

Sulla messa in scena di «Rigoletto»

di Stefano Poda

In teatro, in opera soprattutto, non somiglianza esteriore è la meta, ma verità. E la verità artistica è diversa da quella della vita. Già lo aveva detto Schiller: «Tragedia è imitazione poetica di un'azione compassionevole e con ciò si contrappone all'azione storica. Sarebbe storica se inseguisse uno scopo storico e non avesse una finalità poetica». L'opera, intesa come sommatoria di arti – e non come dissociazione egoistica di ognuna di esse – permette di accogliere in un'unica, inesauribile dimensione molteplici pensieri (sia liberi che necessari, sia volontari sia inconsci) che la musica comprende e sostiene tutti insieme, culminando a volte alla completa esperienza dell'opera d'arte.

Nell'opera non si parla, ma si canta. I suoi personaggi non hanno corpo, ma gesti, pensieri. L'opera è una forma procedente per simboli ed i tempi musicali non coincideranno mai con quelli della drammaturgia applicata.

La messa in scena – ossia la meta di dar corpo alla musica, che di per sé non lo possiede – dovrebbe trovare un ideale parallelismo all'effetto spirituale, nella finalità ultima di cogliere la ragione in cui risiede l'universalità dell'opera d'arte. La via dovrebbe essere quella della purificazione dello sguardo dello spettatore, offrendogli la forza motivazionale ed anche la spinta creativa su cui egli stesso possa lavorare con libertà, riscattandosi dal condizionamento di un'interpretazione imposta.

L'interpretazione dovrebbe non costruire un “carcere”: non solo per l'interprete, ma innanzitutto per lo spettatore. Se in tutto il suo passato, l'arte è stata un modo d'esperienza individuale, in una società a cultura di massa computerizzata, sembrerebbe un vizio antiquato e “romantico” aggiudicare a qualcuno la rivelazione di qualche verità interpretativa. Considerando che non può, né deve esistere un'interpretazione assoluta di un'opera d'arte, non esistono poi messe in scena definitive. La partitura è eterna, mentre la sua rappresentazione è peritura: a caducità limitata ha valore nel contesto storico/sociale/culturale in cui si pone.

Lo spettatore deve essere dunque spettatore di se stesso. Se la realtà da esprimere risiede non nell'apparenza del soggetto ma ad una profondità cui tale apparenza conta ben poco, il riconoscimento entro di sé, da parte dello spettatore, è prova di verità e viceversa. L'essenzialità, l'unica opera vera, non c'è da inventarla, in quanto esiste già in ognuno di noi, ma c'è da scoprirla.

Se la messa in scena è innanzitutto “messa in pratica” e consiste nel rendere visibile la musica che è spirito senza corpo, la delusione è pure inevitabile, come quando incontriamo una persona di cui ci ha affascinato prima la voce o come quando vediamo un film tratto da un libro amato. Sempre ci si aspetta qualcosa di diverso. Quel che noi sentiamo della vita non lo sentiamo sotto forma di idee e quindi la sua

traduzione letteraria o figurativa, cioè intellettuale, rendendocene conto, lo spiega, lo analizza, ma non lo ricrea, come fa invece la musica, in cui sembra che i suoni prendano l'inflessione delle sensazioni.

Nonostante l'arte figurativa dal Novecento in avanti si sia proclamata astratta, la pittura del secolo XIX prima e poi il cinema (sintesi dei linguaggi codificati del secolo XX) ci hanno riempito lo sguardo con immagini formali, a volte banali, che hanno abituato il pubblico ad una imitazione-interpretazione convenzionale del mondo, impoverendone la fantasia creatrice e lo spirito di pura percezione. Questa contaminazione "narrativa", per cui tutto viene detto, mostrato, descritto, spiegato, o al limite simbolizzato, ha soffocato lo sviluppo della conoscenza "interna" che è scoperta di sé. Così lo spettatore si aspetta anche sul palcoscenico una cronologia conclusa di eventi, di habitat, magari un rimando sentimentale vero e tangibile, verificabile o riconducibile al conforto dei riferimenti convenzionali. Quel che noi chiamiamo "realtà" è un certo rapporto tra quelle sensazioni e i ricordi che ci circondano simultaneamente – rapporto che sopprime una qualsiasi visione cinematografica, la quale appunto per questo tanto più si allontana dal vero quanto più pretende di aderirvi. Ovviamente lo spettatore non chiede tutto questo al compositore: è cosciente del fatto che è compito dell'autore impostare i destini umani e gli eventi secondo norme che valgono in ambiti poetici universali ed extratemporali, convertendo gli stessi in metafora anziché farne delle riproduzioni. Lo spettatore sa che la meta dell'autore è la rappresentazione della verità interiore e non della realtà esteriore.

È veramente strano come oggi, in epoca post-moderna (termine usato non in contrapposizione al moderno ma designando la posizione di una cultura che, attraverso la memoria computerizzata, può muoversi su un territorio dilatato, senza frontiere spaziali e temporali), un secolo dopo il discorso indiretto libero ed il flusso di coscienza di Joyce e Proust, che avrebbero dovuto segnare un punto di non ritorno, ci si dimostri invece ancora così ancorati a leggi aristoteliche e griglie cartesiane che costituiscono un "hic sunt leones" da non varcare se non per gioco o per surrealismo, che è comunque una forma dissimulata di iperrealismo.

La problematica della messa in scena d'opera e la sua evoluzione sono d'esempio. Il pubblico d'opera assume, molto presto in gioventù, con patto tacito, un codice che poi non discuterà mai più per il resto della vita: assurdamente accetta a priori di non lasciarsi disturbare dall'apparente attentato alla logica comune rappresentato da un genere in cui non si parla, ma si canta ed in cui i tempi musicali non coincidono con quelli reali, arrivando a situazioni estreme come quelle topiche dell'agonia esageratamente dilatata di un protagonista; o come altre più complesse quando nei concertati più personaggi e coro contrappongono contemporaneamente concetti differenti o formule reiterate, tutto in maniera assolutamente inintelligibile, per di più rese con modalità non necessariamente astratte ma realistiche. Reagiscono, forse, solo i bambini con spudorata innocenza. Eppure per il genere operistico non era mai stata elaborata seriamente e compiutamente una formula di rappresentazione pura e specifica: gli è stata applicata prima la convenzione del teatro di prosa, poi quella del

cinema, più recentemente quella della drammaturgia forzosa che astutamente rende spiegabile e “attuale” un contenuto che non ha bisogno d’essere né compreso né modernizzato e che per genesi è già “altro”, al di là di qualsiasi moda e tempo. Persino le trasposizioni d’epoca e gli adattamenti – “moderni” in apparenza ma antiquati nella sostanza –, ostinandosi in giustificazioni narrative, ricercando a tutti i costi i corrispettivi semantici nell’attualità, non considerando che il mistero della vita e dell’arte consistente proprio nella non-comprensione, riaffermano ancora lo stesso malinteso di fondo. Eppure sono tollerati perché i cambi restano alla superficie senza sfondamento interdisciplinare. Il pubblico, educato fin dal liceo a studiare le materie come discipline avulse tra loro, mai intercomunicabili, finge di scandalizzarsi ma si sente a salvo e non si accorge che quello che non funziona è ben altro.

Nella messa in scena il primo problema da risolvere resta quello della discrepanza tra i tempi psicologici e quelli esterni. Il tempo della musica (che è quello dell’anima) non coinciderà mai con quello esterno. Come rendere allora comprensibile sul palcoscenico la stesura del patto tra cultura attiva e cultura ferma, tra fede e obiettività? Soprattutto oggi, in un’epoca stravolta da una rivoluzione informatica che fa sembrare tutto così facile da renderlo inutile e che è stata così veloce da non aver ancora permesso l’elaborazione di una struttura morale capace di comprenderla e contenerla; in un’epoca in cui la clonazione o la chirurgia estetica rende tanto più accessibili quanto più irrisolte le grandi tematiche eterne dell’umanità... Dice Pessoa: pensare è non comprendere.

Così il simbolo viene offerto come una sorta di strumento ottico affinché chi vede ed ascolta, veda ed ascolti la storia della sua propria anima, nel *miserere* della civiltà delle parole e delle immagini sprecate, dove Eros si crede libero e Thanatos rimosso.

STEFANO PODA

STEFANO PODA

Opera Director, Set-Costumes-Lighting Designer

Website: www.stefanopoda.com

E-mail: stefano@stefanopoda.com

* Stefano Poda è regista, scenografo, costumista, coreografo e *lighting designer* attivo dal 1994, ha firmato più di settanta spettacoli in tutto il mondo.