

Monteverdi secondo Pier Luigi Pizzi

La celebre «trilogia» al Teatro Real di Madrid

di Lorenzo Arruga

LA GIOIA DI ESSERCI. In teatro come non mai, ma anche in teatro non spesso. Sentire d'essere presenti, attivi per non si sa quali forze di godimento, di memorie, di idee che si dischiudono e saranno feconde nella vita quando purtroppo il momento di grazia finirà. Monteverdi a Madrid, in tre opere lungo tre anni, è stato questo: partecipare agli spettacoli accendeva il privilegio d'una partecipazione irripetibile. Parlarne ora, narrativamente o criticamente, vale solo per prolungarne l'eco, il retrogusto, il pensiero e il piacere. E come invito per le recite che nei prossimi anni approderanno a Venezia.

GLI SCHERZI DELLA STORIA: qualche secolo fa abbiamo perduto le partiture delle opere di Monteverdi, che sarebbe come avere imbiancato la Cappella Sistina dopo il passaggio di Michelangelo. Ce ne restano tre, e son diversissime fra loro, e scritte in due momenti storici dissimili, per società imparagonabili. Eppure adesso nella nostra cultura e forse anche nelle nostre passioni teatrali formano un cor-

pus unico, e qualcuno talvolta le chiama «trilogia». Le cose non accadono a caso nella storia, ci ripetono gli studiosi, e forse la ragione principale questa volta è che la personalità di Monteverdi è tanto forte, tanto inconfondibile, e così denso il suo rapporto con noi, che ne avvertiamo una specie di unità *in progress*, un discorso spaziato e mutevole ma ininterrotto. Per questo, i teatri più avveduti scelgono di metterle in programma cronologicamente e con scadenza ravvicinata, e le affidano agli stessi responsabili dell'interpretazione musicale e scenica. Così, il Teatro Real ha scritturato il direttore William Christie con il suo gruppo barocco «Les Arts Fleurissants» ed il regista Pier Luigi Pizzi, autore anche delle scenografie e dei costumi. La loro genialità e la loro concorde concretezza ha generato la gioia d'esser lì.

INSIEME, NELLE INTENZIONI e preziosamente nei risultati, hanno operato delle diagnosi e delle scelte. Si trattava di trovare uno stile, anzi un linguaggio, ed un percorso, convincenti, anzi veri.

Orfeo è del 1607, nasce nel Palazzo Ducale di Mantova per una festa di corte, in un salone in se stesso scenografico e spettacolare, quando poche decine di persone al mondo conoscevano il progetto di un teatro interamente cantato con mitici personaggi e nessuno, proprio nessuno, immaginava che da quello sarebbe nata l'Opera con i suoi per adesso quattro secoli di storia. Era una favola in forma di madrigale rappresentato, tanto ampia da coprire una trama degna d'una tragedia antica, e il canto si spingeva in declamazioni melodiose e all'occorrenza si raggruppava in momenti di cori o si distendeva in danze e canzoni. *Il ritorno di Ulisse in patria* è del 1641, per il Teatro San

Una scena di Orfeo.



Cassiano di Venezia, quando ormai una società di ricchi aristocratici, ed in quella città felicemente curiosi e intelligentemente gaudenti, aveva costruito i suoi teatri pubblici a palchetti, e si aspettava che il palcoscenico nella musica e nella rapida varietà delle immagini sceniche rispecchiasse per lei le meraviglie dell'universo letterario e reale, in tutta libertà. E in questo stesso ambiente l'anno dopo Monteverdi presentò *L'incoronazione di Poppea*, dove della libertà acquisita nella sicurezza libera del linguaggio approfittò per tentare una disamina storica e psicologica senza precedenti in tutto il teatro italiano.

CHRISTIE DA QUALCHE DECENNIO attua con godibile felicità i principi della nuova filologia barocca, quella che ha schiodato le partiture dal pallore della prudenza espressiva d'antiquariato e dall'inopportuna imitazione della drammaturgia romantica. Il suono del suo gruppo è ammaliante, per il nitore con cui si compongono timbri e colori di strumenti ritrovati in combinazioni che viene da definire moderne, tanto sono disadorne ma intense e all'occorrenza struggenti o fastose; tanto più qui che si avvale delle nuove revisioni essenziali e calibrate di Jonathan Cable. In Monteverdi il riferimento per ogni fraseggio è per lui la parola, come prescritto, colta non come modello esemplare ma nell'urgenza del nascere in scena: da qui una fantasia che rivaleggia con la libertà del teatro in prosa e la supera nell'impatto emozionante del mutare dei ritmi, nell'accendersi fulmineo delle allegrie corali. Pagine che nelle mani di suoi colleghi illustri si presentano come lezioni, figurazioni del canto che in recite altrui si compiacciono della ripetitività d'una nobile lamentela, dal suo gesto animate ci portano nella vertigine. Ogni stac-

co di tempo parte dalla consapevolezza della forme d'origine, difatti c'è una crescita di libertà dalle sinfonie di sapore organistico e dai ritornelli a cerchio di danza dell'*Orfeo* all'imprevedibile dialogare de *L'incoronazione di Poppea*. Ma soprattutto ogni situazione, ogni personaggio hanno la loro misura, per il dovere e quasi per la voluttà di trovarseli davanti. Non per nulla, al contrario di molti direttori preoccupati di dar vigore ed ordine ritmico allo sfuggente linguaggio barocco e forse anche a se stessi, William Christie respira e fa respirare gli strumentisti con i cantanti.

Così, se Christie riceve da Pizzi ispirazioni, materiali drammaturgici, ricchezze storiche e immagini eloquenti, a Pizzi offre un'imparabile, rarissima libertà.

SE AL TEATRO REAL le cose vanno come nel mondo, credo che chiamar Pizzi come autore dei tre spettacoli fosse un gesto automatico o quasi, pensando a lui come mago del Barocco. Chi più di lui poteva evocare le città e le fantasie del Seicento nascente, chi poteva con sicurezza quasi provocatoria accogliere tutto ciò che la pittura di quei secoli fa vivere nella nostra mente di forme, di colori, di bellezza, per accostare fogge e tinte nei costumi che fasciano o esaltano i cantanti di compagnia e coro, rendendo prodigiosamente i loro corpi affascinanti? E in qualche modo Pizzi ha dato soddisfazione alle attese comuni celebrando l'apparizione di Monteverdi al Teatro Real col primo atto di *Orfeo*. Tamburi, trombe, fiaccole, e dalle profondità del palcoscenico si alza il Palazzo della rappresentazione, con i recitanti e i nobili che assistono. Ci sono anche i gesti alla barocca dei personaggi allegorici, ostentati con legge-

Una scena del Ritorno di Ulisse in patria.



rezza come un codice orientativo per un genere di teatro a cui accedere. Ma presto c'è di più, son le nozze di Orfeo, e ci son giochi e scherzi in una contagiosa, invidiabile, giovanile allegria. Poi la Messaggera porta l'angosciosa notizia della morte di Euridice sua sposa, e in palcoscenico, senza rinunciare all'armonia pittorica, ma in drammaticità violenta, a dettar gesti e tempi è la stupefazione del dolore. La Messaggera, amica di Euridice, Sonia Prina, si lascia fin troppo trasportare dalla descrizione e Orfeo, Dietrich Henschel, non ha nel canto la stessa duttilità dei gesti e delle posizioni, ma il loro potere d'attrazione è pieno, e si prendono con forza la storia: i compaesani di Orfeo, gli aristocratici del palazzo e noi del pubblico siamo al finire d'atto un gruppo di persone attorno alla loro sventura. Monteverdi segue la storia tramandata del mito: Orfeo, che andrà tra gli inferi per riavere l'amata sposa, deve incantare Caronte, custode di quel Regno. Qui abbiamo la prima grande svolta, non nella coerenza dello spettacolo, ma nella differenza con ciò che potevamo aspettarci. In uno spazio ampio e scuro, Caronte giunto su una barca scura, da cui affiorano cadaveri nudi, solenne come un profeta di morte, sembra emanare ed imporre desolato silenzio, come un incubo. E Orfeo, in camicia scura e neri calzoni, ha smesso i panni della festa e dell'epoca: come suggerisce quell'abbigliamento da lavoro in teatro, più nudo del nudo, è soprattutto un uomo. Nemmeno la poesia del canto o la bravura delle fioriture vocali bastano a schiuderli le porte, occorre l'invocazione autoritaria ai Numi. Siamo fuori del tempo. E, come vuole il mito iniziatico, Orfeo, ottenuta Euridice, non rispetta la condizio-



ne impostagli di condurla via senza voltarsi a guardarla, e lei svanisce, lasciandolo nella disperazione. Ma come si sa arriva il finale convenzionale con il lieto fine, come si usava nelle Corti dabbene: Apollo viene a prendere Orfeo e se lo porta nell'Olimpo. E qui, inaspettatissima, la seconda svolta. Di solito si cerca di sospingere il finale nella accentuata ambientazione d'epoca: costume antico, forma protobarocca che si richiude esatta e circolare nel palazzo dei Gonzaga. Invece Pizzi rovescia la situazione: una schiera di ragazzi e ragazze, non più in costume d'epoca, vestiti semplicemente in nero come una loro festa approfittando del pretesto per esprimere la loro allegria in un ballo senza data, scatenato. Si buttano nelle braccia gli uni degli altri, corrono al suono esaltante della danza. Il teatro si riprende trionfale la sua felicità.

ANCHE ULISSE È PROTAGONISTA d'un mito, e per Pizzi anche lui soprattutto un uomo. Lo vediamo nella stessa tenuta di Orfeo, già ad apertura di sipario, su un carro da cui, pallidissimo e spogliato, si affaccia, con l'esigua voce sbiancata, pertinentissima, Terry Wey, nella parte de l'Umana Fragilità, quasi vi si riconoscesse. E percorre così tutta la vicenda, predestinato e forte e fragile senza poteri o orpelli, come solo e conquistatore con il favore non senza contrasti degli Dei. Koble van Rensburg, lo incarna, difficile discutere sulla sua vocalità duttile e timbratissima quando vuole, o sul suo aspetto d'uomo non eroico e maturo, perché ogni parola e ogni gesto appaiono del tutto necessari e naturali, come se non potessero essere

che così, e all'uscita ci viene il desiderio di modificare in base a lui l'immagine dell'Ulisse di Omero, anche se qui dell'*Odissea* sono rappresentati solo gli episodi finali relativi al suo ritorno ad Itaca. *L'Odissea*, d'altra parte, era nota a Venezia nel Seicento come adesso presso il pubblico; e la memoria favolosa del poema si sovrapponeva all'attualità, bruciante in quell'ora storica, del racconto di un eroe che torna tardi dalla guerra in una patria soggetta e devastata. L'opera va in profondità: il suo tema non è il viaggio né l'arrivo, ma il riconoscere. Ulisse, trasportato nel sonno dai Feaci, non riconosce la sua isola di Itaca; ed è Minerva, prima in veste di pastorello poi nel suo aspetto da dea, che gli dà la rivelazione e le istruzioni sui compiti che l'attendono, liberare la reggia dai Proci invasori; quando si presenta travestito da vecchio mendicante nessuno pensa che sia lui; alla nutrice Euriclea occorre la scoperta d'una cicatrice nell'eroe che fa il bagno; al pastore Eumete la prova di forza di aver saputo tendere l'arco che nella reggia nessuno aveva saputo usare e con quello avere ucciso i Proci. Pizzi e Christie, anziché in tre atti, scandiscono l'opera in due, che culminano con i due riconoscimenti decisivi, quello del figlio Telemaco e quello della moglie Penelope. Pudicissimi entrambi, gravidi di dolcezze e di affetti: padre e figlio si guardano negli occhi cercando le parole più intense, Penelope cerca di nascondere la tensione della speranza ribadendo la paura di un prodigio d'illusione, Ulisse lascia crescere l'impazienza, fino a placarsi entrambi in una specie di quieta berceuse, in cui il tempo della separazione si scioglie e rifluisce. Anche nelle immagini tutto è manifestato per elementi essenziali: Itaca si rivela per la sua luce all'alba, mentre i navigatori in prosceio depongono l'eroe completamente in controluce come silhouettes, ma vive di pochi segni irresistibili: e prima la solitaria Penelope e poi Ulisse appena ritornato si passano tra le mani la sua sabbia bianca. Spettacolo composito e complesso, pur nelle sue nude evidenze, offre momenti e personaggi indimenticabili: Christine Rice canta e recita la famosa, toccante ballata di Penelope in lungo abito viola ora composta al desco dove tesse e disfa la tela, ora quasi cercando di riprendere possesso del palcoscenico, come fosse la sua terra; Robert Burt nell'ubriachezza e morte del grottesco Iro, esalta una teatralità infallibile; Claire Debono riesce ad unire in un solo carattere, oltre che in una figura deliziosa, il pastorello e Minerva in cui si trasforma. Il rapporto fra gli uomini e gli dei è ambiguo e stuzzicante, gli dei hanno costumi sontuosi e impressionanti nella loro bellezza, Giove addirittura è preceduto da un falconiere con un'aquila reale viva e maestosa. Ma nelle loro dispute disperdono la dignità e il potere; gli uomini devono scontrarsi con equivoci, drammi, dolori; conversando con gli studenti dello Iulm in un incontro, Pizzi sintetizzò una volta: «Gli dei son personaggi da commedia: la tragedia spetta agli uomini».

ED IMPROVVISAMENTE MONTEVERDI e Pizzi diventano cattivi. Un grande stacco divide dalle precedenti opere *L'incoronazione di Poppea*, malgrado la vicinanza cronologica a *Il ritorno di Ulisse in patria*. Complice formidabile il librettista Busenello, Monteverdi legge la storia di Tacito come una cronaca dei suoi giorni (o forse, ancora più, dei nostri); la corruzione, il cinismo, le paure, l'avidità mediocre pur grandiosa nella vicenda che porta Nerone imperatore a ripudiare Ottavia e mettere sul trono la spregiudicata amante Poppea. La scansione per episodi brevi e deter-

minati, la spietatezza dell'analisi psicologica, quel gusto della parola, in questo caso musicata, che scatena fantasie immaginifiche ci obbligano a pensare a Shakespeare, suo (e nostro) contemporaneo. Di fronte a tutto questo, il grande scenografo barocco Pizzi rinuncia alla bellezza incantatrice della scenografia, si limita a stilizzare con mano forte, tra colonnati bianchi e neri, il mondo imperiale romano; rifiuta i movimenti coreografici che, con l'apporto di Roberto Maria Pizzuto, tanto successo avevano nelle due opere precedenti; impegna il caravaggesco datore di luci Sergio Rossi nella violenta nitidezza dei ritratti e delle azioni. Solo i costumi offrono un supporto straordinario alla recitazione: Poppea in promozionali abiti chic, Ottavia in semplice abito nero, Nerone memorabilmente ammantato di piume come un avvoltoio...

Si recita, come non mai. La parola impone la sua forza di convincere, e rivela quasi involontariamente arrivismi e timori. Chi conosce la trama sa che nessun personaggio è innocente, tutti vogliono possedere e sono posseduti da egoismi o debolezze, e finiscono per macchiarsi di colpe. Soltanto il saggio precettore Seneca sta al di fuori delle passioni, fin troppo, ufficiale difensore della vir-

memorabile addio a Roma. Ma nella concretezza della storia rappresentata sono gli uomini i deboli: Max Emanuel Cencic, stretto in un abitino che su altri sarebbe fieramente elegante, trova un colore di nostalgia perduta, senza accentuazioni, quando il pensiero è a Poppea, che lo ha abbandonato; e quando accetta, incapace di star solo, l'amore di Drusilla, finisce per venirne dominato e salvato. Anna Quintans ci sorprende con una Drusilla inedita, lontanissima dalla funzione di ragazzina ingenua che porta la freschezza irragionevole e affettuosa: il suo piano di conquista di Ottone è avvedutissimo; e di fronte alla sua volontà di sacrificio quando si accusa d'esser stata lei a tentare di trafiggere Poppea anziché Ottone, troviamo naturale che Nerone, avido di compiere buone azioni da imperatore, le conceda il perdono e la partenza con Ottone per pentito; e così, si allontana vincente con il debole sposo, come accadrà tanti anni dopo a Zerlina nel *Don Giovanni*.

Quando un'interpretazione si offre scarna e senza ostentazione, ci si chiede in cambio di che cosa rinunciamo alle ricchezze perdute. Qui la risposta è la lezione, anzi no, l'immersione che ci vien chiesta in una realtà dove parole e suoni, gesti e pause sono ammessi soltanto se tendono



tù destinato, senza combattere, alla morte, con quella voce che per dire cose profonde deve scavare nelle zone basse della tessitura. Philippe Jaroussky e Danielle De Niese creano insuperabilmente un Nerone nevrotico, prepotente, infantile, destinato a venir dominato, stimolato al di là delle forze in un rapporto intellettuale e sessuale, e una Poppea con i segni fisici e vocali d'una sensualità che ammorbidisce come in un gioco anche la perfidia e il delitto. Coraggiosamente fino all'ultimo Nerone segue la spinta della partitura che lo porta a mostrarsi volitivamente più che non ad abbandonarsi; è stato detto che la scena in cui più si lascia andare è il duetto con l'amico Lucano: questo rapporto qui è portato a fondo, in chiave omosessuale, fino a un bacio, come un fatale smarrimento, e le voci quasi femminee di soprano e controttenore ne esaltano, più che l'ambiguità, l'assolutezza nel farsi canto. I personaggi sono scolpiti e definiti: Ottavia, autorevole e conscia della propria dignità, regale ma non aristocratica, s'indigna duramente nella condanna prefemminista del potere degli uomini, ma poi, cosciente della colpa d'aver tentato di far uccidere Poppea, trattiene a stento la disperazione nel

al vero. Si può rinunciare al lettino di rose in cui Poppea s'addormenta con l'ingiusto fascino da innocente, se invece nello spazio spoglio è accolta fra le braccia dell'incantata complice e nutrice.

E si può anche scoprire che una parte di vero è totalmente inspiegabile: come il duetto amoroso finale tra Nerone e Poppea, quella pagina inserita nella partitura ad un certo momento, e frutto forse non di Monteverdi ma di qualcuno della sua cerchia: l'avvolgente «Pur ti miro, pur ti godo». Qui è cominciata tra i due personaggi soli, come un gioco, e si carica d'erotismo quasi forzatamente poco a poco; ma le ultime battute, nella sacra purezza delle voci, si sublima, quasi che involontariamente, come concesso non sappiamo quando e a chi, s'accorgessero di toccare la sostanza dell'amore. ■

Una scena dell'Incoronazione di Poppea.

Le immagini in queste pagine sono tratte dai tre spettacoli monteverdiani ideati da Pier Luigi Pizzi per il Teatro Real di Madrid dal 2008 al 2010 (foto di Javier del Real).

Su «Don Giovanni» di Michieletto a Venezia

di Enrico Girardi

C'È DEL DOLO SE ancora oggi, dopo decenni e decenni di studi serissimi sul Settecento operistico italiano vi è chi si ostina a riflettere sulla presunta dicotomia del sottotitolo di *Don Giovanni*. Nel 2010, la polverosa tirata dell'indicazione «dramma giocoso» come specchio della compresenza di comico e tragico, la si sente ancora: passi quando in bocca al direttore di turno che, a corto di idee, risponde alle solite interviste nel solito modo, che tanto piace ai caporedattori dei giornali; ma in bocca al musicologo che dovrebbe conoscere ciò di cui parla, o nei peraltro accuratissimi programmi di sala che redigono oggi gli uffici edizioni dei teatri d'opera, non è tollerabile. Basta infatti un semplice censimento dei sottotitoli delle opere settecentesche per accorgersi che almeno il cinquanta per cento dei lavori di genere buffo sono sottotitolati in questo modo, che l'indicazione «giocoso» identifica appunto il genere, mentre il sostantivo «dramma» non c'entra con l'accezione più abusata dell'aggettivo drammatico ma dice semplicemente che quel libretto non è in forma lirica né narrativa ma nella forma drammatico-dialogica del teatro.

La compresenza di tragico e comico è peraltro nello statuto del genere. Non ha bisogno di sottotitoli a effetto per apparire nel contenuto delle opere buffe, mentre non sarebbe male ricordare che queste ultime, diversamente dalle sorelle franco-tedesche (*opéra-comique* e *Singspiel*), restano legate al realismo della quotidianità, che certo non prevede né statue che parlano né fiamme infernali, né tutto ciò di cui si sostanzia il fantastico.

La premessa, di cui il lettore vorrà scusare la pedanteria, è però necessario che l'abbia ben presente chi il *Don Giovanni* abbia l'ambizione e l'opportunità di metterlo in scena, perché s'è visto fin troppo bene quali obbrobri pieni di romanticume abbia generato il fraintendimento: una lunga tradizione di *Don Giovanni* a dir poco cimiteriali, che viene dall'Ottocento ma che arriva, passando anche tra le mani di un genio come Strehler, fino a oggi. In altre parole, se *Don Giovanni* è un'opera buffa a tutti gli effetti, il commendatore appare e parla solo nella testa del libertino e la morte di quest'ultimo non può essere altro che l'ennesima finzione, l'ennesimo travestimento, l'ennesima maschera di lui. In altre parole, un gioco. Se il gioco di un burlone scanzonato o di un pazzo ossessivo e malato, questo naturalmente sta alla sensibilità del regista deciderlo.

Perciò, convincenti o meno che siano risultate al pubblico le mille trovate di cui è infarcita, la messinscena realizzata a Venezia da Damiano Michieletto, che si risolve con la riapparizione del protagonista a dileggiare i personaggi impegnati a cantare, nel «finaletto», la morale della storia (altro ingrediente statutario, e dunque immancabile, del genere), è drammaturgicamente inattaccabile. Anzi, la non morte del protagonista è una necessità, un dovere. Questo è un aspetto che definisce l'impianto di una regia. E l'impianto della regia di Michieletto è sacrosanto,





come del resto quella di Brook, di Flimm e di altri registi che si sono cimentati in questi ultimi anni con i rebus del titolo mozartiano, risolvendoli in tal modo.

Per il resto, la discussione è aperta. Giusto che Leporello, anziché emulo meno talentuoso del suo padrone, sia un complessato balzubiente perennemente indeciso? Giusto che Zerlina continui il balletto erotico della seduzione con Don Giovanni anche mentre tenta di salvare una facciata di decoro col marito? Giusto che Donna Elvira sia tanto irrequieta e psicologicamente fragile? Giusto che Donna Anna sia invece così disinvolta nell'accordare la sua preferenza al libertino? Giusto soprattutto che quest'ultimo usi le armi della prevaricazione e della violenza anziché quelle dell'astuzia e della seduzione per ottenere ciò che vuole? Su ciascuna di tali domande si potrebbe discutere all'infinito, anche perché le meravigliose ambiguità del libretto di Da Ponte e della musica stessa di Mozart forniscono argomentazioni all'uno e all'altro dei possibili contendenti. Non è questo lo spazio di tale dibattito. Ma è chiaro che l'insieme dei dettagli dello spettacolo veneziano è così accurato, logico e coerente da promuovere Michieletto al rango di artista di razza, di quelli cioè che fanno uscire da teatro con qualche certezza di meno e qualche domanda in più. Il teatro diviso a metà tra fischi e applausi è stato il suo vero successo, ben più che l'unanimità in un senso o nell'altro. ■

Il Don Giovanni allestito da Damiano Michieletto alla Fenice in maggio (foto di Michele Crosera).