

LO SPIRITO **S** DEL TEATRO

92



internet: www.teatrinodeifondi.it
e-mail: cisd@teatrinodeifondi.it



Marco Filiberti

Intorno a *Don Carlos*: prove d'autenticità

*con una postfazione di
Giulio Baffi*

*fotografie di
Maria Elena Fantasia*

foto di copertina: Matteo Tanganelli nel *Don Carlos* di Marco Filiberti
© Maria Elena Fantasia

© Teatrino di Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2017
via Zara, 58 – 56028 Corazzano (Pisa)
Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700
www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it
info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

ISBN: 978-88-7218-430-1



*La riconciliazione non può essere ottenuta altro
che gettando sul mondo uno sguardo
spaventosamente lontano...*
(Richard Wagner a Mathilde Wesendonck, 1860)

A Matteo, Diletta, Stefano, Luca e Giovanni,
con profonda gratitudine

Epitaffio per il sublime

*sul senso di una drammaturgia contemporanea
per un testo classico affrancata dai vetusti retaggi
della categoria del Moderno*

di Marco Filiberti

Assistendo alla rappresentazione di una tragedia di Shakespeare, di una commedia di Molière o di un dramma di Ibsen ci si può imbatte-
re in buona sostanza in tre diversi approcci drammaturgici. Un caso
è quello in cui il testo, magari a noi già noto per diretta esperienza o
per chiara fama dell'opera, venga riconfermato alla nostra memoria
perché inscenato – bene o male che sia – con oggettiva e pedisse-
qua aderenza alla sua originale e accreditata stesura. Un altro caso,
che rappresenta quello largamente più praticato nella attuale prassi
esecutiva, è quello in cui il titolo in cartellone sarà poco più che un
pretesto per creargli intorno qualcosa d'altro, spesso focalizzando
l'identità ri-creativa attorno all'idea di *attualizzazione*. Una terza
possibilità, poco praticata soprattutto in Italia, è quella in cui, seb-
bene l'impianto della vicenda e l'identità dell'autore originario restino
ben riconoscibili, tuttavia si assiste ad una straniante metamorfosi
interna della drammaturgia che, pur restando autenticamente con-
nessa alla sua morfologia originaria, diviene *altro da sé*.

Allorché un testo mi pervade, come accaduto con lo schilleriano
Don Carlos, con *Cain* e *Manfred* di Byron, con la *Recherche* prou-
stiana, la spinta che mi porta alla elaborazione di una drammatu-
rgia è la medesima che mi occorre per cimentarmi in una creazione
completamente originale. Si verifica in questo caso un ordine di ne-
cessità imprescindibili che trovano nell'opera già esistente un “dop-
pio” risonante nel quale lasciare agire la propria daimonica gestazio-
ne creativa attraverso un fitto dialogo con l'autore primigenio. Una
tale confluenza, intessuta di reciproca appartenenza, si distende su
un sincretismo temporale che, annullando secoli e distanze, si pone

necessariamente nella sfera del mito, dell'eternamente presente. In questa condizione osmotica con *l'altro* – il *poeta morto*, l'*amico ritrovato* – il lavoro del nuovo drammaturgo è volto a una creazione che lasci intatte o, se possibile, amplifichi attraverso una ricca messe di corrispondenze analogiche le risonanze presenti nell'opera, origine della epifanica confluenza avvenuta tra il novello e l'antico autore. A fianco – o meglio, *all'interno* – di questa riappropriazione avviene nell'opera una trasformazione che insinuandosi nelle pieghe che legano il testo al suo nuovo decifratore ne modifica l'angolazione, la prospettiva, il diapason. Questo cambio può verificarsi solo nel caso di una stratificata modificazione interna e non, come è pratica diffusa nella categoria del Moderno, con un vero e proprio colpo di mano. Ma si sa, il Moderno – tutt'altro che sepolto – non è categoria di creatività sorgiva bensì di ideologico approccio critico che, rescindendo le connessioni dell'incantamento liminali al *sacro* e capaci di garantire alla dimensione dell'essere una corrispondenza con quella del *creare*, percepisce di tali connessioni l'inesorabile distanza, l'essenza perduta, la disfatta istintuale. Nella meticolosa operazione deputata all'inveramento dell'opera da parte del drammaturgo vengono così instillate omeopaticamente all'inanimata icona archeologica ragioni connesse alla nuova paternità autorale (e, necessariamente, anche solo per ragioni oppositive, al proprio tempo) in realtà già ravvisate necessariamente *in nuce* per quanto celate dalle convenzioni formali dell'epoca di composizione, da regole strutturali allora imprescindibili, da maglie censorie allora imperanti. Insomma, questa costellazione d'appartenenza, questo "patrimonio genetico" comune capace di legare l'antico e il nuovo drammaturgo non può che essere già presente *ab origine*, nei meandri dell'implicito che avvolge la relazione misteriosa (e misterica) tra il *prima* e l'*ora*. In questa tipologia di approccio drammaturgico penso possa rientrare anche l'utilizzo di frammenti decontestualizzati di opere altrui, inserimento certamente *ex abrupto* in quanto reattivo e non fisiologico, segno inequivocabile di frattura incolmabile con l'armonia dell'antico. I frammenti, *leitmotiv* extra-diegetici costitutivi di una costruzione in realtà affatto autonoma, si configurano in questo

caso come corpi estranei con i quali *puntellare le proprie rovine*, come specifica T. S. Eliot in *The Waste Land*, opera-manifesto della frammentazione e del rovinismo, o come accade nella drammaturgia musicale dello Stravinsky "neoclassico", precedenti ai quali mi sono atteso con sentita appartenenza in alcuni miei lavori quali *Il crepuscolo di Arcadia* e *Parsifal*. Ma anche così, con prestiti delegittimati, la sostanza non cambia: la collazione rovinistica, liminale al *pastiche*, di fondo non elude (anzi!) l'opzione drammaturgica da me prescelta, quella della metamorfosi interna, giacché la percezione del *frammento come rovina* presuppone necessariamente un *dissolvimento del sé* nell'opera altrui in senso apocalittico (e schopenhaueriano) di annullamento della volontà propria confermando un massimo grado di appartenenza all'*altro* in una torsione metamorfica prossima a infinito (*l'Arca di Noè* dove salvare il salvabile rimane necessariamente un percorso aperto, liminale).

Il fatto che un testo possa essere manomesso a proprio piacimento e, come spesso accade, in modo del tutto arbitrario, rappresenta una sorta di *excusatio non petita* propria della categoria del Moderno, quasi che l'imprescindibile necessità di un intervento, indipendentemente dalle ragioni e dalla natura dello stesso, sia il solo modo per giustificare il diritto all'esistenza di un'opera nata in un'epoca differente dalla nostra: meschinità e violenza del lillipuziano "sentire" contemporaneo, incrostato del proprio tempo esclusivamente diacronico, antropocentrico fino al parossismo e auto-riferito al di là del più evidente fallimento. L'approccio del "colpo di mano" inferto allo Shakespeare o al Molière di turno trova dunque la sua più diffusa motivazione nella richiesta di *legittimazione* della quale il testo necessiterebbe e la sua più consueta formulazione nella prassi della *attualizzazione*, pratica abusata oltre l'inverosimile e che sarebbe auspicabile, quantomeno per un ricambio di patrimonio immaginario, bandire dalla koinè linguistica teatrale per i prossimi vent'anni anche se suppongo che infilare una giacca di pelle ad Amleto facendolo parlare in romanesco, portare Argante nella corsia di un ospedale psichiatrico e trasformare Viola in una profuga siriana siano

vette creative di richiamo irresistibile per le nostre attuali direzioni artistiche. L'incondizionata affermazione di tale prassi, alla faccia di Nietzsche e degli apocalittici avvertimenti dello sparuto novero di apostati della *décadence* del XX secolo, mi induce a credere che se i suddetti *Angeli Novi* non hanno potuto indurre le vergini stolte ad accendere le fiaccole *prima che sia notte* non potrò certo farlo io. Ovviamente la paradossale accondiscendenza verso un approccio drammaturgico improntato alla placida e consolatoria oggettività rappresentativa non è altro che una *butade* indotta dalla mortificante prassi creativa contemporanea, italica *in primis*, che riesce a rendermi preferibile perfino una pedissequa riproposizione rispetto allo sconsiderato velleitarismo dilagante. Infatti uno Shakespeare banalmente onesto rappresenterà quantomeno l'opportunità di riascoltare Shakespeare; l'arroganza approssimativa del Signor Caio – sostenuta, manco a dirlo, da un Sistema che dell'elezione della mediocrità a categoria estetica fa un postulato imprescindibile per la propria sopravvivenza – sarà solo un'altra occasione di edificare l'ennesimo *monumento sul nulla*, trascinando nel suo vuoto siderale anche l'eco impallidita del povero Bardo.

Ma prima di congedarmi dalla prassi del “colpo di mano” – quella che ho chiamato la “seconda via” – promossa da un Sistema alla ricerca spasmodica di ogni sorta di effetto a buon mercato (e sempre più indebolito sulla reale capacità di centrare l'obiettivo) mi sento legittimato a compiere una breve digressione a titolo esemplificativo portando l'attenzione sul fenomenale approccio corrente alla drammaturgia e alla regia nel teatro d'opera. Infatti questa realtà enfattizza magistralmente la diabolica connessione tra una *domanda* miope e focalizzata esclusivamente sull'aspetto commerciale delle proposte (anche perché non più in grado di leggere altro) e la *risposta* di un parterre “artistico” (che altri non è se non il Sistema stesso in uno dei suoi molteplici travestimenti) smunto e prono oltre ogni decenza all'omologato linguaggio massmediatico.

Il codice melodrammatico costituisce un sistema semiotico dotato di forte autonomia, complesso e misterico, declinato in accezioni

tra loro anche lontanissime (da Monteverdi a Mozart, dal belcanto italiano a Wagner, fino all'opera moderna) e che si muove su binari obbligati – la partitura, le necessità connesse alle prassi esecutive, la coercitiva inamovibilità del testo – spesso incompresi se non addirittura sconosciuti da parte di chi è chiamato a realizzarne la messa in scena. Questa mancata adesione alle più identificanti ragioni del melodramma – adesione che dovrebbe avvenire per sorgiva empatia, per familiarità culturale, per competenza musicale o, auspicabilmente, per l'insieme di queste ragioni (Visconti *docet*) – produce troppo spesso un approccio totalmente esterno, quando non addirittura estraneo da parte di registi che per giustificare e amplificare il senso del proprio intervento, evidentemente non sufficientemente motivato dalle suggestioni presenti nell'opera, alterano i presupposti fondamentali dell'assetto drammaturgico intrinseco pervenendo a risultati che finiscono per accorpare maldestramente linguaggi tra loro sideralmente divergenti e *l'un contro l'altro armati*. Il prodotto generato ha assunto ormai un'identità ibrida per non dire assente nel suo rivolgersi sempre più ad un bacino d'utenza turistico, sprovveduto e sordo alle profonde – e attualissime, in quanto archetipiche – ragioni del melodramma. Tale prassi omicida verrebbe poi spacciata addirittura come il punto di forza atto a garantire la stessa sopravvivenza del melodramma, altrimenti fatalmente compromessa. Manomettere la *Nike* di Samotracia attraverso interventi *creativi* di varia natura per renderla *attuale* ed eloquente al (cieco e sordo) pubblico contemporaneo continua a parermi infinitamente più grave (quantomeno in termini di semiotica collettiva e di distruzione di un immaginario) rispetto ad una esplicita, per quanto assurda e criminale, coscienza demolitrice: l'accanimento terapeutico – del quale beneficia soltanto l'istituto che lo pratica – non è vita e neppure un suo surrogato, ma un inutile stillicidio. L'astuta abilità del Sistema democratico-capitalista nell'arte di somministrare i più tossici veleni spacciandoli come semplici ricostituenti di gradevole sapore riesce ancora a sorprendermi e atterrirmi. Il fatto di ignorare bellamente la necessità di trarre la propria drammaturgia dalle autentiche ragioni musicali e teatrali dell'opera deflagra così nella più assoluta mancan-

za di credibilità, evidente nel cozzo tra quello che si sente, quello che si dice (cioè che si canta) – comunque inalterabile nell’opera lirica – e quello che si vede in palcoscenico: due linguaggi indifferenti l’uno all’altro di fronte ai quali molto spesso il meglio che si possa fare è quello di chiudere gli occhi e provare ad ascoltare. La lapalissiana considerazione che si possa, anzi, si debba fornire un proprio segno autonomo e originale rispetto ad una realizzazione meramente espositiva è un fatto che per un regista non dovrebbe costituire un obiettivo ma il fisiologico postulato di ogni sua espressione, ammesso che qualcosa da dire effettivamente la si abbia. Ma continuo a pensare che questa personale “chiave di lettura” debba svilupparsi *dall’interno*, attraverso una connessione con l’opera e il suo autore che può verificarsi solo a patto di una profonda appartenenza (e dunque anche conoscenza) alle ragioni proprie di quell’opera, nonché a quelle della sintassi melodrammatica e, più in generale, della musica stessa. A titolo esemplificativo porrei il wagneriano *Ring* messo in scena a Bayreuth da Patrice Chéreau nel 1978 e *Le Nozze di Figaro* allestite da David McVicar nel 2006 al Covent Garden come esempi tra i più esaltanti di cosa dovrebbe essere una regia d’opera che sprema la propria innovazione creativa da istanze sentitamente connesse alle intrinseche ragioni dell’opera stessa (spesso rivelandone oltretutto suggestioni non direttamente volute dall’autore ma pienamente autorizzate dal suo lavoro) e non dalla propria velleitaria estraneità ad un sistema complesso e specifico quale è quello del teatro in musica. Quand’è così, come troppo spesso accade, ammetto che un fondale dipinto e una cicciona che sappia veramente cantare (qualora se ne trovasse fortunosamente ancora qualcuna in circolazione) continuo a trovarla una soluzione più onesta, più economica e infinitamente più *melodrammatica* (quanto meno per il repertorio italiano) rispetto agli scempi inutili e ammorbanti che hanno svilito una forma d’arte potenzialmente sublime a frigidità spettacoli da inserire nel pacchetto “viaggio organizzato” a Vienna, a Milano o a New York, da infilare tra lo shopping, un ristorante di sushi e una bella mostra, magari di quell’arte contemporanea seconda a nessuno in quanto a velleitarismo.

Dunque, una volta dichiarato che per disinteresse personale tralascio la “prima via”, quella cioè della pedissequa trasposizione della pagina scritta in frontalità recitata, magari inscenata affidandosi all’attore di richiamo o ad altri affini *escamotages* – un teatro che nonostante sia più morto dei faraoni sorprendentemente è ancora in uso – resta per me come unico possibile approccio drammaturgico a un’opera già esistente quello che presuppone una osmotica, stratificata e incontrovertibile relazione con il testo d’origine che modificato da una nuova essenza secretata dalla sua stessa morfologia dà origine a una creazione affatto differente ma fisiologicamente connessa con la propria sorgente. Questa sorta di doppio gemellare, apparentemente simile eppure profondamente mutato nella sostanza della sua identità, crea, allorché l’innesto sia ben condotto, uno straniamento sottile e pervicace capace di fare fluire la verità dell’antico autore nel nuovo (e quasi sempre se ne trae solo un gran guadagno), rendendo quelle parole, quelle relazioni, quelle dinamiche e quei concetti imprevedibili e dissonanti, come l’esposizione raddoppiata di una stessa linea musicale della quale la seconda voce è esposta in una tonalità lievemente alterata. L’impressione sarà quella di ascoltare una pagina nota che pur mantenendo riconoscibili le proprie coordinate principali si è trasformata in qualcosa d’altro, compromettendosi con gli inquietanti interrogativi della contemporaneità – *The Age of Anxiety*, citando il paradigmatico titolo dell’Auden – che affiorano così non attraverso una esplicita dichiarazione ma grazie a una sottile rete allusiva, pervicacemente insinuante.