

La regia lirica tra autonomia e retaggio storico

L'esempio del "Serse" di Händel

di Eleonora Calabrò

LEDIZIONI

© 2022 Ledizioni LediPublishing
Via Boselli, 10 - 20136 Milano - Italy
www.ledizioni.it
info@ledizioni.it

La regia lirica tra autonomia e retaggio storico. L'esempio del "Serse" di Händel,
Eleonora Calabrò

Prima edizione: Maggio 2022

ISBN cartaceo: 978-88-5526-683-3
ISBN: eBook: 978-88-5526-684-0

In copertina: "Foto di Eleonora Calabrò, Juliusz Slowacki Theatre, Cracovia,
2021"
Copertina e progetto grafico: ufficio grafico Ledizioni

Le riproduzioni a uso differente da quello personale potranno avvenire, per un numero di pagine non superiore al 15% del presente volume, solo a seguito di specifica autorizzazione rilasciata da Ledizioni, Via Boselli 10, 20136 Milano, e-mail: info@ledizioni.it

ad Ettina e Musetta

Sarebbe in me imperdonabile baldanza il presumere di poter supplire a ciò che non hanno fatto gli altri, e che probabilmente non si farà così presto. Un sistema drammatico, almeno, com'io lo concepisco, appoggiato sull'esatta relazione de' movimenti dell'animo cogli accenti della parola, o del linguaggio, di questi colla melodia musicale, e di tutti colla poesia richiederebbe riuniti in un sol uomo i talenti d'un filosofo come Locke, d'un grammatico come du Marsais, d'un musico come Hendel, o Pergolesi, e d'un poeta come Metastasio.

A.De Arteaga, Le rivoluzioni del teatro musicale italiano dalla sua origine fino al presente

Vorrei ringraziare il Maestro Gabriele Vacis, la Professoressa Rosa Cafiero, il Maestro Roberto Tarasco e la Fondazione I Teatri di Reggio Emilia.

Indice

Prefazione	9
Introduzione	13
Breve storia della regia lirica	17
Il <i>Serse</i> di Händel	33
1. Estremi storici e biografia dell'opera	33
2. Händel messo in scena	41
3. La partitura critica del <i>Serse</i> di Händel	43
<i>Intervista a Bernardo Ticci</i>	44
La messa in scena di Gabriele Vacis	53
1. Lettura dell'opera	53
2. La scenofonia dell'opera	57
Scenografia e attrezzeria	59
Luci	65
Costumi	67
3. La regia	68
Il lavoro con i ragazzi	68
Il lavoro con i cantanti	71
La critica	74
Lo stato dell'arte della regia lirica contemporanea	77
1. Dentro il <i>Serse</i> di Gabriele Vacis	77
La divisione degli spazi e dei luoghi	78
L'utilizzo delle geometrie e della luce	80
L'utilizzo delle videoproiezioni	82
L'utilizzo di ragazzi non professionisti	84
La metodologia di coinvolgimento dei cantanti	87
2. Scriminare	88

Conclusioni	97
INTERVISTE	
Gabriele Vacis	103
Roberto Tarasco	113
Arianna Vendittelli	121
Marina De Liso	125
Francesca Aspromonte	129
Luigi De Donato	131
Biagio Pizzuti	135
Nicola Raguso	139
Bibliografia e sitografia	147

Prefazione

di Gabriele Vacis

Il *Serse* è un'opera poco rappresentata, credo immeritatamente. Per questo l'abbiamo scelta. E questo libro di Eleonora Calabrò è una testimonianza diretta del percorso della sua messinscena. Eleonora ha seguito tutto il lavoro di costruzione dello spettacolo che è andato in scena al teatro Valli di Reggio Emilia e poi a Piacenza, a Modena e a Ravenna. Volevo portare in scena un'opera dove la trama non fosse condizionante. Mi interessava la costruzione di immagini direttamente sulla musica. Anche perché non sono mai veramente riuscito a capire di cosa parliamo quando parliamo di drammaturgia nell'opera. Per me la drammaturgia è la scrittura di azioni che mandano avanti la storia. Per capirci: ci sono canzoni popolari contemporanee in cui la musica diventa prosecuzione del testo. Penso ad esempio a "Max" di Paolo Conte, il testo è brevissimo, poche parole che inquadrano la situazione, poi la musica ti racconta il seguito della storia. Un altro esempio è una canzone di Battisti e Mogol, "E penso a te": anche qui è la musica che conclude la narrazione. In questi casi capisco cosa significa drammaturgia musicale: è la musica che prende in mano la storia sostituendo le parole. Questo accade anche nelle opere, ovvio, ma accade raramente e soltanto per brevi tratti. Non riesco a trovare un'opera in cui testo e musica si passino la mano "organicamente" fino in fondo, nell'insieme di un'opera. Ci sono momenti in cui la parola ci dice cosa sta succedendo, altri in cui ci pensa la musica. Molto spesso la musica è "colonna sonora" di azioni. Il cinema si è poi occupato di svilupparne le possibilità. Un musicista come John Williams, autore di alcune tra le più popolari colonne sonore di film, ha sempre ammesso di ispirarsi più che a chiunque altro a Puccini. Poi c'è un altro modo di intendere la drammaturgia musicale. E qui credo che la drammaturgia del teatro degli ultimi anni si sia ispirata parecchio a questo modo di intendere la drammaturgia musicale. I testi teatrali di molti autori contemporanei, a partire da Heiner Müller per arrivare a Sarah Kane o a Rodrigo García, sono brani narrativi o poetici in sequenza, non c'è più consequenzialità narrativa. La drammaturgia è una sorta

di indicazione di sentimenti, che saranno poi realizzati sulla scena. Se penso all'opera barocca, anche qui abbiamo brani, quasi sempre poetici, le arie, intervallati da dialoghi che però sembrano staccati, indipendenti gli uni dagli altri. Si succedono come sistole e diastole per intercettare il ritmo degli spettatori. E questo è quello che mi interessa portare in scena quando faccio uno spettacolo. Prima dicevo che cercavo un'opera in cui la "trama" non fosse condizionante. Ma la trama, nel *Serse*, c'è, eccome. E non è solo importante, è addirittura ridondante. Appunto. Era quello che volevo. Una trama così complicata da diventare nient'altro che traccia che tiene il filo non ad una storia ma ad una sequenza di stati d'animo, di sentimenti. Questa è una drammaturgia possibile per interpretare, oggi, l'opera barocca, secondo me. Nel *Serse* la storia, il plot narrativo, è talmente complesso che credo si possa "sospendere": le parole rimangono lì, come congelate, diventano organiche alla musica. La musica di Händel è meravigliosa e l'ho spesso usata fin dai miei primi spettacoli. In "Esercizi sulla tavola di Mendeleev" c'erano brani delle Water Music. Ho sempre avuto la sensazione che la musica di Händel mettesse lo spettatore, ma anche gli attori, in una condizione di comprensione "fisica" dei sentimenti. Per questo nello spettacolo che ha debuttato al Teatro Valli di Reggio Emilia, in scena c'era, oltre ai cantanti (ma anche l'orchestra era "in scena", non in buca) un gruppo di ragazzi molto giovani, studenti delle scuole superiori e dell'Università. Perché l'idea di fondo era quella di un rapporto essenziale con la natura. L'opera comincia con un'ode a un albero che è, di fatto, il protagonista dell'opera. L'idea era quella di mettere in relazione i corpi dei ragazzi - che sono estremamente concreti, fisici, perché sono, appunto corpi non addestrati alla danza o alla recitazione - con i protagonisti dell'opera. I personaggi del *Serse* sono ragazzi. Anche se è il sovrano di un grande impero, *Serse* ha più a cuore i suoi sentimenti privati che la ragion di Stato. Per questo la messinscena era giocata sul doppio piano del proscenio e del palcoscenico. I cantanti in proscenio e l'azione sul palcoscenico. Perché i cantanti, in proscenio, agivano come se fossero in un salotto e, piuttosto che agire l'azione la raccontavano. E' un po' quello che fanno i personaggi delle *Liaisons dangereuses* di De Lacsos. Perché chi è che scriveva nel Settecento? Chi componeva musica, e chi la fruiva? Si trattava di un'aristocrazia che

stava per incocciare nella Rivoluzione francese. Un'aristocrazia oziosa che aveva il problema di far trascorrere il tempo, di trastullarsi, e, ovviamente, aveva molto tempo per interrogarsi sui propri sentimenti, su ogni minimo sussulto dell'anima. Allora i personaggi di De Lacsos come quelli del *Serse* giocano con i sentimenti, i propri e quelli degli altri. La musica di Händel racconta questi sentimenti e non racconta una trama, che sembra quasi non importare più a nessuno. Sentimenti semplici, naturali, per questo il platano, per esempio, viene mostrato nel corso della rappresentazione attraverso riprese cinematografiche da diversi punti di vista e nel corso delle stagioni, come i sentimenti dei personaggi che sono suscettibili di variazioni in relazione ai mutamenti della natura. Quello che conta in quest'opera è la mutevolezza dei sentimenti nei giovani che cambiano, che mutano a loro volta. È naturale questo cambiamento nei giovani, questo innamorarsi e disinnamorarsi, andare a cercare tutti i sentimenti possibili (perché c'è l'amore fraterno, l'amicizia, l'amore tra un uomo e una donna), sono tipici di adolescenti che stanno sulla linea d'ombra di Conrad. Nell'opera tutti i sentimenti vengono mostrati in successione, e spesso mutano in relazione ad eventi "naturalisti". C'è questo continuo rincorrersi, cercarsi, prendersi, lasciarsi, riprendersi. Il gruppo di ragazzi sul grande palcoscenico, quindi si muovevano con molta libertà, fondando la loro azione sull'ascolto della musica e delle persone che si muovevano intorno a loro, fossero i loro compagni o i cantanti. Durante la preparazione abbiamo lavorato sulla consapevolezza: sull'essere presenti a sé stessi, agli altri, al tempo, allo spazio, ovvero sapere dov'è il pavimento, dov'è il soffitto, dove finisce il mio corpo, dove comincia il corpo dell'altro. Vedere mutare in modo significativo, in profondità il comportamento dei ragazzi è stato entusiasmante. Alla fine erano disponibili all'azione, come dice Peter Brook, erano "all'erta", come un soldato che sta di guardia nella garitta e non può addormentarsi, deve sapere, deve capire cosa sta succedendo in ogni momento. Quindi si tratta di amplificare l'ascolto, la visione, di vedere e sentire meglio. Per questo abbiamo lavorato con la Schiera, che è una pratica d'attenzione che impiego da anni e che ormai esce dal teatro per occuparsi della cura della persona. E' una pratica che le persone, dopo, si portano dietro: essere disponibili, ascoltare sé stessi e gli altri diventa un modo di "stare" nel mondo

non solo in scena. E la musica di Händel aiuta, molto. E il libro di Eleonora racconta tutto questo.

In ultimo vorrei dire una cosa sul barocco. Il barocco, si dice, è apparenza, esteriorità, nel barocco c'è solo la facciata. Ma se si entra in una chiesa di Guarino Guarini ci si rende conto che non è solo la facciata a essere importante, ma anche quello che c'è dentro. Provate ad entrare a San Lorenzo, a Torino, capolavoro barocco. Sedetevi su una panca al centro e alzate lo sguardo. Nell'interno della cupola non ci sono più decorazioni: solo struttura nella sua essenzialità, nervi scoperti nella loro naturalezza. Come in certi momenti della musica di Händel.

Introduzione

Cosa intendiamo oggi per regia lirica? L'enciclopedia Treccani così la definisce:

Un sovratesto che interpreta l'opera, trasforma il dramma in azione ed è funzionale alla riproducibilità dell'opus nel tempo.¹

Parlando di regia lirica si individuano, attualmente, due precise tendenze. Nel primo caso il regista² si impegna in quella che appare un'operazione squisitamente intellettuale dove l'obiettivo primario è la lettura o rilettura dell'opera, il cercare e trovare un senso nascosto che negli anni non è stato ancora svelato, aiutandone in tal modo la comprensione critica. Una volta individuata la chiave nascosta, questa va inserita all'interno di quella che è la struttura originaria della composizione.

Nel secondo caso, il regista si impegna nella creazione di un *testo autonomo*, un'interpretazione, una messa in scena che surclassa la composizione originale andando addirittura a riscriverla drammaturgicamente, in modo funzionale ai bisogni e propositi della regia percepita e vissuta quasi come un atto d'emancipazione dalla storia e dagli autori.

Attualmente i teatri lirici hanno accolto anche registi provenienti da realtà artistiche diverse come il cinema, la televisione, la danza o il teatro di prosa, coinvolgendo nomi importanti non propriamente dell'ambiente della lirica.

Nasce da questa considerazione la domanda che ha sollecitato e guidato questa mia riflessione: quanto e in che modo la regia lirica è stata contaminata e continua ad essere influenzata da

¹ B. Roberti, R. Sacchetti, M. Stacca, *Regia*, in *Enciclopedia Italiana. Treccani*, IX Appendice, 2015

² Dal latino *rego/regere* il cui significato primario è 'dirigere', 'guidare'. Non meno rilevanti sono i significati secondari: 'governare', 'amministrare', 'fissare', 'stabilire' (L. Castiglioni, S. Mariotti, *Vocabolario della lingua latina*, Loescher, Torino 1968). In Italia i termini 'regia' e 'regista' fecero la loro prima comparsa nel 1932 in una lettera aperta scritta dal linguista Bruno Migliorini e pubblicata sulla rivista *Scenario* (numero 1). Prima di allora vi era un gran proliferarsi di numerosi termini come 'corago', 'mettinscena', 'regissone', 'superdirettore' che non avevano suscitato un'approvazione unitaria di critici e artisti.

altri linguaggi artistici? Questa ne presuppone un'altra: la regia lirica nasce autonoma ed è autonoma o deriva da qualcos'altro?

Per riuscire ad elaborare una risposta soddisfacente (e convincente) mi sono resa conto che avrei dovuto intraprendere una ricerca che, se svolta seguendo un rigoroso percorso storico e filologico, avrebbe richiesto anni di studio in virtù dell'enorme mole di materiale da prendere in esame. Una simile prospettiva, seppur molto allettante, risultava oggettivamente poco realistica e quindi non mi è rimasto che ricorrere all'analisi di un caso che ritenevo potesse essere paradigmatico.

Nonostante i limiti che tale scelta comporta mi è parsa comunque quella più opportuna, tale da permettermi di ricercare una risposta alla mia domanda da un punto di osservazione specifico e coerente: un teatro dove si stava allestendo un'opera.

Tale possibilità si è resa disponibile nel migliore dei modi, grazie a una serie di coincidenze abbastanza straordinarie: in primo luogo la possibilità di poter assistere alla genesi di una regia lirica del Maestro Gabriele Vacis; in secondo luogo la specificità dell'opera messa in scena: il *Serse* di Georg Friedrich Händel, un'opera barocca non di repertorio. Mi sono quindi trovata a lavorare nel ruolo di secondo assistente sulla messa in scena di un importante regista dell'avanguardia teatrale di prosa e su di un'opera lirica che avrebbe permesso libertà espressive notevoli.

A tale proposito, è d'uopo considerare che lavorare su un'opera non di repertorio e poco conosciuta al grande pubblico non crea aspettative basate sulla tradizione, liberando in tal modo il regista da quelle pressioni che inevitabilmente si sviluppano quando occorre mediare tra una scelta puramente stilistica e creativa, ed una più legata sia ai gusti correnti del pubblico d'opera lirica, sia ad una doverosa e supposta aspettativa di originalità, della realizzazione di qualche cosa di nuovo finora mai visto.

Il mio lavoro si articola in quattro capitoli ed è il frutto di un mese di attività sul campo all'interno del Teatro Valli di Reggio Emilia e della produzione del *Serse*. Inoltre è il risultato di più d'un anno di ricerche bibliografiche, che hanno coinvolto sia l'Italia che alcuni paesi esteri. Affiancandole ad interviste rivolte a professionisti del settore. Queste ultime ho desiderato fortemente realizzarle in quanto volevo confrontare la mia

esperienza e le mie intuizioni con il vissuto di professionisti affermati.

Il primo capitolo è una veloce storia della regia nell'opera lirica.

Il secondo è incentrato sul *Serse* di Georg Friedrich Händel: si contestualizzerà nel periodo storico in cui l'opera è stata scritta, si ricostruirà il suo *iter creativo* e si formuleranno, attraverso l'intervista con l'editore che l'ha curata, alcune considerazioni sull'ultima edizione critica uscita.

Esaminata l'opera in sé, nel terzo capitolo si analizzerà nei particolari la messa in scena di Gabriele Vacis. In uno spazio scenico popolato da attori vecchi e nuovi, l'obiettivo è quello di stabilire dei punti focali dai quali partire, per poi sviluppare, nel quarto capitolo, considerazioni su metodologie e criticità, in un percorso coerente con la domanda di fondo di questo lavoro: quanto e come la regia d'opera lirica è stata contaminata? Ovvero, la regia lirica può dirsi una disciplina autonoma e legittimamente caratterizzata da tratti peculiari e vincolanti? E ancora: in che misura l'opera lirica, al pari di qualsivoglia linguaggio, non può prescindere per la sua stessa sopravvivenza dalle contaminazioni e dalle ibridazioni o se invece è vero il contrario e mettere in discussione l'originalità unica di una disciplina legittimamente caratterizzata da tratti peculiari e vincolanti, voglia dire decretarne la fine?