guadata il Reno, tenda a declinarsi secondo i casi – e le convenzioni – di un gusto romanzesco di ineffabile leggerezza. Entro una simile sintassi narrativa, caratterizzata dall'aerea mobilità delle proprie *iuncturae*, un curioso e irrispettoso espediente drammaturgico come quello, escogitato da Hugo, del re nascosto nell'armadio, non risulta risibile perché giustificato dalla levità del suo contesto. A poco meno di tre lustri dalla prima del dramma, tratta al di qua delle Alpi e trasposta dalla scena del “teatro parlato” a quella del teatro per musica, l'agile convenzione romanzesca dell'*Hernani* di Hugo si traduce nell'umbratile convenzione “melodrammatica” dell'*Ernani* di Verdi/Piave (1844), segnata dal gusto per i contrasti impetuosi e della deferente ottemperanza a un rigorosissimo galateo espressivo, quantomai ossequioso delle gerarchie stilistiche canoniche di personaggi e situazioni. Entro il nuovo sistema di riferimenti linguistici, ciò che appariva perfettamente lecito e plausibile nel testo d'origine risulta illegittimo, se non addirittura provocatorio, nel testo derivato e conseguentemente Verdi, complice Piave, procede, nel comporre la sua opera, a una drastica ristrutturazione delle architetture drammaturgiche progettate da Hugo. Ricordo ancora il pandemonio che si scatenò alla Scala, la sera del 7 dicembre 1982, quando, al debutto dell'edizione dell'*Ernani* diretta da Muti e da me firmata come regista, che inaugurava quell'anno la stagione scaligera, il baritono interprete del Re, emulo del suo predecessore in Hugo, tornò a nascondersi nell'armadio. Un altro

esempio può risultare ancora più illuminante. È noto il culto appassionato tributato da Verdi a ogni forma di espressione drammaturgica, come pure è noto che fu proprio attraverso la mediazione verdiana – più ancora che attraverso quella dei grandi attori dell'Ottocento – che Shakespeare, dopo il successo “di lettura” tributatogli nei circoli filoromantici del “Conciliatore”, arrivò realmente a conquistare i palcoscenici italiani del XIX secolo; eppure, accostandosi al teatro di Shakespeare, Verdi in realtà tradisce il modello, rimodulandolo secondo le cadenze che gli sono più congeniali. Sulla scena verdiana, per esempio, disegnata da violenti e nettissimi chiaroscuri emotivi, i personaggi di Shakespeare spesso finiscono col perdere quell'ambiguità che è loro propria e acquistano, per contro, “corpo”. Per citare un caso clamoroso, tratto questa volta dal repertorio di Verdi che ho sinora frequentato come semplice spettatore, credo infatti che, a dispetto dei più triti *topoi* della tradizione interpretativa shakespeariana di infima lega, usa lodare acriticamente le superbe doti di capacità di penetrazione psicologica del bardo di Stanford dei più diversi tipi umani, mentre in pochi probabilmente sono ancora disposti a sostenere o decantare incondizionatamente la femminilità della Desdemona shakespeariana – come altre volte ho avuto modo di notare e come ritengo sia in effetti ormai a tutti evidente, la convenzione rappresentativa elisabettiana secondo la quale dovevano essere attori uomini (anche se spesso in giovane età) a recitare i ruoli femminili non mancò di riflettersi nella scrittura di Shakespeare, condizionandola –, è invece un coro unanime di pubblico, critici e addetti ai lavori che, a ragione, è pronto a levarsi per celebrare la seducente femminilità dell'eroina dell'*Otello* di Verdi/Boito, figura certo meno sfuggente e misteriosa del proprio prototipo, ma sicuramente donna a pieno titolo; orbene, è proprio l'idea verdiana di Desdemona che in un certo qual modo ha condizionato il nostro immaginario culturale intorno al personaggio anche shakespeariano, ed è proprio questa difformità tra la Desdemona di Shakespeare e quella di Verdi a offrirsi oggi, per lo meno a mio giudizio, come un possibile terreno di interessante sperimentazione per un regista della versione verdiana di *Otello*.

Richiamando con forza l'attenzione sul tema dello statuto del personaggio nel teatro di Verdi, proprio il caso appena discusso dell'immagine di Desdemona che emerge dall'*Otello*-melodramma debuttato alla Scala nel febbraio del 1887, ci introduce a quella che a mio avviso deve essere la seconda linea di ricerca dell'attuale regia verdiana.

Tramontati per sempre i tempi, dopo gli storici allestimenti di Vi-

sconti, delle messe in scena operistiche abborraciate, e formati in generale i cantanti una loro precisa e raffinata sensibilità scenico-rappresentativa oltre che vocale – sempre più spesso negli ultimi decenni gli interpreti del teatro per musica hanno infatti rifiutato il loro “storico” ruolo di semplici voci per farsi invece attori completi dei loro personaggi con una chiara consapevolezza dei problemi dello stare in scena e con una buona padronanza delle tecniche del “recitare” –, ritengo che la primitiva funzione del regista “di lirica” di conferire dignità e decoro alla rappresentazione dei drammi musicali si sia oggi esaurita. Essendo ormai, di fatto, quasi sempre garantito un buon livello medio degli spettacoli – per lo meno nei circuiti ufficiali –, credo allora che il regista che porti oggi in scena un melodramma, non dovendo più concentrare i propri sforzi soprattutto sul confezionamento della messa in scena, anche assumendosi il rischio della contestazione, debba farsi carico di una doppia responsabilità: quella di chiarire il rapporto esistente tra l’“idioletto” di un singolo autore e il codice teatrale da cui esso scaturisce e, soprattutto, quella di individuare quali relazioni debbano stabilirsi tra i paradigmi rappresentativi in uso al momento della composizione dell’opera, su cui il nostro ipotetico regista intende lavorare, e quelli imposti nelle epoche successive fino ad arrivare al presente dell’ipotetica rappresentazione. Specie entro una civiltà teatrale così rigorosamente codificata com’è quella del melodramma – agli antipodi, da questo punto di vista, della scena “di prosa nostrana”, sostanzialmente priva di un’autentica tradizione – il regista in effetti non può a mio giudizio esimersi dal riflettere sull’impatto che le opere producono sul sistema teatrale entro il quale vedono la luce e ancor più sul tragitto che esse compiono per giungere dal passato sino a noi, venendo di volta in volta a contatto con sempre nuovi paesaggi rappresentativi e calandosi, col trascorrere del tempo, in sempre nuovi orizzonti ricettivi. Come può essere riportato in un simile principio generale il caso specifico di Verdi? È presto detto. In generale il teatro per musica ottocentesco è caratterizzato, paradossalmente, da un profondo rinnovamento dei temi, così come da una sostanziale “tenuta” dei paradigmi dietetici tradizionali. L’esempio di Verdi è in tal senso illuminante. In armonia con una tendenza ampiamente attestata anche nel “teatro parlato” europeo del XIX secolo, basti pensare alla produzione drammaturgica del già ricordato Hugo, il Maestro eccelle nel plasmare, se non addirittura nello scolpire, con le proprie melodie, dei personaggi a tutto tondo; d’altra parte, queste rivoluzionarie *dramatis personae* verdiane, come in fondo buona parte dei protagonisti

delle scene del teatro parlato ottocentesco, si trovano quasi sempre ad agire secondo “regole” e logiche quanto mai convenzionali. Una delle principali difficoltà che un regista deve allora affrontare lavorando sulle opere di Verdi è dunque che esse raccontano vigorosi personaggi di straordinaria “attualità” per la loro epoca, assolutamente “contemporanei” cioè ai tempi in cui videro la luce, prigionieri però di costruzioni a dir poco datate quanto a sintassi drammaturgica. Lungi dal risolversi, in prospettiva di sviluppo storico il problema appena illustrato si fa ancor più complesso. È una caratteristica tipica di ogni processo evolutivo che la novità sedimenti rapidamente in convenzione. Certo il passaggio dallo schema melodrammatico di Donizetti al teatro per musica di Verdi, con la sua ricca galleria di tesi e sofferiti personaggi, spesso in bilico, se non addirittura sprofondati – tra Wurm e Jago –, nei “cupi misteri dell’iniquità”, segna per così dire uno sviluppo, ma questo sviluppo si configura storicamente non come la conquista di una presunta libertà espressiva, bensì come la sostituzione di una convenzione a un’altra convenzione. A ben guardare, in effetti, gli innovativi e scultorei personaggi di Verdi, nati da una vigile auscultazione dei menomi moti dell’animo umano e dalla capacità del Maestro non già, per usare le sue stesse parole, di “copiare”, ma di “inventare” il “vero” – non si dimentichi che, nella prima metà del XIX secolo, a Milano Manzoni ha drasticamente posto il problema della verosimiglianza in letteratura, questione poi radicalizzata nella seconda metà dell’Ottocento, dalle poetiche veristico-naturalistiche –, non sono insomma altro che “nuove” convenzioni subentrate a quelle precedentemente in uso. L’evoluzione del linguaggio drammaturgico successiva a Verdi ha però portato a un relativamente rapido superamento delle convenzioni verdiane. Nell’ambito del teatro musicale, come pure in quello “parlato”, la sperimentazione drammaturgica del XX secolo è infatti tutta tesa a liquidare l’ingombrante retaggio del certo complesso, ma sempre monolitico personaggio ottocentesco e delle sue aspirazioni a presentarsi come doppio artistico di un uomo reale: dai personaggi multipli del teatro pirandelliano alla post-brechtiana Lei del *Passaggi* di Berio/Sanguineti – e sullo sfondo romanzesco si stagliano le eteroclite figure del polifonico Gadda, con la sua feroce avversione dell’“io”, “il più lurido di tutti i pronomi” – gli anti-eroi, o forse meglio, ricorrendo a categorie di ordine semantico, quelli che potremmo definire gli “attanti” della drammaturgia – come pure del romanzo – del Novecento, nascono esplicitamente da un meticoloso “smontaggio” – o, con termine oggi molto di moda, da una scientifica

“decostruzione” – dell’ideale ottocentesco del personaggio, che finisce col denunciare la natura fittizia e convenzionale, per l’appunto, dei realistici eroi della civiltà borghese. E così è ancora una volta su questo scarto tra “ciò che era” e “ciò che è” che deve a mio avviso far leva la regia verdiana oggi, sdoppiando il lavoro interpretativo, su cui ci siamo già intrattenuti, intorno alla scollatura tra i personaggi di Verdi e il contesto drammaturgico in cui essi agiscono, in una messa a confronto tra il modello del personaggio verdiano da un lato e la dissoluzione novecentesca dell’idea stessa di personaggio dall’altro.

È proprio imboccando questa via comparativa – da percorrere coerentemente anche sino alle soglie del “conflitto” – che credo si possa arrivare a liberare realmente Verdi dalla minaccia di museificazione, certo sempre incombente su di un autore di tale statura e prestigio, così come a scoprire quanto il teatro verdiano abbia effettivamente contribuito alla crescita del teatro per musica italiano e quanto della ricchissima eredità del Maestro sia oggi ancora vivo, o potenzialmente vitale e vivificante, nei nostri codici rappresentativi e drammaturgici. Come già mi è capitato in passato di osservare, la contemporaneità in teatro non passa attraverso il travestimento “attualizzante”, ma attraverso l’esplorazione delle concrezioni culturali e rappresentative che il nostro deposita sulle opere. Rigoletto o il trovatore non diventano insomma nostri contemporanei solo perché fanno calzare loro scarpe da tennis, ma perché mediante un confronto tra i diversi linguaggi teatrali che il tempo ha frapposto tra noi e loro, nel rispetto della loro teatrale alterità essi possono ancora essere rapportati a noi e al nostro presente.