

PAOLO FABBRI

Ferrara

«DI VEDERE E NON VEDERE»:
LO SPETTATORE ALL'OPERA

IL SUGGERITORE (*al Capocomico*) – Debbo leggere anche la didascalia?
IL CAPOCOMICO – Ma sì! sì! Gliel'ho detto cento volte!

L. PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*

Fresco di qualche spettacolo, o riflettendovi a freddo, mi sono chiesto più d'una volta: di un melodramma del passato, perché trovo indispensabile che oggi si restituisca in palcoscenico un testo letterario-musicale storicamente e filologicamente accertato, e non ho invece la medesima esigenza sul piano visivo? Oppure: perché, nella riproduzione domestica di un'opera, preferisco *ascoltare* alla cieca un CD, immaginandone la dimensione scenica, piuttosto che *vedere* un'esplicita realizzazione in DVD? (A scanso di equivoci: nel pormi il primo di questi due interrogativi non mi riferisco a quella che molti, ma impropriamente, chiamano 'esecuzione filologica'; la filologia ha come punto d'arrivo

Pubblichiamo qui, con qualche aggiornamento, la relazione di base svolta nella tavola rotonda su "La regia operistica tra lettura, ri-creazione e azione parallela" nel X Colloquio di musicologia del «Saggiatore musicale» (Bologna, Laboratori DMS - Manifattura delle Arti, 25 novembre 2006; cfr. *Bollettino dell'Associazione culturale «Il Saggiatore musicale»*, «Il Saggiatore musicale», XIII, 2006, pp. 479-498: 495). Il testo è stato pubblicato per la prima volta *ibid.*, XIV, 2007, pp. 359-367.

Il tema trattato nella tavola rotonda – la tensione irrisolta tra il testo del melodramma e le pretese del teatro di regia – pone oggi a uomini di teatro, spettatori e musicologi sfide assai aspre, ma vanta una storia critica già piuttosto lunga. Il lettore che la volesse ripercorrere in breve può vedere i contributi di W. OSTHOFF, *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, Il Mulino, 1986, pp. 383-409 (che si rifà addirittura a un saggio di Hans Pfitzner del 1929); di G. GUCCINI, *Direzione scenica e regia*, in *Storia dell'opera italiana*, V: *La spettacolarità*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, Torino, EDT, 1988, pp. 123-174: 157-170; e di P. PETROBELLI, *La regia dell'opera: lettura storica o interpretazione attuale?* nell'*Enciclopedia della musica*, IV: *Storia della musica europea*, a cura di J.-J. Nattiez, Torino, Einaudi, 2004, pp. 951-955. Sull'importanza – troppo spesso trascurata – delle didascalie, sia nel libretto sia nella partitura, cfr. L. BIANCONI, *Hors-d'œuvre alla filologia dei libretti*, questa rivista, II, 1995, pp. 143-154: 148-151. Un acuto, aspro pamphlet sullo strapotere dei *metteurs en scène* e gli abusi del teatro di regia in campo operistico, eloquente fin dal titolo: PH. BEAUSSANT, *La malscène*, Paris, Fayard, 2005.

quello che per l'esecuzione è giusto il punto di partenza, ossia proprio il testo accertato: sono dunque campi che confinano, ma hanno pertinenze diversissime.)

La ragione non sta nel fatto che m'interessa principalmente la musica, mentre sono indifferente alla sua proiezione teatrale: al contrario, per quanto mi è possibile milito per asserire la dimensione drammatica della musica d'opera. Piuttosto, una risposta che mi convince è che, pur essendo un'arte la quale si esplica nel tempo, la musica ha sistemi di scrittura che consentono di fissarne con buona approssimazione schemi e flussi sulla pagina. Tutto il resto dell'impasto teatrale ci è giunto invece per schegge e frammenti: indicazioni – esplicite o no – contenute nel libretto e nella partitura, didascalie, scenografie abbozzate o magari compiute ma comunque bidimensionali, figurini, progetti di *mise en scène*, appunti di regia, allusioni o descrizioni in qualche recensione coeva. Neppure in presenza di tutte queste plurime testimonianze potremmo pensare di ricostruire il testo-spettacolo con la medesima fluidità e relativa completezza che la partitura consente.

Da qui il velleitarismo delle (poche) operazioni di allestimenti fondati sul ripristino di un presunto originale. Ricordo ad esempio un *Ernani* o una *Zauberflöte* di qualche decennio fa, l'impianto scenico dei quali mirava a riportare in vita quelli d'epoca, con risultati prevedibilmente approssimativi e monchi. Ma da qui deriva anche quel senso di arbitrarietà e di blanda necessità che collega la rilettura della pagina musicale a quella della sua dimensione scenica. Insomma, propendere per *La traviata* di Schippers o di Kleiber mi pare sia solo questione di gusti, perché entrambi si applicano ad una sostanza potenzialmente sonora assai definita: Visconti o Irina Brook fanno un lavoro più o meno azzeccato o apprezzabile, ma che già in partenza ha natura di mero accidente. Ipostatizzarlo, grazie ai supporti che la tecnica oggi fornisce, è senz'altro utile a scopi documentari e a fini didattici (con le dovute cautele): nella fruizione personale – almeno nella mia –, il suo implicito porsi come testo compiuto al pari di quello musicale finisce per sembrarmi una forzatura cui rilutto.

È appunto questo limite originario e sostanziale che però dà al riallestimento di un'opera del passato la libertà di proporsi come rilettura e strumento di mediazione per lo spettatore odierno. Ma da ciò *non* discende – a mio giudizio – che il patrimonio operistico storico possa considerarsi un campo d'Agramante per le scorribande di registi e scenografi, magari aizzati da direttori artistici giulivamente tesi a far parlare di sé. Proprio per questo mi chiedo: è possibile individuare punti fermi essenziali sia per gli storici della musica operistica, sia per gli spettatori, i registi e gli organizzatori teatrali? siamo in grado di mettere a fuoco nuclei d'intangibilità su cui piantare un cartello ammonitorio: *ne varietur*? Enuncio sette di questi punti che vorrei poter “fermare”.

1. Intanto, un'ovvietà: che però non mi pare sempre onorata, e dunque tale non è nella prassi. Come per il direttore d'orchestra, anche per scenografi e

registi a norma del lavoro teatrale stiano partitura e libretto: per coglierne magari non la lettera, ma la sostanza sì. Senza dimenticare, comunque, che la sostanza non può mai contraddire la lettera, da studiare e assimilare preliminarmente con attenzione e cognizione storica. Faccio un caso, minuscolo in sé ma non minimo nei suoi possibili effetti. Nelle scene conclusive dell'*Elisir d'amore*, Adina riscatta «il fatale contratto» d'arruolamento di Nemorino e glielo restituisce accompagnandolo con le parole «Prendi: per me sei libero». Affermazione che non significa: per quel che mi riguarda, sei libero; bensì: sei libero *grazie* a me. L'atteggiarsi dei due, e le loro interrelazioni, me li aspetto diversi se si adotta una lettura distratta e impropria (la prima) o quella davvero calzante (la seconda), coerente perdipiù con l'esito della vicenda ma anche col carattere fin lì esibito dalla protagonista. Se una «lacrimetta» – più o meno «furtiva» – poteva risultare sufficiente a salvare sia Nemorino sia il peccatore dantesco, una preposizioncella può dannare un regista.

Di un *Idomeneo* berlinese sacrificato nel settembre 2006 sull'altare dell'*appeasement* abbiamo letto tutti, con relative spericolate prese di posizione. Si parlò soprattutto di un finale che portava fisicamente in scena i fondatori delle maggiori confessioni religiose, accomunate in una medesima visione negativa. La preoccupazione e lo scandalo si concentrarono sulla presenza di Maometto, e ne intuimmo il perché. Nessuna voce, per quanto mi risulta, si levò a chiedere se tale messaggio fosse anzitutto legittimo in riferimento al testo dell'abate Varesco e Mozart: che, in conclusione, vede il protagonista compiacersi della ritrovata amicizia di «tutti i Numi» per il suo regno, e ubbidire «al cenno loro» abdicando di buon grado in favore del figlio. Come si vede, l'esatto contrario di una denuncia anti-ecclesiastica (di qualsiasi chiesa). Era l'ennesimo caso di negazione dell'evidenza in favore d'interpretazioni prive di fondamento, e banalmente attualizzanti: ma il vero scandalo non avrebbe dovuto essere che da nessuna tribuna pubblica si sia stigmatizzata tanta idiozia fondata su improntitudine e ignoranza?

Torno però alla questione principale. I testi a più strati che musicologi e musicisti, registi e scenografi maneggiano, possiamo immaginarli per certi aspetti pretendere, o supplicare: *noli me tangere*? Personalmente credo di sì, e provo ad indicare i punti che a me sembrano proprio indispensabili. Alcuni di essi – forse la maggioranza – sono strettamente legati a un repertorio storico che arriva *grosso modo* fino al pieno Ottocento, quando i testi erano chiamati a rispondere a istituti normativi ancora vitali (per quanto in via di rapida trasformazione): altri invece mi paiono di validità generale.

2. In testa a tutti, porrei il rispetto del genere: se serio, comico o semiserio; se misto perché antecedente a distinzioni di tal fatta (il teatro del Seicento, ad esempio) o per volontà di loro rimescolamento (una drammaturgia *d'après* Victor Hugo). La rilettura distanziata e “ironica” di un testo, e il suo proporlo su piani del tutto estranei alla volontà degli autori, finiscono per risultare stucche-

volmente banalizzanti proprio perché non restituiscono modelli e implicazioni storico-culturali. Se riduco a pupazzata il «Pensa alla patria» di *L'italiana in Algeri* – Dario Fo l'ha risolto in comico arrivo di tappa del Giro d'Italia, al ROF pesarese del 1994 e di nuovo nel 2006 –, immiserisco il testo di Anelli e Rossini perché lo privo di componenti serie inattese, ma tutt'altro che impossibili, in un contesto buffonesco come quello pensato dal librettista. Se all'attore che fa Shylock, al momento della sua celeberrima “tirata”, chiedo spiritosaggini invece di patetismo, spruzzate di Witz alla Woody Allen al posto di compassione, davvero sarebbe la stessa cosa, o addirittura una miglioria rispetto alle intenzioni di Shakespeare? All'inizio dell'atto II di *Don Pasquale* si è anche visto Ernesto in tuta da astronauta pronto a cantare «Cercherò lontana terra». L'effetto è garantito, l'ilarità del pubblico assicurata. Ma non è musica ridicola quella che Donizetti gli assegna: anzi, costituisce una delle acmi patetiche della partitura. Neutralizzare e rovesciare il senso voluto dall'autore non mi sembra segno di buon servizio nei suoi confronti: mi si invita a ridere a dispetto della situazione, si sparge polvere esilarante a un funerale. Perché? Solo perché il regista vuole a tutti i costi dimostrarmi di avere un'idea? Ma il primo regista di un'opera è il compositore stesso, che legge e interpreta un testo drammatico imprimendogli una dimensione pienamente teatrale: quindi, la Corte di Cassazione di ogni idea registica dovrebbe essere la pagina musicale, con quella librettistica che essa ingloba e che la accompagna.

3. A tutto ciò si lega anche la questione dei rapporti tra i personaggi, e la necessità di non eclissarne i livelli sociali e le reciproche relazioni. L'unica familiarità che Figaro, Leporello o Rigoletto possono intrattenere coi rispettivi padroni, è appunto quella di comportarsi da loro “famigli”: servi rispettosi, consapevoli della loro irrimediabile subalternità e di dover tenere le distanze perché appartenenti a mondi abissalmente distanti. Anzi, molti meccanismi drammatici proprio in questo dislivello trovano la loro ragion d'essere. I personaggi aristocratici potranno anche indossare temporaneamente gli abiti dei subalterni, e degnarsi di andar a lezione da loro per sapere come si agisce da soldato ubriaco o da studente squattrinato: ma che i servi possano trattare quei signori a pacche sulle spalle, prenderli a braccetto o agire da pari, significa disinnescare ogni dialettica di classe, e disperdere qualsiasi tensione ribellistica. Il Conte d'Almaviva non può essere abbassato a rivale di Figaro: né la Contessa ad aiutante di Susanna. Una regia che non preveda costante, servile deferenza dei due fidanzati nei confronti dei loro signori, per coerenza dovrebbe eliminare dall'atto III tutta la scena III (recitativo «Hai già vinta la causa! cosa sento!» e aria «Vedrò, mentr'io sospiro, | felice un servo mio?») e tutta la scena VII, il recitativo «E Susanna non vien! Sono ansiosa» compreso «Dove sono i bei momenti», il più sidereo dei lamenti d'amor perduto, che però prende le mosse da inequivocabili – e magari oggi sgradevoli – considerazioni classiste: «oh cielo, a quale | umil stato fatale io son ridotta», al punto da dover «cercar da una mia

serva aita!». Impensabile, ovviamente: e dunque occorrerà non ignorare il problema. Oggi spesso assistiamo a riambientazioni primo-novecentesche di testi dei secoli precedenti, e tutto sommato senza eccessivi danni. La ragione di questa buona “tenuta” teatrale sta a mio avviso nel fatto che tante dinamiche sociali, pur se attenuate, non erano poi cambiate di molto.

4. Tra gli aspetti profondi che – secondo me – è indispensabile restituire, metto anche il ritmo drammatico, la grande forma. In anni ormai sempre meno recenti il mondo del teatro ha molto insistito – talvolta fin troppo – sulle sue componenti non verbali. Spesso però tutto questo pare oggi tradursi in comportamenti schizofrenici: regia, scene e costumi prendono strade proprie, ignare o disinteressate alle forme di comunicazione letterario-musicale predominanti nel testo complesso cui dovrebbero contribuire. Paradossalmente, una sia pur sacrosanta rivendicazione a non appiattare il teatro sulle sole componenti testuali scritte non dà spesso luogo ad una superiore e finalmente plurima unitarietà, ma registra il reciproco ignorarsi, quasi da “separati in casa”. Così il regista finisce per essere un nemico in più – e il più efficace, purtroppo – nei confronti di ogni sforzo per affermare che il teatro musicale è anzitutto teatro, e che una partitura teatrale non la si può valutare o analizzare come se fosse una sinfonia. Da un lato il tentativo di sottolineare – snidare, perfino – quanto di drammatico c’è nella pagina musicale, dall’altro un operare senza la minima considerazione per tutto questo, in piena anarchia culturale e trattando il testo come un pretesto.

Non parlo di azioni che contraddicono la natura delle opere, che sono aspetti magari più opinabili: ad esempio, testi scabri e violenti in musica, anestetizzati da arredi sontuosi e letture visive edulcoranti (penso a una *Parisina* di Donizetti uscita qualche anno fa dai laboratori della Scala). Mi riferisco invece alle articolazioni del testo-spettacolo: divisione in atti distinti e chiaramente percepibili (ridurre un Finale d’atto a situazione intermedia vuol dire minare il progetto drammaturgico generale), nessi fra struttura della scrittura scenica e scenografia (pena il dissolvimento di ogni *liaison des scènes* in un’opera metastasiana, ad esempio), sottolineatura delle architetture formali (i “numeri”) che scandiscono il ritmo scenico. La costrizione alla scenografia unica impoverisce fatalmente il testo-spettacolo non tanto perché non “rispetta” le didascalie del libretto, ma proprio in quanto – per scelta o trascuratezza – azzera disposizioni e volumetrie di quelle architetture sonore, indispensabili se riporto in scena un’opera concepita a numeri chiusi. Tutto si riduce a un unico, confuso polimero che non trasmette alcun disegno formale. Non si obietti che una soluzione diversa impoverirebbe ancor di più le risorse economiche del teatro, perché per rendere evidente quanto sto auspicando sappiamo bene che le soluzioni registiche possono essere molteplici.

Anzi, mi spingo ancora più in là per sottolineare, in certo repertorio, la necessità di ripristinare una dialettica spaziale tra scena lunga e scena corta, e tra

interno/esterno, aperto/chiuso nelle ambientazioni. La scelta di situare *La Favorite* (al Comunale di Bologna, alcuni anni fa) in una sorta di sala cinematografica da paese del Socialismo Reale era di per sé poco amena e comunque incomprendibile: le voci del chiostro o quelle voluttuose del «site délicieux, sur le rivage de l'Île de Léon» o dei «jardins de l'Alcazar» vi avevano identica “riso-nanza” visiva (un monotono squallore ben poco consono alle ambizioni di *cou-leur historique* di una partitura da *grand opéra*); quella scatola a profondità fissa costringeva alle sue misure qualsiasi situazione, intima o di massa che fosse, indifferente ai risvolti della partitura e alla diversa funzionalità delle situazioni drammatiche.

Lo stesso vale per la campata cronologica, serrata – un giorno – o invece discontinua, centrifuga. In tutti i *Don Giovanni* cui ho assistito, ad esempio, la festa alla fine del prim'atto l'ho sempre vista ambientata di notte. Ma Da Ponte è chiarissimo: siamo in pieno giorno, e al culmine di una parabola anche luminosa da quel punto in poi declinante. L'opera inizia ad ore antelucane (la «Notte» dell'esordio, I, I; il cadavere del Commendatore illuminato dai «servi che portano diversi lumi», I, III). È «Alba chiara» quando giunge Elvira «in abito da viaggio» mentre Leporello e Don Giovanni parlottano (I, IV), e mattino pieno per la festa campestre dei contadinotti. Il ballo cui vengono invitati, nei piani di Don Giovanni deve durare all'incirca da mezzodì a tutto il pomeriggio («fin che vien notte», dice: I, XV): quelli che troviamo appisolati in I, XVI e poi ridestati dal «Sù svegliatevi da bravi» del padrone di casa (I, XVII) stanno facendo la classica pen-nichella. C'è piena luce all'esterno quando Leporello alla finestra adocchia le «maschere galanti» (I, 19), e pure all'interno nella «Sala illuminata» per la «gran festa di ballo». All'inizio dell'atto II «siam verso sera», precisa Don Giovanni (II, I). Il crudele inganno a Donna Elvira, che segue immediatamente, è propiziato dal favor delle tenebre crescenti («Si fa notte a poco a poco», II, II), tenebre che sono elemento costitutivo del Sestetto che segue («Sola sola in buio loco», II, VII). Doveva mancare poco alle 19 quando Don Giovanni e Leporello scavalcavano il muretto del cimitero, in una sera rischiarata dalla luna (II, XI): ce lo dice con precisione Don Giovanni stesso, che ha estratto il suo orologio («ancor non sono | due della notte»: il 29 ottobre 1787 a Praga il sole sarà tramontato più o meno verso le 17). La statua parlante gli vaticina la morte «pria dell'aurora». Abbiamo poi l'invito per quella sera stessa, l'ultima cena durante la quale Don Giovanni rischiarerà le tenebre con un lume per accogliere l'ospite (II, XIV). Poco dopo alla stessa porta, nel pieno di quella medesima notte, busseranno gli altri «con ministri di giustizia» (scena ultima). Crediamo davvero che una scansione così minuziosa e serrata sia solo un vuoto omaggio ad una delle famigerate unità aristoteliche? E pensiamo risulti indifferente sezionare e diluire tanta consequenzialità, o viceversa restituire compatto l'ultimo giorno di vita dell'empio libertino che rotola senza sosta verso la sua punizione?

5. Ancora. Appunto perché struttura multimediale complessa, trovo poi sbagliato obbligare il testo-spettacolo ad una pienezza uniforme anche laddove i suoi autori vi abbiano temporaneamente (e motivatamente) rinunciato. Trasformare ad esempio in pantomima una sinfonia avanti l'opera, prevista a sipario chiuso, equivale a snaturarne profondamente il senso, a banalizzarne la funzione e renderla del tutto simile ad eventuali balli interni, o a "introduzioni analoghe": dei quali, all'occasione, non si riuscirà più a cogliere la specificità, né la rarità. Di recente (2004), Sascha Waltz in *Dido and Aeneas* ha addirittura esteso movenze coreografiche all'intera partitura di Purcell, da capo a fondo, con assoli e cori perennemente "danzati": se la Tebe di Edipo era flagellata dalla pestilenza misteriosa, la Cartagine di Didone pareva colpita dal ballo di san Vito.

6. Ho tenuto per ultime le eventuali manomissioni del testo, comprese le elaborazioni, amplificazioni, manipolazioni elettroniche del suono (ovviamente in testi che non le richiedano). Sono atteggiamenti che non credevo potessero far comparsa nelle stagioni d'opera: perdipiù m'illudevo che da qualche decennio a questa parte andasse prendendo sempre più piede l'abitudine di basare i propri allestimenti su testi in edizioni critiche o comunque storicamente verificati e attendibili.

Se fino a non molto tempo fa mi avessero detto dell'impiego di suoni artefatti in teatri e in contesti che li imporrebbero naturali, avrei pensato a ripieghi un po' patetici: un mezzuccio per cantanti dilettanteschi privi della tecnica di base e bisognosi di qualche "aiutino", l'espedito di teatri di quart'ordine, l'orecchio distratto o eccessivamente disinvolto di responsabili musicali che non guardano troppo per il sottile.

Ma sono anche sedi ben più titolate (o pretendenti tali) che talora ricorrono alle medesime manipolazioni, e senza che la critica musicale – mi pare – abbia nulla da eccepire. Un dato sconcertante è che simili forzature non vengono adottate solo in contesti di per sé acusticamente problematici: grandi arene all'aperto, palazzetti dello sport adibiti *pro tempore* a teatri. Il malvezzo sta prendendo piede anche nelle sale al chiuso, per quelle medesime sedi dove storicamente sono nate e si sono eseguite quelle stesse partiture che ora vengono sottomesse al mortificante trattamento degli estrogeni sonori (ad esempio, un *Capuleti e Montecchi* di Bellini, 1830, montato qualche anno fa nello storico teatro Alighieri, 1852, per il Ravenna Festival: e, se ho ben capito, analoga malasorte sta per toccare alla *Traviata* programmata nel medesimo Festival 2008).

Un suono amplificato è anzitutto un suono distorto: gonfiato ma senza autentiche risonanze, e dunque paradossalmente anche appiattito, irrigidito. Se un cantante non ha capacità di far viaggiare i suoni che produce, non è un vero cantante ma un dilettante con buoni mezzi e necessità di tanto studio: dunque, i direttori artistici non lo scritturino e non incentivino il dilettantismo. I registi pretendono di far cantare da posizioni di palcoscenico "impossibili"? S'ingaggino quelli davvero bravi, consci che sulla musica stanno lavorando, e

che la musica ha sue proprie esigenze. Non riesco a vedere qualche altra ragione per cui in un teatro (un vero teatro, non uno spazio rabberciato alla bell'e meglio) si dovrebbe fare ricorso ad interventi artificiali in maniera platealmente antistorica. Oppure si pensa che la pagina scritta da Bellini sia solo un punto di partenza, e oggi necessiti di adeguamenti tecnici che la rendano fonicamente più attuale? Se si ha questa convinzione, più serio sarebbe non riproporla, e rivolgere le proprie attenzioni altrove.

Il suono amplificato è infatti anche un suono drogato. E l'equilibrio con le altre fonti sonore? Amplifichiamo tutto? È stupefacente constatare, in chi accondiscende agli espedienti citati, una ben scarsa considerazione della sonorità come valore d'arte e di storia. Dico stupefacente, dato che di musica stiamo trattando: se non si ha attenzione e amore per il suono, perché occuparsi di musica? Interventi tanto devastanti rispondono solo al criterio della più elementare funzionalità: farsi sentire, sentire meglio (o per meglio dire: sentire di più). Ma l'ascolto musicale non si riduce alla mera capacità uditiva, implicando allo stesso tempo una finissima qualità sensoriale. Se mi rivolgo alla musica d'arte (ricca di contenuto, complessa, fitta di "dettagli" fondamentali), quell'ascolto ha necessità di poter cogliere – e simultaneamente – molti dati, e di molti di essi tenere il filo per tutta la durata del brano. Questioni come l'equilibrio fonico, il dosaggio delle parti, il peso interno dei suoni, non sono minuzie per maniaci, ma rappresentano una porzione fondante del suo apprezzamento e della capacità di sua lettura. Il bulldozer dell'amplificazione distrugge tutto ciò.

7. Ma c'è perfino di peggio. Si era a mala pena allontanato l'incubo di una trista edizione di *Orfeo ed Euridice* circolata per teatri romagnoli-emiliani (regia svogliata e punitiva di Graham Vick), ed ecco che al Comunale di Bologna s'infierisce anche sulla sua versione francese, affidata alla ditta Alagna (David regista, Fédérico scenografo, Roberto tenore). Il testo di Gluck viene violentato con intromissioni e manomissioni corpose. Il regista ovviamente si vanta di quelle prodezze, e chi dirige il teatro gli regge il moccolo preconizzando nuovi stupri. Leggo sul «Corriere della Sera» del 10 gennaio 2008 baldanzosi proclami del regista: «Ho già reinventato il *Cyrano* di Alfano aggiungendo alla partitura anche musica scritta da me, e ho in programma una *Carmen* a modo mio per lo Châtelet di Parigi. A metter in scena un'opera così com'è scritta sono buoni tutti, l'interessante è saperla ricreare. Ma capisco, in Italia l'opera è come la Bibbia, non si tocca». «E invece noi abbiamo intenzione di toccarla, di non fare cose scontate, rassicuranti o inoffensive. Di tentare un approccio laico alla sacralità lirica» aggiunge Marco Tutino, compositore e sovrintendente del Comunale», dando fra l'altro un nuovo colpo alla nobile idea di laicità.

Dev'essere proprio questo l'esito di un teatro di regia che è progressivamente degenerato in teatro di registi? scaduto a forma di spettacolo in cui gli autori non dico contino «un zero», ma sono ridotti a pretesto, e l'Autore Som-

mo s'illude di essere proprio lui, il regista? Non è la consueta domanda retorica. È un interrogativo – angosciato – che rivolgo anzitutto ai colleghi che si occupano di teatro musicale reputandolo in primo luogo *teatro*, che credono a un'idea di testo-spettacolo molteplice e stratificato, che lavorano di filologia cercando di mettere a punto edizioni critiche sulle quali gli esecutori-interpreti (registi compresi) possano trovare base certa per le loro letture.

Ed è proprio a questi colleghi che propongo, ridotti in sintesi, i sette punti presi qui in esame, per me imprescindibili:

- libretto e partitura, con le loro didascalie, come guide principali alla regia;
- osservanza del genere (tragico, comico, misto, semiserio, ecc.);
- rispetto dei dislivelli sociali dei personaggi;
- evidenza e proprietà delle articolazioni musicali, sceniche e drammaturgiche;
- obbedienza alle funzionalità originarie dei singoli brani;
- inammissibilità di manipolazione non prevista del suono;
- inammissibilità di manomissioni della partitura.

Quando presentai queste idee alla tavola rotonda organizzata dal «Saggiatore musicale», nel novembre 2006, proposi di chiamare “Carta di Ferrara” l'elenco per punti appena esposto, un po' celiando sul precedente della “Carta di Bologna” e sul campanilismo autobiografico (lavoro all'Università di Ferrara), un po' pensando all'età del duca Ercole I d'Este: quella delle recite plautine e terenziane, delle commedie ariostesche, della scenografia prospettica di Pellegrino da Udine, di Prisciano e del suo *De spectaculis*. Soprattutto, l'età di un teatro nuovo ma che aveva incanalato la creatività entro regole generalissime le quali, alla prova dei fatti, non l'avevano certo soffocata.

Un partecipante a quella discussione, con garbo ed amicizia, dissentì ricordandomi che i tempi erano alquanto mutati da allora. Concordo, ovviamente, ma a me sembra che diverso sia soprattutto quanto portato allora in scena: messi presto da parte i testi classici, si andò inventando un teatro tutto contemporaneo. Oggi i nostri teatri ripropongono invece a maggioranza un repertorio ormai storico, spesso dando l'idea di non credere alla sua vitalità: il Rossini di Fo è un viavai inesausto per dare ritmo scenico a una musica che evidentemente ne è reputata bisognosa, e secondo Ronconi la regia d'opera è una forma di accanimento terapeutico grazie al quale si riesce a prostrarre l'agonia di uno spettacolo a suo avviso moribondo.

Languiante è invece la capacità di rilettura, con cognizione di causa, di quel passato. Se si decide di portarlo in scena, non ritengo ciò possa avvenire in modo arbitrario e beatamente ignaro di storia, stile, cultura: e credo che dovrebbero pensarla a un dipresso così tutti quelli che della ricostruzione e interpretazione storiografiche fanno il proprio mestiere. Il problema è, a mio avviso, tentare di definire le coordinate di riferimento imprescindibili. Formulata per attività di restituzione e rilettura, quella che avevo proposto si può definire

una “Carta dei Diritti del Testo”. La conclusione di allora mi sembra non solo attuale, ma purtroppo ancor più vera. Oggi si fa strame di ben altro: non per questo, però, possiamo permetterci tutto.