

d'un giro di sole', ma nei casi in cui il tempo dello svolgimento dell'azione trascendesse il tempo della rappresentazione, aveva fatto in modo che lo spettatore lo immaginasse passato

in quegli intervalli ne' quali, fra l'uno e l'altro gruppo di scene annodate insieme, il teatro rimane affatto voto d'attori, e presenta ai riguardanti l'apparenza d'un nuovo sito. Ciascuno di cotesti gruppi è una azione separata, ma subalterna, che conduce alla principale. Or siccome un pittore che volesse rappresentar la morte di Didone con le antecedenti circostanze che la cagionano, non essendogli permesso dalla natura dell'arte sua il poterle esprimere in un quadro solo, sarebbe ben degno di lode se le esprimesse in diversi, presentando successivamente in uno, per cagion d'esempio, l'arrivo d'Enea in Cartagine, in un altro la cena, nel terzo la caccia, nel quarto gl'inutili sforzi della regina per non esser abbandonata, e finalmente nell'ultimo la disperata sua morte; [...] <sup>17</sup>.

Ed è proprio sulla scansione consigliata dal poeta che Viganò articolerà il suo ballo, inserendovi però un atto, il quarto, dove si narra dell'arrivo di Jarba travestito da ambasciatore, episodio tratto dal dramma metastasiano.

<sup>17</sup> P. Metastasio, *Estratto*, in P. Metastasio, *Tutte le opere*, cit., II, pp. 1015-1016.

Annamaria Mastracci

L'ANELLO DEL NIBELUNGO DI RONCONI  
E PIZZI: FIRENZE, 1979-1981

Negli anni Settanta iniziò un nuovo ed interessante capitolo nella storia interpretativa dell'opera wagneriana in generale, dell'*Anello del Nibelungo* in particolare. L'avvicinarsi del 1976, centenario della prima rappresentazione bayreuthiana dell'*Anello*, incoraggiò alcuni teatri d'opera a programmare una nuova produzione. Iniziò Kassel nel 1970, seguirono Lipsia nel 1973, Londra e Milano nel 1974, Ginevra nel 1975. Il cambiamento, quindi, prese le mosse al di fuori del Festspiel di Bayreuth, per poi approdarvi, nel 1976, con l'edizione del centenario curata da Boulez e Chéreau. Prevalse l'esigenza di abbandonare le ambientazioni «senza tempo» che caratterizzavano le messinscene di Bayreuth, che si ispiravano alla assenza di tempo del mito narrato nel ciclo. Sembrò che tutti ricercassero quale fosse la reale ambientazione temporale e spaziale dell'*Anello*. Si scoprì allora che l'attualità dell'opera andava concretizzata nelle sue relazioni temporali. Ciò comportò una messa in scena concreta, in cui un periodo storico ben preciso, l'Ottocento, prese il posto della mancanza di tempo, divenendo il fulcro della riflessione. I problemi ideologici della società del XIX secolo determinarono la nuova interpretazione, e si mise così in scena anche la storia della ricezione dell'opera.

In questo articolo si cercherà di analizzare la produzione curata da Ronconi e Pizzi, quella che più di ogni altra contribuì a cambiare il modo di interpretare il ciclo wagneriano; che nella sua edizione completa, avvenuta a Firenze tra il 1979 e il 1981, tirò le somme delle «provocazioni» lanciate dagli stessi Ronconi e Pizzi a Milano, che furono riprese ed ampliate nelle produzioni citate.

Ma soprattutto, si cercherà di analizzare il rapporto tra il regista di teatro musicale ed il testo verbale dello spettacolo, con le sue fonti; che, come vedremo, possono assumere il valore di fonte anomala e divenire fulcro dell'ambientazione. La relazione tra la partitura di un'opera e la sua messinscena, che può essere descritta come duali-

simo tra un fatto artistico scritto, il testo musicale, ed un evento transitorio, la messinscena, è nel discorso musicologico strettamente legato al concetto della fedeltà all'opera. Questa posizione contrasta, nello studio dell'evento teatrale, con il postulato dell'autonomia artistica del regista. Punti di vista, apparentemente contraddittori, che si combattono, e forse trovano una mediazione nella idea che la partitura operistica, nonostante l'annotazione precisa dei parametri musicali, linguistici, scenici e letterari, sia da considerarsi come testo teatrale embrionale da completarsi da parte del regista con quegli elementi che non è possibile fermare su carta, e che allo stesso tempo contribuiscono alla determinazione del processo della messinscena teatrale.

Nel marzo del 1974 e del 1975, furono messe in scena alla Scala *La Valchiria* e *Sigfrido*, prima e seconda giornata della *Tetralogia*, con la regia di Ronconi, le scene e i costumi di Pizzi e la direzione musicale di Wolfgang Sawallisch. La commissione per il duplice allestimento era venuta dal direttore artistico della Scala Massimo Bogianckino, che aveva chiesto aiuto a Ronconi, date le gravi condizioni di salute di Luchino Visconti.

Nelle intenzioni di Bogianckino vi era l'esecuzione completa della *Tetralogia*. Il *Prologo* era già andato in scena, l'anno prima, con un allestimento tradizionale; le restanti tre opere furono affidate a Ronconi e Pizzi. Se non che, dopo *La Valchiria* e *Sigfrido*, che avevano suscitato molte perplessità in parte della critica, ma erano state accolte con successo dal pubblico, l'operazione si arresta. Da un lato vi è la rinuncia di Sawallisch<sup>1</sup> a dirigere delle opere con una regia non

<sup>1</sup> Notava Luciano Alberti: «Quanto a Wolfgang Sawallisch, il direttore regolarmente impegnato per tutte le recite della *Tetralogia* scaligera, egli ha esplicitamente precisato le proprie riserve circa l'impostazione registica di Luca Ronconi in una intervista concessa al "Corriere della Sera" (28 marzo 1975), all'indomani dell'ultima replica di *Sigfrido*. Delle dichiarazioni del direttore d'orchestra due ci sembrano da sottolineare: l'una come argomento pressoché inoppugnabile in quanto ancorato all'evidenza dell'idea musicale, l'altra in quanto sintomatica di persistenti precarietà culturali "moderniste" (simbolistiche, proprie di certa avanguardia europea degli inizi del secolo: ci si sente autorizzati a pensare al visionarismo di uno Skriabin), nella valutazione del teatro wagneriano e della sua problematica. La prima dichiarazione suona in questi termini (termini di *Gesamtheater*): "Si può discutere come rappresentare, ad esempio, una foresta". Forse a tanto possono bastare "una luce dolce, morbida, un piano, un terreno verde che corrisponda all'idillio, al profumo che è sulle note [...] Ma è sempre la natura, è sempre la foresta, è sempre l'albero, è sempre l'idea di Wagner" ...Ora, "qualche volta [...] per esempio nel se-

in-sintonia con il suo modo di sentire Wagner, dall'altro Bogianckino lascia la Scala. A questo punto *Il Crepuscolo degli Dei*, terza giornata e conclusione del ciclo, viene cancellata dalla programmazione scaligera.

Bogianckino, divenuto sovrintendente del Teatro Comunale di Firenze, riprende il progetto, che viene realizzato tra il 1979 e il 1981, sempre con la regia di Luca Ronconi e le scene e i costumi di Pier Luigi Pizzi, ma con la direzione musicale di Zubin Mehta. Nella *Tetralogia* di Ronconi a Firenze, la novità è tutta nell'*Oro del Reno* e nel *Crepuscolo degli Dei*, *Prologo* e *Terza giornata*, perché *La Valchiria* e *Sigfrido* sono la riedizione delle messinscene scaligere, riviste e un po' smussate nei toni innovativi.

La *Tetralogia* è la prima vera prova di Ronconi nell'ambito della regia lirica. In un'intervista di Angelo Foletto apparsa su «Musica Viva» del giugno 1982, Ronconi considera le sue esperienze precedenti come «poco più che avventure o meglio lavori di un regista di prosa che considerava l'opera ancora come cosa da fare un po' con la mano sinistra»<sup>2</sup>, e vi si possono trovare in fieri gli elementi che caratterizzano il Ronconi regista di opera lirica. Elementi singoli che vanno analizzati come tali in quanto è Ronconi stesso a non riconoscere la definizione di «regia d'opera»:

Già la definizione di regia d'opera in generale mi dà ai nervi, perché credo sia artificiosa. Non penso affatto che esista una regia d'opera, come ho detto tante volte, come non credo esista una regia di prosa, ma esistono tanti modi di fare regia quanti sono i testi, quanti sono gli spettacoli e quante sono le circostanze e le commissioni<sup>3</sup>.

Nell'analizzare in che modo Ronconi è riuscito ad entrare nella

condo atto del *Sigfrido* [...] ho dovuto constatare che non c'era corrispondenza fra la musica come io la eseguivo (e come credo che Wagner l'avrebbe voluta eseguita) e la realizzazione scenica». La seconda osservazione di Sawallisch è «un discorso sui 'colori' della musica, o meglio, sulla combinazione fra tonalità della musica e i colori [...] Per esempio, un Do maggiore in Wagner, e anche in Beethoven, è bianco; un Mi naturale nelle composizioni di Strauss è il rosso dell'amore, della gioia. E così il bianco e il nero sulla scena non bastano più». «Critica d'arte», fasc. 140, 1975, p. 16, nota 2.

<sup>2</sup> A. Foletto, *Luca Ronconi*, in «Musica Viva», n. 6, VI (1982), pp. 54-59.

<sup>3</sup> L. Ronconi, *Inventare l'opera. Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*, a c. di A. Dossena, Milano, Ubulibri, 1986, p. 16.

«problematica della regia lirica» è necessario ricordare i problemi che l'allestimento di un'opera pone.

Innanzitutto, la produzione operistica è condizionata totalmente dallo spazio scenico.

Il teatro musicale non può funzionare senza il rispetto di regole fondamentali quali la posizione di cantanti, orchestra e pubblico. È per questo che il luogo deputato al teatro musicale è il teatro all'italiana. Ciò innanzitutto per un motivo di visibilità, perché cantanti e orchestrali devono essere sistemati in modo tale da vedere ed essere visti dal direttore d'orchestra; ed il teatro all'italiana, in cui il direttore d'orchestra, rivolgendo le spalle al pubblico, si trova nella posizione ideale per vedere ed essere visto da tutti, è la struttura che, nel corso dei secoli, si è rivelata più consona al teatro in musica.

Il condizionamento dello spazio scenico si rivela anche da un punto di vista più istituzionale. Come nota Ronconi vi è nel teatro musicale

l'impossibilità di arrivare a immaginare un tipo di teatro musicale che passi completamente al di fuori di quelli che sono gli istituti che oggi lo tutelano, quei determinati enti, che sovrintendono a quei teatri di impianto ottocentesco<sup>4</sup>.

Ciò va di pari passo con il fatto che l'opera ha, nell'immaginario collettivo, una connotazione sociale. Lo spettacolo operistico non può prescindere dall'occasione in seno a cui nasce. Un'opera che apre la stagione di un teatro come, ad esempio, la Scala, è diversa non solo dalla stessa opera rappresentata in apertura di stagione in un altro teatro, ma anche come opera non di apertura alla Scala stessa. Da ciò deriva che non esiste la regia, ma tante regie quante sono le occasioni, i teatri, le compagnie, i pubblici.

[...] quando ti viene commissionato qualcosa, è sempre per qualche motivo. Anche per quanto riguarda la stessa opera, non esiste un modo solo di fare una regia, ma tanti modi quanti sono i teatri, quante sono le occasioni [...] Da sempre il compito di un regista d'opera è di mettere insieme degli elementi dati, senza determinare la scelta di quegli elementi. Quando la Scala decide di fare l'*Aida* per l'inaugurazione, deve tener conto di quel che significa la cerimonia «inaugurazione della Scala», che in qualche modo prevarica l'idea di *Aida* come opera teatrale e musicale. Di fronte a questa richiesta

<sup>4</sup> F. Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, Torino, Einaudi, 1982, p. 160.

d'occasione; di volta in volta, a seconda dei tuoi umori, delle tue scelte, ti puoi mettere in una posizione o in un'altra. Puoi decidere una volta di essere pro inaugurazione, e una volta di essere anti inaugurazione. E questo è in qualche modo l'unico margine di autonomia: però devi sempre sapere che stai lavorando per l'inaugurazione, che entri in rapporto con quel pubblico e solo con quello<sup>5</sup>.

È quindi inutile imporre uno spettacolo anziché un altro:

Finora quando ho lavorato sull'opera, non ho mai scelto di mettere in scena un'opera piuttosto di un'altra mentre non ho mai lavorato su commissione facendo il regista di teatro di prosa, perché là ho sempre messo in scena solamente i testi che in qualche modo mi incuriosivano, e che comunque mi sono scelto da me. In effetti come regista di prosa so che uno spettatore viene a vedere o a non vedere la proposta che io gli faccio. Viceversa lo spettatore della Scala va a vedere proprio lo spettacolo della Scala. Sarebbe ridicolo se io decidessi di imporre a tutti i costi una *Traviata* piuttosto che una *Forza del Destino*. In fondo il teatro d'opera è un repertorio; il teatro di prosa, anche se forse lo sta diventando non lo è ancora fino a quel punto<sup>6</sup>.

In questo ambito il margine di manovra di un regista lirico è molto limitato; non sempre può decidere quale opera portare in scena, sia perché un simile atteggiamento sarebbe visto dallo spettatore come nient'altro che un puntiglio bello e buono, sia perché per mettere in scena un qualsiasi allestimento operistico vi è bisogno dell'impegno di più persone rispetto ad un allestimento di prosa.

Mara Cantoni, assistente di Ronconi in alcuni allestimenti operistici, parlando del lavoro di Ronconi stesso, ha detto:

[...] va subito chiarito che le leggi del teatro d'opera (le leggi di dinamica, di macchina teatrale) sono rigide. Se mi si domanda: «Come lavora Ronconi nella regia d'opera?», la mia risposta è: «Esattamente come tutti gli altri registi». Si tratta di leggi tecniche di divisione del lavoro e di tempi (che sono stretti, vanno dai quindici giorni ad un mese, ma difficilmente di più). La divisione interna del lavoro coinvolge centinaia di persone; inoltre lo spazio teatrale è rigidamente prefissato per cui non si può intervenire mutando lo spazio di palcoscenico, golfo mistico, platea, palchi. E c'è ancora la meccanica delle prove che è sostanzialmente sempre la stessa: ci sono le prove del coro (cento coristi piuttosto che cinquanta o centocinquanta), ci sono le prove con i cantanti (dei quali alcuni provano prima, altri solo all'ultimo, il

<sup>5</sup> F. Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, cit., p. 160.

<sup>6</sup> L. Ronconi, *Inventare l'opera*, cit., p. 14.

protagonista fin dall'inizio...) che a loro volta provano da soli, in sala di regia (quindi lontani dal luogo dove avverrà la rappresentazione) con o senza coro; provano con il direttore d'orchestra in prova-pianoforte, provano con l'orchestra senza la scena; provano in scena senza l'orchestra... Insomma tutto questo avviene secondo degli ordini del giorno che vanno a confluire in una «prova d'insieme» e poi finalmente ci si avvia verso la «prima». Queste leggi di montaggio sono quelle a cui tutti i registi devono sottostare [...]»<sup>7</sup>

Rispetto a queste costrizioni, non potendo intervenire, come nella sua attività nel teatro di prosa, sulla struttura dello spazio teatrale, non potendo modificare le regole tradizionali del teatro d'opera, Ronconi cerca di privilegiare, a seconda delle varie occasioni, differenti aspetti dell'opera, la musica o il libretto, l'aspetto musicale o recitativo dei cantanti, la musica o la coreografia, in quanto le varie occasioni sono delle commissioni, di volta in volta differenti, in cui è necessario individuare la richiesta che funge da cardine dell'intera rappresentazione.

Lo dice lo stesso Ronconi a Roberta Carlotto e Gianfranco Cappita.

Ogni volta è diverso: vi sono opere dove vanno privilegiati alcuni elementi e altre in cui ne vanno privilegiati altri. Per esempio *Aida*<sup>8</sup>, che nel mio caso vuol dire *Aida*-Pavarotti-Scala. Bene, io credo che il peso divistico, pubblicitario di Pavarotti sia tale che è sbagliato pensare a Pavarotti come qualche cosa di diverso da ciò che è, e da quello che la gente vede in lui. Anche se la presenza di un cantante di questo genere impone dei condizionamenti, sarebbe sbagliato pensare di fare una regia superando quei condizionamenti. Ci sono, vanno rispettati, e in qualche modo inseriti nello spettacolo. [...] Per esempio se è vero che Pavarotti è un grandissimo cantante, non è altrettanto vero che sia un grandissimo attore. Sarebbe dissennato immaginarsi un'*Aida* che punta tutto sui valori della recitazione, anche negli altri personaggi, perché comunque non potrebbe esserci uniformità<sup>9</sup>.

Il teatro musicale porta con sé anche una connotazione culturale. Come già notato dallo stesso Ronconi:

[...] il teatro parlato non ha cultori, non ha tutori, mentre la musica ha dei

<sup>7</sup> Luca Ronconi e il suo teatro, a c. di I. Innamorati, Roma, Bulzoni, 1996, p. 225.

<sup>8</sup> Si riferisce all'*Aida* andata in scena al Teatro alla Scala il 7 dicembre 1985.

<sup>9</sup> L. Ronconi, *Inventare l'opera*, cit., p. 17.

tutori; per diventare attori o registi di teatro parlato non si fa un lungo tirocinio come nel campo della musica; il teatro parlato è ormai un dominio pubblico, e la cosa presenta anche dei grossi vantaggi, in musica invece per poter esprimere un giudizio bisogna aver credito di intenditori o di specialisti: allora la pretesa immutabilità del discorso musicale confrontata invece con la continua possibilità di cambiamento del fatto teatrale produce uno scontro stuzzicante<sup>10</sup>.

Lo «scontro stuzzicante» riguarda sia il regista, sia, e soprattutto, il pubblico. Chi assiste ad uno spettacolo d'opera in cui la regia sia firmata da Ronconi, sa di dover rivedere il suo rapporto con l'opera rappresentata.

[...] sono abbastanza sicuro che quel pubblico che si indigna e che protesta, non protesta perché si trova di fronte a una cosa che disapprova, ma perché -esattamente come succedeva quando facevo certi miei primi spettacoli, o l'*Orlando* - viene messa in crisi proprio la sua posizione e la sua tranquillità di pubblico di fronte a delle cose. Io so benissimo che, per esempio, chi ha visto quel *Nabucco* sghignazzerà nel momento in cui si troverà di fronte a un *Nabucco* diverso o che comunque riproduce il *Nabucco* precedente: cioè una volta distrutta la tranquillità per esempio di un'ambientazione assira su delle musiche pagane, non ritorni più indietro, non la ritrovi più, perché di fatto sono cose già decrepite, sepolte che si svolgono solo come memoria. Di cose orribili il pubblico del teatro d'opera ne vede parecchie e son tutte quante, come dire?, tollerate o anche in fondo vezzeggiate, fin quando non mettono in questione la propria memoria di pubblico, il proprio sentirsi pubblico specializzato, cioè uno spettatore professionista che sa cos'è una cosa e che la ritrova<sup>11</sup>.

Il problema della «memoria del pubblico» sarà fondamentale nella *Tetralogia*. Qualche anno dopo la sua messinscena, Ronconi dirà che

Il testo è un'annotazione di qualcosa che si può anche non cambiare, ma lo spettacolo è una cosa che per definizione non si può «notare». Essere fedeli a un testo è possibile, essere fedeli a uno spettacolo invece no: perché non si è fedeli a uno spettacolo, si è fedeli a una convenzione, perché la rappresentazione non ha la possibilità di essere «notata», fermata su carta, o

<sup>10</sup> F. Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, cit., p. 163.

<sup>11</sup> F. Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, cit., pp. 164-165.

nelle immagini. Risiede nella memoria di chi l'ha visto, ma non in qualcosa che può essere ripreso, riaperto e ripercorso.

*Anche ora che esiste la possibilità di una registrazione video?*

Assolutamente sì, la registrazione video non è la notazione di uno spettacolo, perché uno spettacolo non si può fissare, esattamente come lo spartito non è una notazione di uno spettacolo. E anche il testo teatrale, per quante didascalie tu voglia mettere, sarà sempre un deposito letterario e basta<sup>12</sup>.

È senz'altro sbagliato cercare una netta demarcazione tra le produzioni liriche di Ronconi e quelle di prosa, in quanto alla base di ambedue vi è la stessa ricerca filologica. Il suo lavoro di ridefinizione dello spazio scenico, importantissimo nei lavori per il teatro di prosa, continua nelle regie liriche; però con spazi di intervento molto limitati.

Reinventa lo spazio scenico del palcoscenico, non dell'edificio teatrale, su cui, come abbiamo visto non si può intervenire, riconsiderandolo come spazio vuoto, privandolo di ogni connotazione legata alla tradizione, azzerando i riferimenti che lo rendono palcoscenico di un teatro d'opera nella memoria del pubblico. In questa maniera può ri-strutturarne tenendo conto delle sue esigenze. In un palcoscenico, de-connotato, Ronconi crea un altro spazio in cui re-impostare l'allestimento seguendo le proprie idee. In questa reimpostazione, il palcoscenico, ormai «macchina» teatrale, diventa il prolungamento spaziale del corpo dell'attore-cantante che sviluppa la sua azione contro, dentro ed intorno ad esso.

Uno dei primi esempi di reimpostazione dello spazio scenico è stato l'*Orfeo e Euridice* di Gluck allestito da Ronconi nel 1976 in occasione del XXXIX Maggio Musicale Fiorentino. In quell'occasione il palcoscenico era delimitato da tre pareti. Questo impianto scenico, sempre uguale, svolgeva la funzione di contenere via via i cambiamenti scenici di ogni atto, compreso l'inglobamento della nuda struttura del retropalco e dei palchetti laterali. Notava Raffaele Monti:

[...] una struttura spettacolare a scatola e fuoco prospettico centrale la cui "artificiosità" è tale da costituire di per sé un impianto generante. In esso le zone della rappresentazione si determinano e si susseguono seguendo la direzione del fuoco prospettico intersecando spazi al di là della scatola medesima ma compresi nel suo fuoco (spazi, laterali, di fondo o sottopiani). Ricorrendo poi ad un lucido monocromo (bianco/nero) l'impianto diveniva

<sup>12</sup> L. Ronconi, *Inventare l'opera*, cit., p. 27.

una perfetta macchina progressiva che alla fine si evidenziava accogliendo in sé (come altre volte in Ronconi-Pizzi) una zona teatrale storica (i palchetti laterali). L'accento visivo di questa messinscena era dunque musicalmente esattissimo; la lettura strutturale del testo non si sovrapponeva al medesimo bensì ne evidenziava direttamente i modi<sup>13</sup>.

Il punto di partenza per Ronconi è musicale, è perfettamente cosciente che l'opera si basa sulla musica e che il pubblico va più ad «ascoltare» un'interpretazione musicale che non a «vedere» una messinscena. Tuttavia, egli fa un'affermazione piuttosto interessante riguardo allo «scarto» di notizie che si possono ricavare tra il libretto e la musica.

Quando parlo di «scarto» mi riferisco a ciò che il musicista chiedeva al libretto e al testo: un supporto a materiali culturali già conosciuti? un impulso emotivo o puramente occasionale? Tutte queste dimensioni sono «proprietà» del libretto e in qualche modo devono intervenire nella rappresentazione<sup>14</sup>.

È il regista a raccogliere tutte le informazioni che vengono dal libretto, anche se il libretto non le dice in maniera esplicita. In genere, un libretto riprende la vicenda da un'opera letteraria, il librettista non rielabora tutti gli elementi che vi apparivano, ne tiene in considerazione solo una parte, quelli che lo hanno colpito di più, per un motivo o per un altro. Il compositore, a sua volta, potrà accettare il libretto così come gli viene presentato, ma potrà anche proporre dei cambiamenti, sviluppare alcune scene, o tagliare, eliminare delle altre ritenute poco adatte ad essere trasposte in musica. Inoltre, bisogna considerare che non sempre il livello del libretto e quello della musica sono tra di loro omogenei. Ronconi è un regista per cui il testo è sempre molto importante, e non solo per il suo livello verbale. A proposito del problema del «testo» nel teatro d'Opera, dice:

Sono sempre uno per cui il testo è una cosa importantissima, per cui in qualsiasi spettacolo che faccio il puntiglio, il partito preso è di non alterare il testo in funzione dell'interpretazione, magari di andare a cercare all'interno del testo tutte le possibili interpretazioni, anche le più apparentemente contraddittorie o le più divergenti, comunque trovando sempre gli appoggi

<sup>13</sup> R. Monti, *Luca Ronconi*, in *Il Maggio Musicale Fiorentino*, vol. II, *I Grandi Spettacoli*, Roma, 1986, p. 159.

<sup>14</sup> A. Foletto, *Luca Ronconi*, cit., pp. 54-59.

all'interno. Ho fatto questa premessa, perché qui nel teatro d'opera di testi ce ne sono due, e quindi c'è la possibilità di lavorare non insieme a un testo, parallelamente a un testo, come succede spesso nel teatro scritto, ma addirittura negli scarti fra le due notazioni del testo, che naturalmente ti danno delle sollecitazioni spesso anche divergenti. Ecco spiegato il mio interesse per questo lavoro. Ci sono stati dei risultati per l'appunto là dove questi scarti erano più profondi, e delle delusioni magari quando invece questi scarti erano più occasionali<sup>15</sup>.

Per capire il lavoro di Ronconi è fondamentale questo concetto del doppio testo, il regista può saltare dall'uno all'altro, senza porsi il problema di quale dei due sia più importante. È quindi per lo «scarto» tra i due testi che a Ronconi non interessa avere scenografie «storicamente» il più veritiere possibili. Predilige l'epoca della composizione dell'opera piuttosto che quella del racconto, ed infatti per lui «Il libretto non è quella storia che racconta ma il perché la racconta: dà delle ragioni mentre narra»<sup>16</sup>. Il libretto è un contenitore di informazioni e non solo una storia. È un modo fondamentale di sfuggire alla tautologia della messinscena e al tempo stesso all'arbitrarietà: cercare logiche che non siano solo quelle della narrazione, ma che siano logiche forti e significative.

È questo il punto di partenza di un altro elemento interpretativo ronconiano, sottolineare nella messinscena l'epoca di composizione dell'opera.

Nella messinscena della *Tetralogia*, per esempio, Ronconi, partendo da elementi presenti nel libretto wagneriano, ha dato forma ad un'interpretazione che, ha dato, invece, l'impressione di essere «rivoluzionaria», fino all'arbitrarietà. Ha proposto un'interpretazione «alternativa» in un mondo, come quello della regia d'opera, nel quale, soprattutto una ventina di anni fa, la realizzazione scenica di un'opera lirica era una cosa immutabile e non più reinterpretabile. Dice Ronconi:

Uno dei pilastri di questa immutabilità da parte dei musicisti è naturalmente il rifarsi all'autore che voleva così, all'autore che ha scritto così, riproducendo una posizione di autorità dell'autore sull'opera che ormai noi del teatro parlato abbiamo superato da un bel pezzo. D'altra parte il rapporto col pubblico del teatro è un pochino lo stesso: all'opera ci si va per

<sup>15</sup> F. Quadri, *Il teatro degli anni settanta*, cit., p. 162.

<sup>16</sup> A. Foletto, *Luca Ronconi*, cit.

avere la riconferma che le cose non sono cambiate, per ritrovare i valori e le situazioni culturali immutabili; in fondo la gratificazione del teatro lirico è quella di sapere che comunque Violetta avrà tante camellie sulla sottana e che la chiesa della *Cavalleria rusticana* sarà sempre al suo posto<sup>17</sup>.

Nel caso della *Tetralogia*, la tradizione interpretativa novecentesca si fondava apparentemente sulle indicazioni di Wagner stesso, in realtà sulle messinscene di Wieland Wagner, che, rifacendosi alle teorie di Appia, era stato ben lontano dal realizzare fedelmente le indicazioni che nonno Richard aveva elargito a piene mani nel libretto. Dal 1876, anno della prima rappresentazione, curata da Wagner in persona, dell'intera *Tetralogia*, al Festspielhaus di Bayreuth, al 1951, le messinscene si erano attenute alle didascalie wagneriane. Con il passare degli anni e il progredire della scenotecnica, la fedeltà alle prescrizioni era diventata sempre maggiore e nessuno mai si era permesso il benché minimo cambiamento al «volere» di Wagner; sul quale vigilava la vedova Cosima che, riguardo alla proposta di messinscena inviata da Appia, così scriveva a H. S. Chamberlain:

Appia ha l'aria di non sapere che L'Anello è stato qui rappresentato nel 1876, ragion per cui non c'è più niente da scoprire, per quel che riguarda la scenografia e la regia<sup>18</sup>.

Nel 1951 Wieland Wagner, nipote del compositore, assunta con il fratello Wolfgang la direzione del Festspiel di Bayreuth, diede una svolta al modo di allestire le opere wagneriane. Rifacendosi in maniera vaga alle teorie di Appia, sgombrò il palcoscenico di ogni attrezzo, invadendolo di proiezioni simboliche e giochi di luci; e così diede avvio ad una nuova «verità» nelle messinscene bayreuthiane.

All'indomani delle messinscene scaligere, Ronconi era stato accusato di non aver tenuto conto del libretto di Wagner, di averlo addirittura stravolto. I termini del problema sono invece diversi: Ronconi ha stravolto la tradizione interpretativa della *Tetralogia*, quella che gran parte degli spettatori ha in mente e che, nel caso della *Tetralogia*, non sempre, in realtà, coincide con il libretto di Wagner.

Il ritorno al libretto, unito alla ricerca dello scarto tra i testi, di cui si è parlato precedentemente, confluì in un'interpretazione del

<sup>17</sup> F. Quadri, *Il teatro degli anni settanta. Tradizione e ricerca*, cit., p. 163.

<sup>18</sup> C. Wagner, *La mia vita a Bayreuth. Lettere e appunti 1883-1930*, Milano, Rusconi, 1982, p. 425.

ciclo wagneriano secondo una linea storico sociale di stampo ottocentesco, che richiamava alla memoria *Il wagneriano perfetto* di Shaw.

L'attenzione del pubblico fu catalizzata da soluzioni sceniche grandiose che, amplificando la ristrutturazione operata dello spazio scenico, creavano nuovi riferimenti visivi che si contrapponevano alle scene codificate da Bayreuth.

La reimpostazione-riconnotazione dello spazio scenico andava di pari passo con la realizzazione di scene di grande impatto visivo. In ciascuna delle quattro opere della *Tetralogia*, l'attenzione dello spettatore veniva catalizzata da soluzioni sceniche che appagavano la vista.

Subito all'inizio, la scena d'apertura dell'*Oro del Reno* presentava un impianto scenico grandioso. Una gigantesca sezione di cerchio occupava interamente il boccascena. La parte sinistra, che ingombra-va metà del palcoscenico, era la raffigurazione di uno scivolo. Rappresentava, stilizzandolo, il fondo del Reno e simboleggiava l'anello, ispirazione dell'intero dramma della *Tetralogia*. Il fondale era di un azzurro quasi elettrico, mentre la parte superiore dello scivolo, il Reno, era azzurro-verdognolo, lucido e scivoloso. Per renderlo praticabile, alcune assi messe di traverso creavano una scaletta. Sullo scivolo si muovevano tre danzatrici nude, controfigure delle cantanti, le Figlie del Reno che avevano ricevuto dal padre l'incarico di custodire l'Oro. Esse erano nude a simboleggiare la purezza, salivano e scendevano sullo scivolo; in salita erano tirate da carrucole, in discesa scivolavano giù. Alberico indossava un mantello di pelo scuro; seduto ai piedi dello scivolo, nella parte più bassa dell'anello, le osservava. Cercava a più riprese di scalare lo scivolo per catturare le Ondine, che assumevano diverse posizioni. L'Oro, composto di vari blocchi di un giallo molto luminoso, era in un carrello che saliva e scendeva sullo scivolo. Non appena Alberico aveva rubato l'Oro, le Ondine riapparivano vestite con costumi di foggia ottocentesca.

Una scena così complessa, non appena sparito l'interesse per la nudità delle Figlie del Reno, trasportava lo spettatore in una dimensione spaziale inusuale. Il palcoscenico era utilizzato in altezza e non in profondità; il Reno scorreva dall'alto verso il basso, non dal dietro verso il davanti. In questo modo veniva messo in risalto lo stato primordiale, mitico, del fiume, che, contenendo al suo interno la materia prima dell'anello, ne ricalcava la forma. Inoltre, sviluppando la scena in altezza, veniva messa in risalto la differenza tra le Figlie del Reno che, innocenti, si muovevano nella parte superiore della scena,

e Alberico che, simbolo del peccato originale, a contatto diretto con il palcoscenico, veniva generato materialmente dalla terra.

Un altro esempio di ristrutturazione dello spazio era l'impianto scenico della *Valchiria*, che, rimanendo sostanzialmente uguale per tutta l'opera, presentava il palcoscenico come uno spazio chiuso, delimitato da tre mura che, di volta in volta, contenevano l'abitazione di Hunding, la montagna rocciosa e selvaggia ed il «Sasso di Brunilde».

Il secondo atto, ancora della *Valchiria*, presentava una ridefinizione «emozionale» dello spazio scenico. Sulla sinistra, il palcoscenico era diviso in due da un drappo e da una specie di staccionata. Wotan incontrava le sue donne, la moglie legittima e la figlia nata da amore adulterino, in due spazi divisi. L'incontro tra Wotan e Brunilde avveniva sul proscenio. È un incontro vivo tra due persone che si capiscono. Brunilde era una sorta di Minerva, che, pur non essendo nata fisicamente dalla testa di Wotan, era stata da questi concepita per comprenderne e realizzarne gli intimi desideri. Fricka arrivava nello spazio retrostante del palcoscenico, che, riportando alla memoria la sala di un palazzo nobiliare ottocentesco, era la raffigurazione ipotetica della sala del Walhalla. L'arrivo di Siegmund e Sieglinde avveniva sul proscenio, nel luogo dei figli nati da adulterio. È quasi come se Ronconi, dividendo lo spazio in due, avesse voluto sottolineare la duplice natura degli affetti di Wotan. Dietro, la sposa, l'amore vincolato; davanti, i figli illegittimi, l'amore libero.

Sempre nella *Valchiria*, il terzo atto presentava una realizzazione di notevole impatto visivo. Wagner aveva prescritto che la scena si svolgesse

Sulla cima di un monte roccioso. - A destra un'abetta limita la scena. A sinistra l'ingresso di una caverna rocciosa che forma una sala naturale: al di sopra la roccia raggiunge il suo punto più elevato. Verso dietro, la vista è completamente libera; massi più o meno alti formano il margine di fronte al pendio, che - com'è da credere - porta rapidamente verso il fondo. - Trascorrono ad uno ad uno squarci di nubi, come sospinti dalla tempesta, verso il margine roccioso<sup>19</sup>.

Le Valchirie sarebbero dovute arrivare a cavallo portando in groppa gli eroi caduti. Ronconi, con un'altra apparente impennata

<sup>19</sup> *Tutti i libretti di Wagner*, a c. di O. Cescatti, Milano, Garzanti, 1998<sup>2</sup>, p. 532.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

dell'immaginazione, in realtà tentando di portare in scena ogni elemento delle didascalie wagneriane, ne congelò il movimento. I cavalli diventarono statue sul tipo del Marco Aurelio; due, più piccoli, sul fondo, erano fissati nell'atto del movimento, mentre salivano al cielo su una cremagliera a 45 gradi; uno, più grande, era al lato del palcoscenico. La figura degli eroi era sottolineata; in un lato del palcoscenico, di fronte al cavallo più grande, era un basamento ricoperto da pezzi di corazze, gli eroi caduti, appunto. Questo era il quadro a scena conclusa; vi si arrivava con un crescendo scenico parallelo a quello musicale. All'inizio, davanti ad un fondale rappresentante il cielo in tempesta, vi erano tre valchirie, si alzava il fondale e ai due lati del palcoscenico comparivano il basamento e il cavallo grande; in scena arrivavano altre valchirie e il fondo era delimitato da un altro fondale simile al precedente. Quando anche quest'ultimo fondale si alzava, la scena si completava. Tutto si svolgeva tra le mura della sala dell'atto precedente, che faceva pensare alla sala del Walhalla. Le mura erano in penombra, si vedevano e non si vedevano, ma erano presenti, come se dovesse essere ben chiaro allo spettatore che il posto ultimo degli eroi e delle Valchirie sarebbe stato il Walhalla. Il congelamento di questa scena era messo ancora più in risalto dalla recitazione statica delle valchirie.

La scena che più di ogni altra sembrò riunire la *Tetralogia* alle realizzazioni precedenti nel teatro di Ronconi (in particolare l'*Orlando*), fu quella d'apertura nel *Sigfrido*. La caverna di Mime era stata costruita con blocchi che, spostandosi e illuminandosi, mettevano in risalto le varie fasi della violenta discussione tra Mime e Sigfrido. L'industria di Mime era una tipica scena ronconiana con elementi che si sovrapponevano e si spostavano, montati su carrelli mobili. I carrelli-blocchi che si spostavano venivano illuminati a seconda di ciò che doveva essere messo in risalto. Così nella scena iniziale erano illuminati tre luoghi: sul fondale, il profilo di una città industriale, ottocentesca, sul palcoscenico, a sinistra, un'incudine, richiamo visivo al mestiere di Mime che, appunto, essendo un Nibelungo, forgia metalli; a destra Mime, che si lamenta perché, pur avendo lì a portata di mano la spada che lo renderebbe invincibile, non riesce a ritemperarla.

Un altro esempio di reimpostazione dello spazio era nel *Crepuscolo degli Dei* dove più della metà destra del piano del palcoscenico era occupata da una scalinata bassa, su cui avrebbero preso posto, alternativamente, le Norne, la roccia delle Valchirie e la reggia dei

Ghibicunghi sul Reno. La parte sinistra era il Reno su cui arrivavano, in barca, i protagonisti. Sul fondo era raffigurato un immenso semicerchio con il diametro in alto, e sulla sinistra, in alto, si vedevano delle colonne, il Walhalla. Nell'ultimo atto tornava lo scivolo della scena d'apertura dell'*Oro del Reno*, su cui le Ondine si muovevano vestite e senza gioia nei movimenti. Nella parte più bassa dello scivolo era stata collocata una pedana, su cui si svolgeva la scena della caccia fatale.

Nel corso della *Tetralogia* si rivelò come a Ronconi non piacesse raffigurare l'elemento natura in maniera esplicita; evitò la rappresentazione della natura, o meglio, non la rappresentò in quanto tale, ma come idea riflessa. L'idea riflessa fu sempre costante a seconda dell'elemento della natura da rappresentare. Le nuvole, ed il cielo in genere, vennero rappresentati riflessi in elementi a specchio.

Nella seconda scena dell'*Oro del Reno*, la «regione aperta su cime montane», il palcoscenico era uno spazio indefinito, delimitato da elementi rettangolari con il lato più corto come base, che a prima vista davano l'idea di essere delle quinte armate. Erano specchi se illuminati da davanti, vetri se illuminati da dietro. Il piano del palcoscenico era verde. Gli specchi, di diverse tonalità di azzurro, nella parte inferiore riflettevano delle nuvole. Quindi, in questa scena, vi erano solo due fattori che richiamavano un'ambientazione all'aria aperta: il primo, reale, era il piano del palcoscenico, verde, il secondo, riflesso, era il cielo che si rifletteva nelle quinte-specchi.

La scena d'apertura della *Valchiria* presentava sul fondo tre cornici rettangolari con all'interno degli specchi, che in alto riflettevano il bianco, al centro l'azzurro che si scuriva fino a diventare nero in basso. Probabilmente attraverso queste ipotetiche finestre si era inteso ricreare la tempesta sul punto di placarsi che imperversava all'esterno dell'abitazione di Hunding quando Sigfrido vi arrivava. Vi ritrovavamo molti elementi prescritti dal libretto: il tronco di frassino che Ronconi ingabbiava in una gigantesca struttura e che adesso è in disparte su un lato perché non necessario; il tavolo con alcune sedie intorno, Wagner prescrive una larga panca fissata alla parete e sgabelli di legno; su un lato una porta che, immaginiamo, porta alla stanza interna prescritta.

L'impianto scenico della messinscena fiorentina era differente da quello scaligero. Alla Scala un gioco di specchi sullo sfondo, faceva apparire uno scorcio di natura, reminiscenza dei fondali naturalistici ottocenteschi, «e di tratto in tratto gli specchi riverberano i simboli

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

nibelungici per sparire successivamente e lasciare i personaggi Siegmund, Sieglinde, Hunding ai loro incandescenti tracciati e contrasti emotivi<sup>20</sup>; qui il fondo presentava solo tre grandi specchi rettangolari che riflettevano il cielo. Wagner prescriveva che fuori dell'abitazione vi fosse una tempesta sul punto di placarsi e gli specchi davano l'illusione di gigantesche finestre che guardano uno scorcio di cielo. L'indicazione naturalistica non era sparita del tutto, ma solo nella parte superflua, Ronconi dava solo le indicazioni prescritte.

Notava Courir che «il discrimine introdotto nel primo atto fra i simboli nibelungici e l'umanità di Siegmund e Sieglinde è forzatissimo e macchinoso»<sup>21</sup>. Probabilmente con questo espediente Ronconi voleva sottolineare la differenza che corre nell'*Anello* tra la vigilia e le tre giornate.

Shaw, alla fine del suo racconto dell'*Oro del Reno*, nell'analizzare il Wagner rivoluzionario dice:

Nell'*Oro del Reno* si intende che l'uomo non è ancora comparso sulla Terra; ci sono nani, giganti, e dei. C'è pericolo che qualcuno salti alla conclusione che questi ultimi, almeno, sono di una natura più alta che gli uomini. Invece – e non va mai dimenticato – il mondo della *Tetralogia* aspetta ancora l'avvento dell'uomo, che lo redima dal governo imperfetto e impotente degli dei<sup>22</sup>.

Nel ciclo wagneriano vi è una separazione netta di ordine temporale: gli avvenimenti della vigilia avvengono in un tempo mitico, preistorico quando l'uomo non ha ancora fatto la sua apparizione sulla terra, un tempo senza coordinate temporali fisse; gli avvenimenti delle giornate avvengono in un tempo storico. Mentre non siamo in grado di dire quanto tempo trascorra tra l'inizio e la fine dell'*Oro del Reno*, siamo certi che la *Valchiria* si svolge in due-tre giorni. Il discrimine fra i simboli nibelungici e l'umanità dei protagonisti del primo atto, per dirla con le parole di Courir, è quindi di carattere temporale. Ma non solo, è anche di carattere qualitativo. Nell'*Oro del Reno* ci sono tre schiatte: i nani, i giganti e gli dei. Si sarebbe portati a pensare che questi ultimi siano i migliori, ma Shaw ci ha suggerito come per Wagner non sia così. Wagner farà apparire l'uomo come l'unico a essere libero e fautore del suo destino.

<sup>20</sup> Duilio Courir, *Walkiria di Ronconi fra gli specchi*, in «Corriere della Sera», Milano, 13 marzo 1974.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> G. B. Shaw, *Il Wagneriano perfetto*, Torino, EDT, 1981, pp. 40-41.

Ronconi cercò di assecondare il più possibile il cambiamento della natura dei personaggi che avviene tra il *Prologo* e le *Giornate*; un esempio è dato dai Nibelunghi, Albericò e Mime, che nell'*Oro* sono la stirpe notturna contrapposta agli dei, stirpe solare, che fanno della lotta per il possesso dell'anello, una puntata dell'eterna lotta per il predominio tra luce e buio, tra bene e male, mentre nel *Sigfrido* sono costretti a rapportarsi con la stirpe umana, anche se nella sua espressione più alta, quella del puro uomo, Sigfrido appunto.

È proprio per questo scarto temporale e qualitativo che è difficile, discostandosi dall'esecuzione pura e semplice delle didascalie, dare un'interpretazione univoca del ciclo, che nelle prime tre opere presenta una dimensione mitica e fiabesca che si risolve nel *Crepuscolo* attraverso la presentazione di un intreccio che fa affiorare dalla memoria il topos del triangolo amoroso tipico della tradizione dell'opera all'italiana. E probabilmente, proprio per azzerare tutti questi scarti, Ronconi esplicitò la dimensione «mitica» del ciclo sottolineando visivamente la circolarità della *Tetralogia* wagneriana.

Lo scivolo iniziale che, come già detto, rappresentava, fisicamente, il Reno e l'anello, simboleggiava anche, metaforicamente, la circolarità degli avvenimenti; che, chiarissima in Wagner, che inizia la *Tetralogia* con le Ondine che perdono l'Oro affidato alla loro custodia e la termina con le stesse Ondine che recuperano l'Oro, venne sottolineata da Ronconi. La lunghezza dell'allestimento fiorentino della *Tetralogia* che, eseguita in continuità occupa quattro giornate, ma che a Firenze fu data lungo un arco di due anni, impediva allo spettatore di avere chiara in mente questa circolarità. Perciò Ronconi la rese ancora più evidente alla fine dell'intero ciclo, quando, alla fine del *Crepuscolo degli Dei*, il Reno fu rappresentato di nuovo con lo stesso scivolo iniziale.

Per rendere chiaro che il dramma ha origine non dall'Oro, ma dall'uso che se ne fa<sup>23</sup>, noi vedevamo subito in concreto qual è il pri-

<sup>23</sup> Giova riportare un brano tratto dal *Wagneriano perfetto* di G. B. Shaw, Torino, EDT, 1981, pp. 19-20: «Supponiamo per un momento che voi siate una donna giovane e bella. Immaginate di trovarvi in questa qualità nel Klondyke cinque anni fa, ossia nel 1892. Il paese è pieno d'oro, se vi contentate di lasciar stare l'oro, come fa il saggio che lascia stare i fiori senza coglierli, e si accontenta delle pure gioie che essi danno con la loro bellezza, poco importa che voi sappiate che l'oro è là: nessun essere umano soffrirà per causa vostra. Fin che rimanete di questo sentimento sarà l'Età dell'oro. Supponete adesso che arrivi un uomo: un uomo che non ha idea dell'Età dell'oro, né è capace di vivere in mezzo ad essa: un uomo coi soliti desideri e le

mo uso che Alberico ne avrebbe fatto: un anello. Era l'anello ad essere fonte di rovina, non l'Oro che fino a quando era rimasto in fondo al Reno, custodito dalle sue Figlie, nude ed innocenti, non poteva far del male a nessuno. Quando Alberico lo rubava, manifestava il suo potere funesto. Poiché, però, ogni cosa porta scritto dentro di sé il proprio destino, la raffigurazione del Reno era ricompresa in quella di una parte d'anello. Ronconi non perdeva occasione per ricordarci che era l'anello ad essere la fonte di tutti i mali.

Sin dall'*Oro del Reno*, dopo la scena d'apertura, la sezione d'anello non scompariva, era solo ridotta in pianta. Gli specchi che definivano «la regione aperta su cime montane», formavano sul palcoscenico una parete curva, che riprendeva in pianta l'elemento curvilineo dell'anello.

La circolarità appare evidente nel *Crepuscolo degli Dei*, dove l'impianto scenico, che sarebbe rimasto uguale per tutta l'opera e si sarebbe modificato di volta in volta con l'inserimento di fondali e sipari, di finte colonne e frassini stecchiti, aveva lo scopo di ricordarci che ci trovavamo ad assistere all'ultima opera di un ciclo. Sul fondo c'era un semicerchio che ci ricordava visivamente la prima scena dell'*Oro del Reno*, il cui impianto sarebbe tornato materialmente alla fine del *Crepuscolo*. Il semicerchio ricordava anche l'anello e la cupola del Walhalla, elementi circolari strettamente collegati che evidenziavano la circolarità degli eventi che essi stessi avevano causato. Il

solite cupidigie e le solite ambizioni di quasi tutti gli uomini che voi conoscete. Supponete di rivelare a quest'uomo il fatto che, se egli vorrà soltanto raccogliere l'oro, e farne denaro, milioni di uomini, spinti dalla sferza invisibile della fame, lavoreranno per lui sotto terra e sopra, notte e giorno, per accumulargli oro, e oro, e ancora oro, finché egli diventerà il signore del mondo! Vedrete allora che questa prospettiva non lo tenta quanto vi sareste immaginati, perché essa implica per lui uno spiacevole fastidio iniziale; e perché a sua portata c'è qualche altra cosa che non richiede spiacevoli fatiche, e che egli desidera molto più ardentemente; e questo "qualche cosa" siete voi. Finché quell'uomo è preso dall'amore per voi, l'oro, e tutto ciò che l'oro implica, gli sfugge. E l'Età dell'oro continua. E fin che non rinnega l'amore egli non stenderà la mano sull'oro, e non farà nulla per fondare l'impero della ricchezza. Ma potrebbe darsi che la scelta fra l'oro e l'amore non dipendesse da lui solo. Potrebbe avvenire che egli fosse un essere brutto, senza grazia, antipatico, e che il suo affetto non suscitasse in voi che riso e disprezzo. Allora potrebbe essere che voi lo respingeste, dandogli così una dolorosa umiliazione e un'amara delusione. Che cosa resterebbe da fare, allora, a quell'uomo, se non maledire l'amore che non potrà mai avere, e darsi spietatamente all'oro? E così la vostra Età dell'oro sarà finita in un istante, e voi rimarrete a rimpiangere la pace e la dolcezza di un'Età che non torna più».

Walhalla era simboleggiato, oltre che dal semicerchio-cupola, anche da alcune colonne sulla sinistra del fondale.

Le reazioni della critica alla messinscena ronconiana furono contrastanti; non potendo ignorare la forza delle «novità» operate, i commenti dei critici furono, per lo più, all'insegna di amore o odio totali, ma non mancò, specialmente dopo le regie scaligere, chi aspettò la ripresa fiorentina per dare un giudizio. In ogni caso la *Tetralogia*, non solo aiutò a definire una nuova linea nella messinscena wagneriana, ma aiutò anche a scrollarsi di dosso la concezione di regia d'opera come sinonimo di mero allestimento scenico.

Accanto alla dimensione mitica, un altro tono di fondo che Ronconi evidenzia, e sembra privilegiare con la sua messinscena è quello sociale. Il passaggio attraverso l'Ottocento e le riflessioni visive sulla rivoluzione industriale, la ribellione, sul contesto storico in cui l'opera trovò luce, servono a Ronconi a «pulire» gli occhi dello spettatore e a permettergli di «rivedere» e di ridare serietà e credibilità ai temi misterici contenuti nella *Tetralogia*.

Nonostante l'apparente stranezza delle soluzioni ronconiane, nel caso della *Tetralogia*, l'interesse per il «testo» in quanto filo conduttore che paradossalmente aiutò il regista ad uscire dalla logica univoca della narrazione, è particolarmente evidente: il cammino che Ronconi fa all'interno del libretto è addirittura filologico, seguito da un rispetto a volte quasi pedante, di tutte le indicazioni contenute nel libretto wagneriano. La «novità» di Ronconi fu nell'averle recuperate, là dove, invece, le regie a lui precedenti, quelle «giuste» perché entrate nel gusto del pubblico e perché approvate dai Festspielen di Bayreuth, che si rifacevano ad una banalizzazione del pensiero di Appia, le avevano stravolte o ignorate. Non si trattò, però, di un semplice recupero, bensì di un recupero «ragionato».

Rifacendosi al libretto, Ronconi ne realizzò visivamente con molta precisione alcuni elementi; egli scelse gli elementi del libretto che lo interessavano e che potevano fare da base alla sua interpretazione. La scelta di alcuni elementi piuttosto che di altri diede origine ad una lettura socio-politica che apparve chiaramente dai costumi e dalle ambientazioni sceniche della *Valchiria* e del *Sigfrido* scaligero. La lettura di Ronconi diede una rappresentazione del mito nibelungico che proponeva soluzioni sceniche ambientate nell'Ottocento, cioè al tempo di Wagner, con il recupero del «momento» compositivo; diceva Ronconi:

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

[...] Le consuetudini realizzative più diffuse, certo, erano ancora in quegli anni legate ai «canoni» di Wieland Wagner (il nipote di Richard, che tendeva alla massima essenzializzazione scenica sino al vuoto), in tale ottica escludendo l'elemento fantasmagorico e spettacolare cui i testi originali fanno peraltro precisa allusione; una caratteristica degli allestimenti che ho firmato allora, come del resto di quelli che vengono adesso a completare il ciclo della Tetralogia, consiste invece nel recupero di tale elemento. Un'altra direttrice realizzativa nasce poi dal rivolgersi alla Tetralogia stessa come al «momento» lasciato dal secolo scorso al teatro musicale; non solo, quindi il racconto di un'antica leggenda germanica ma anche quello, attraverso essa, delle tensioni, delle aspirazioni, delle idealità proprie del momento storico in cui quest'opera nacque. Il rapporto con le correnti ideologiche, filosofiche, psicologiche del secondo Ottocento viene però stabilito escludendo sottolineature eccessivamente storicizzanti (sul tipo dell'identificazione Wotan-Krupp); ma neppure dimenticando, ad esempio, che la volontà di potenza è anche qualcosa d'indubbiamente legato all'ideologia borghese dello scorso secolo<sup>24</sup>.

In questo modo, la vicenda della *Tetralogia* fu presentata come lo specchio delle tensioni rivoluzionarie dell'epoca di Wagner; Sigfrido, che attraverso il costume rievocava Bakunin, il rivoluzionario ispiratore di Wagner morto sulle barricate di Dresda, era vittima di un complotto militarista ordito da Hagen, che Ronconi vestiva con una divisa; ed, inoltre, nell'edizione scaligera, Sigfrido, dopo aver ucciso Fafner, sbandierava una stoffa rossa, in luogo del sangue del drago, quale riferimento al nascente comunismo.

Alberico era un arricchito volgare che, una volta capo dei Nibelunghi, impreziosiva il suo cappotto con un collo di pelliccia, simbolo del potere acquisito con l'Oro, e nell'interno di una fabbrica, simbolo dello sfruttamento del proletariato, tiranneggiava i Nibelunghi; che, rappresentati tutti uguali come bambini con parrucche da bambole e vestiti da adulti, erano l'immagine di una classe operaia tutta uguale, quasi clone di se stessa.

Il Mime del Sigfrido viveva nella Ruhr «culla del nazionalismo germanico di Wotan-Bismarck»<sup>25</sup> ed era, al pari del fratello Alberico, connotato, tramite l'abbigliamento, come appartenente alla società ebraica.

<sup>24</sup> G. Costa, *Nell'oro del Reno il Mito e la Storia*, in «Paese Sera», Roma, 23 maggio 1979.

<sup>25</sup> R. Tedeschi, *Sigfrido: un anarchico dalle idee poco chiare*, in «l'Unità», Roma, 9 marzo 1975.

Si può anche interpretare la «rivoluzione» di Ronconi nell'aver «italianizzato» la *Tetralogia*, opera legata ad un contesto storico culturale diverso da quello dell'opera all'italiana. Il problema di Ronconi non fu di ricreare un'ipotetica maniera italiana di rapportarsi all'opera, bensì di incontrare la sensibilità con cui in Italia si accoglie la *Tetralogia*.

Perché Wagner non può godere delle franchigie del melodramma: l'armamentario del melodramma italiano è frutto d'una tradizione collettiva, anonima, tutto sommato popolare, quasi cosa di natura; e come diceva Savinio, non si domanda a un leccio se è sporco o se è pulito. Invece la mitologia wagneriana è escogitazione terribilmente individuale, e chiederle il passaporto è inevitabile. Manrico è un tenore, nessuna meraviglia che da tenore si comporti; ma in Wagner i tenori pretendono di essere soltanto dei Siegfried, Tristano, eccetera, creati ex nihilo, così come le rocce, le spade, i roghi, i draghi, anziché darsi come finzioni d'una convenzione teatrale si pretendono realtà primigenie. Il che rende l'impresa d'incarnarli, cioè di metter d'accordo con quelle musiche quella cartapesta, quei toraci e polpacchi, quegli scenici marchingegni, non dico impossibile ma certo assai problematica<sup>26</sup>.

Quindi, il suo intento fu di stimolare una conoscenza critica dell'opera wagneriana attraverso il rifiuto di qualsiasi riferimento ai modelli visivi ad essa legati. In questo contesto si colloca uno dei motivi di «scandalo»: l'aver fatto indossare ai protagonisti costumi «non tradizionali», spesso di foggia ottocentesca.

Non è però del tutto vero che i costumi fossero tutti proprio di foggia ottocentesca; quelli femminili riecheggiavano un Ottocento che è ormai nella nostra memoria, mentre quelli maschili non avevano niente di ottocentesco, erano piuttosto costumi senza tempo. Sono serviti a Ronconi ad azzerare il ricordo del mito che i personaggi wagneriani portano con loro, per riconnotarli attraverso le didascalie dello stesso Wagner.

Wotan, come Odino, è il capo degli dei nella mitologia germanica e nell'iconografia è rappresentato con la barba lunga, l'elmo, la corazza e la lancia. In Wagner tutto il dramma ruota intorno al fatto che Wotan, signore dei patti, non li ha rispettati. I patti di Wotan sono ricordati dalle rune incise sulla sua lancia, quindi Ronconi elimina tutta la paccottiglia di cui generalmente viene ricoperto Wotan,

<sup>26</sup> F. d'Amico, *La cavalcata senza il cavallo*, in «L'Espresso», Roma, 14 aprile 1974.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

vestendolo con un lungo manto bianco abbottonato sul davanti da una fila di bottoni, ma lasciandogli la lancia. Questa assume un ruolo centrale quando, nella *Valchiria*, Wotan deve sottomettersi al volere di Fricka; scriveva Mara Cantoni:

Ancora sempre la lancia, con cui Wotan è continuamente in rapporto – la lancia è un punto fermo, cui Wotan in questo caso non si appoggia, ma che capovolge nel dire la sua volontà di cambiamento – sulla lancia è scritto ciò che deve essere per tradizione, una serie di decreti di cui Fricka sostiene il valore e di cui Wotan sente il peso opprimente. Soltanto di fronte a Brünnhilde non la terrà sempre con sé<sup>27</sup>.

Lo stesso discorso vale per Donner, anch'egli inglobato in un lungo abito, che ha il suo martello, che in Wagner egli vibra quando invoca gli elementi, addirittura incorporato nel braccio.

Loge, dio del fuoco, e come tale invocato da Wotan alla fine della *Valchiria*, è, però, nell'*Oro del Reno*, un prestigiatore che, mescolando le carte in tavola, deve togliere a Wotan le castagne dal fuoco e come tale è vestito: panciotto rosso che «spara» da sotto l'abito scuro.

I Nibelunghi, come scriveva Mara Cantoni,

hanno corpi di bambini ma vestiti e truccati da adulti – giacche, bombette, barbe. Artigiani, orefici – l'immagine di una piccola borghesia<sup>28</sup>.

I Nibelunghi di Ronconi oltre all'immagine di una piccola borghesia evocavano anche quella di un gruppo di bambole che sembravano uscire dal piano del palcoscenico, quasi ne fossero generati. Identificando il piano del palcoscenico con la terra, non si può fare a meno di ripensare alla descrizione dello stesso Wagner:

Dal seno della notte e della morte germogliò una stirpe che tenebrosa alligna nelle voragini e nelle caverne sotterranee di Nibelheim (nome che viene a dire: magione delle nebbie). Costoro si chiamano Nibelunghi: con alacrità spasmodica, indefessa, essi vanno, a mo' di vermi in un cadavere, rovistando nelle viscere della terra; arroventano, raffinano, forgiano metalli duri<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> M. Cantoni, *Wagner mito, racconto, musica. La tetralogia di Ronconi e Pizzi a Firenze*, Milano, Edizioni di Musica Viva, 1982, p. 37.

<sup>28</sup> M. Cantoni, *Wagner mio*, cit., p. 23.

<sup>29</sup> La citazione di un brano dell'abbozzo in prosa *La saga dei Nibelunghi* (1848), è tratta da Carl Dahlhaus, *I drammi musicali di Richard Wagner*, [1971], Venezia, Marsilio, 1998, p. 104.

Gli abiti mettono poi anche in risalto la differenza tra i personaggi. Nell'*Oro del Reno* appaiono tre schiatte diverse: i nani, i giganti e gli dei. Per dirla con Shaw:

sono drammatizzazioni delle tre categorie principali nelle quali si possono classificare i tipi umani. Ossia, gli uomini istintivi, voraci, pieni di passioni e di cupidigia; quelli pazienti, sgobboni, ottusi, rispettosi e adoratori del denaro; e infine quelli intelligenti, morali, con le doti che fanno il legislatore e il governante nello Stato e nella Chiesa<sup>30</sup>.

Dei Nibelunghi e degli dei ho già parlato, restano i costumi dei due giganti. Questi appartengono alla classe lavoratrice, quella che lavora e vuole essere pagata subito senza scuse, e sono vestiti di conseguenza. Wagner prescrive che siano in figura di giganti, ma qui non lo sono. Se il fatto di essere giganti sottintende una maggior forza fisica rispetto agli dei, allora Ronconi dopo averli vestiti da lavoratori non ha bisogno di niente altro. È chiaro che chi lavora è più forte di chi non fa niente.

È interessante leggere quello che diceva Courir a proposito dei costumi:

C'è un impegno a visualizzare il racconto di questi personaggi fra i quali si misurano i primi scontri di forze ma che conservano ancora uno stato di sogno e di ideale tensione prima di trasformarli, negli svolgimenti che verranno, in volontà di potenza ed in accelerazione dei sentimenti fino alla catastrofe finale, al *Götterdämmerung*. Per questa ragione gli Dei hanno abiti della stessa foggia della *Walkiria*, ma qui sono trattati come se riflettessero l'azzurro dei cieli, l'aria, il colore atmosferico della purezza. Freia è descritta con le ali di sparpiero, rifacendosi alla iconografia nibelungica, perché è apportatrice di bellezza e di giovinezza alla schiatta degli Dei. Anche Alberico e Mime qui sono ricchi ed ingenui, senza che la sofferenza e l'umiliazione abbiano scavato i loro caratteri come in *Sigfrido*. I due Giganti, Fasolt e Fafner, appartengono invece al mondo del lavoro. Soltanto Loge, con il panciotto rosso, è diverso. Ronconi ne ha fatto una creatura hoffmanniana<sup>31</sup>.

Nello stesso ambito di una riconnotazione critica si colloca la caratterizzazione psicologica di alcuni personaggi. In un'intervista a Dacia Maraini, precedente di alcuni anni la messinscena della *Tetra-*

<sup>30</sup> G. B. Shaw, *Il Wagneriano perfetto*, cit., p. 41.

<sup>31</sup> D. Courir, *Le figlie del Reno (nude) aprono la «saga» wagneriana*, in «Corriere della Sera», Milano, 25 maggio 1979.

logia, Ronconi affermava di non essere attratto dagli aspetti psicologici dei personaggi letterari, «[...] la psicologia in letteratura non mi interessa. Non riesco a credere nella psicologia di Otello per esempio»<sup>32</sup>. Nella messinscena, però, si nota la caratterizzazione psicologica di alcuni personaggi.

Sigfrido è il principale personaggio che unisce al carattere mitico della sua presenza, una caratterizzazione psicologica. Il suo ingresso in scena si accompagna generalmente ad un'intensificazione della luminosità. Dalla prima volta che compare, all'inizio del *Sigfrido*, si capisce che si tratta dell'eroe destinato a sistemare tutto. Visivamente la differenza tra lui e Mime è netta. Oltre all'illuminazione è proprio l'aspetto fisico dei due a mostrarci quanto siano differenti: uno nano, vecchio, scuro e brutto, l'altro alto, giovane, biondo e bello. Ronconi sottolinea visivamente le differenze tra i due che sono chiarissime in Wagner: il nano è anche pieno di paure, frustrato, il giovane non conosce niente della vita, ignora la paura, di cui invece l'altro si nutre, è pronto a partire per conquistare il mondo.

Nel primo atto del *Crepuscolo degli Dei*, l'arrivo di Sigfrido alla reggia dei Ghibicunghi è sottolineato da un aumento di luminosità che si ripeterà anche quando, nell'atto successivo, vi ritornerà con Brunilde e Gunther. Inoltre, la rappresentazione del Reno, spazio deputato al suo arrivo in barca, occupa quasi la metà del palcoscenico, e così la presenza e l'arrivo di Sigfrido non passano inosservati.

Un'altra caratterizzazione psicologica interessante è la differenziazione visiva di Waltraute e Brunilde. Nel secondo atto del *Crepuscolo degli Dei*, Waltraute arriva nella stanza di Brunilde con indosso un mantello nero, i capelli sciolti e in disordine. La capacità di Ronconi di sottolineare le diversità dei personaggi è mostrata qui ancora una volta. Nella *Valchiria*, le valchirie erano tutte valchirie, tutte vestite di bianco. Alla fine della *Valchiria*, Brunilde non è più valchiria, ci si potrebbe aspettare che nel *Crepuscolo* la nuova condizione di Brunilde venga messa in risalto con un costume diverso. Invece no, è Waltraute ad essere diversa. Brunilde è ancora vestita di bianco come nell'opera precedente, Waltraute di nero, come una vecchia zittella che, invidiosa del matrimonio della sorella, va a trovarla il giorno dopo le nozze con l'unico intento di guastarle la festa.

Il cambiamento di stato di Brunilde è affidato, però, alla scenografia: la stanza di Brunilde all'inizio del *Crepuscolo degli dei* è sì la

<sup>32</sup> F. Quadri, *Il rito perduto*, Torino, Einaudi, 1973, p. 270.

stessa della fine della *Valchiria*, ma capovolta, come a significare che ci troviamo di fronte ad una situazione riflessa: Brunilde si è addormentata valchiria e si risveglia donna. Wagner prescrive che la scena sia la stessa del terzo atto della *Valchiria*, Ronconi va più in là e, oltre a richiamare, riflessa, la chiusura della *Valchiria*, delimita la stanza con degli specchi che, seppure diversi, ricordano la realizzazione della regione aperta su cime montane dell'*Oro del Reno* e, poiché sono messi a formare una parete semicircolare, tutto l'impianto visivo dell'*Oro del Reno*.

Infine, la caratterizzazione psicologica forse più singolare è quella di Erda, la madre terra. La realizzazione della scena d'apertura del terzo atto del *Sigfrido* cambia completamente nel passaggio da Milano a Firenze, e il personaggio di Erda perde ogni caratterizzazione psicologica. Alla Scala il colloquio tra Erda e Wotan avveniva in una vecchia soffitta ingombra di quadri, tra cui il ritratto di Wotan nella foggia che aveva nella Walkiria. Era una soluzione visiva piuttosto ironica, ma dal significato immediato: Erda, essendo la madre terra, è una divinità vecchia, persino più vecchia di Wotan, quindi il suo posto è in soffitta.

A Firenze, invece, Erda, lunghi capelli bianchi, vestita con un'ampia veste, è seduta su uno scranno dal basamento rettangolare ai piedi di una scalinata che occupa l'intero palcoscenico nel senso della lunghezza; ritroviamo, cioè, se si esclude la stilizzazione della montagna in una scalinata e la sostituzione della caverna in forma di cripta scavata in una roccia, con uno scranno, la ricostruzione del testo wagneriano, che dice:

Regione selvaggia al piede d'una montagna rocciosa che a sinistra sale ripida verso il fondo.— Notte, turbine e tempesta, lampi e tuoni violenti, e quando poi quest'ultimi tacciono, i lampi proseguono ancora per qualche tempo ad attraversare le nubi. [Il Viandante] si dirige verso la porta d'una caverna in forma di cripta scavata in una roccia del proscenio e lì, appoggiato alla sua lancia, assume un atteggiamento solenne, mentre grida verso l'entrata della caverna. [...] La cripta cavernosa manda luce crepuscolare. Bagliore bluastrò: illuminata da questo, durante quel che segue, Erda sale poco per volta dall'abisso. Appare come coperta di brina; capelli e vesti mandano uno splendore sfavillante [...]<sup>33</sup>

Nella direzione di un tentativo di spiegazione didascalica va letto

<sup>33</sup> *Tutti i libretti di Wagner*, cit., p. 606.

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

Incontro con Luigi Accattoli.

ore 20.30

uno degli episodi più difficili da interpretare della messinscena. All'inizio della *Valchiria* scaligera Siegmund, a sipario chiuso, contemplava il modellino della scena. Il Siegmund di Ronconi era un personaggio bifronte che, visto da dietro, era Wagner, da davanti, era Siegmund. Scriveva Rubens Tedeschi:

Si apre il sipario di velluto rosso della Scala e si vede un giovanotto appoggiato a un tavolone, con un paletot negligenemente buttato sulle spalle, intento a fissare un modellino teatrale, a guardar bene, nel modellino si può individuare la capanna di Hunding col celebre frassino al centro. Il giovanotto, non c'è da sbagliare, è Riccardo Wagner che sta meditando sulla *Walkiria*. Ma ecco si gira, butta il cappotto, si inginocchia e annuncia (in tedesco) che dovunque sia vuol riposare. Di nuovo non c'è da sbagliare: è Siegmund, e la ragazza in abito da sera su una sedia, intenta a fissarlo con tranquillo stupore, è sua sorella Siglinda<sup>34</sup>.

A Firenze Ronconi taglia questa scena non prevista da Wagner e con cui voleva mettere in risalto la dimensione epica degli avvenimenti della *Valkiria*. Una volta messa in risalto non c'era bisogno di sottolinearla ancora, perché una provocazione, ripetuta a sei anni di distanza, non è più tale. Inoltre, diventa quasi impossibile capire il racconto di Wagner se viene caricato di una spiegazione non necessaria, che oltretutto può falsare i rapporti scenici del dramma. Come nota Courir, «La proiezione dei contenuti epici fuori dal tracciato lirico della partitura indebolisce e falsa la struttura dell'opera»<sup>35</sup>. Spiegazione che con molta probabilità lo spettatore non comprende. Notava Fedele d'Amico:

[...] la stessa presenza dell'autore in funzione «epica» si riduce ad un vaghissimo accenno iniziale (Siegmund seduto per qualche secondo, al levarsi del sipario, davanti a un modellino della scena) che pochi colgono e nessuno dopo tre minuti ricorda più<sup>36</sup>.

Questi non sono gli unici episodi che cambiarono nel passaggio da Milano a Firenze. D'altronde è normale che a sei anni di distanza qualcosa cambi: alla Scala la messinscena riguardò due opere singo-

<sup>34</sup> R. Tedeschi, *Wagner nel suo salotto ci narra la «Walkiria»*, in «l'Unità», Roma, 13 marzo 1974.

<sup>35</sup> D. Courir, *Walkiria di Ronconi fra gli specchi*, in «Corriere della Sera», Milano, 13 marzo 1974.

<sup>36</sup> F. d'Amico, *La cavalcata senza il cavallo*, in «L'Espresso», Roma, 14 aprile 1974.

le, mentre a Firenze fu allestito l'intero ciclo; ma, soprattutto, nel 1976, vi era stata, nel tempio di Bayreuth, la *Tetralogia* di Chéreau in cui si ritrovava un'ambientazione storico-sociale.

La ripresa fiorentina non è una ripresa fedele, bensì smussata nei toni innovativi. «Il discorso è coerente con quello iniziato allora, ma tutto è ora più sciolto in immagini, meno provocatorio, e, per dire una vecchia parola, più poetico»<sup>37</sup>. «Ora che la maggior parte delle realizzazioni è simile a questa e lo «scandalo» della Scala quasi una convenzione, l'ambientazione scenografica diviene irrilevante»<sup>38</sup>.

Il cuore della messinscena scaligera era nel desiderio di Ronconi, in generale nella *Tetralogia*, in particolare nella *Valkiria*, di voler spiegare un dramma tedesco ad un pubblico italiano. Lo dichiarava espressamente:

«Sarà una *Walkiria* all'italiana» aveva preannunciato il regista Luca Ronconi, «non in quanto esista una maniera italiana di fare e di vedere, ma perché il nostro pubblico non può accogliere uno spettacolo con la medesima sensibilità di quello tedesco»... qualcuno, — Ronconi già ne è certo — lo accuserà di aver «dissacrato» Wagner. «È proprio questo il punto», continua il regista, «io trovo che nel nostro pubblico c'è molto rispetto e devozione verso il grande musicista tedesco, ma che sarebbe forse più interessante suscitare intorno a lui, un tipo di conoscenza maggiormente critica»<sup>39</sup>.

Dalle parole di Ronconi traspare il luogo comune secondo cui l'opera tedesca non è alla portata del pubblico italiano.

Oltre all'ambientazione della *Tetralogia* al tempo di Wagner, tenendo conto anche delle dichiarazioni dello stesso Ronconi e di Pizzi, si possono trovare nella *Tetralogia* molti spunti interessanti. Innanzitutto, come già visto nell'episodio di Siegmund che contempla il modellino della scena, vi fu la volontà di rendere esplicita la dimensione epica degli avvenimenti narrati nelle opere, anche attraverso la rappresentazione del mito. In questo ambito si collocano altri termini importanti, come la raffigurazione esplicita della perdita del-

<sup>37</sup> Firenze: *Wagner allo specchio*, in «Musica Viva», Milano, n. 6, III (1979), p. 26.

<sup>38</sup> *Note di regia*, a c. di S. Socci, dal libretto di sala *Die Walküre*, Firenze, 1980.

<sup>39</sup> O. R., *Walkirie in lungo nel salotto borghese*, in «La Stampa», Torino, 12 marzo 1974.

l'innocenza e del rifiuto del primitivo. A monte di tutto questo, però, vi fu una ridefinizione dello spazio del palcoscenico, volta a rendere chiari gli elementi interpretativi; la reinterpretazione scenica della rappresentazione della natura che prende origine, anch'essa, dagli elementi di cui il libretto è pieno; la volontà di rendere esplicita la circolarità insita nella *Tetralogia*, evidente in primo luogo nella specularità della prima e dell'ultima scena del ciclo.

Ma, soprattutto, la *Tetralogia* di Ronconi appare ancora oggi come un punto di rottura tra un «prima» e un «dopo». Appartiene ad un periodo storico ben definito nel panorama della ricezione dell'opera wagneriana, agli anni della rottura con la «tradizione», quando, mettendo da parte il modo in cui Wagner era stato fino ad allora rappresentato, si voleva iniziare e, di fatto, si iniziò una nuova maniera nella messinscena wagneriana.

Raimondo Guarino

STORIA DEL LIBRO, STORIA DEL TEATRO.  
STUDI SHAKESPEARIANI

Nel 1998 Roger Chartier, invitato a tenere l'annuale ciclo delle «Panizzi Lectures» alla British Library, sceglieva come tema la pubblicazione del dramma in Europa nella prima età moderna<sup>1</sup>. Nelle sue informate riflessioni sui mutamenti della punteggiatura, sulla memorizzazione dell'ascolto come fonte delle stampe di drammi, sulla tensione tra scena e pagina che ispira nel dramma il surrogato di un evento e nello stesso tempo il sigillo e il ripristino di un valore letterario spossessato dall'azione teatrale, Chartier focalizza un esempio di analisi del libro come oggetto culturale.

L'effetto di straniamento della cognizione della materialità del libro sulla nozione di letteratura è imponente. Come l'analisi bibliografica ridiscute i soggetti e le strategie della produzione di testi, così l'inchiesta sulla pubblicazione del dramma determina uno spostamento più ampio. L'inchiesta sul dramma, per lo storico del libro, è dettata dalla ricerca della relatività della lettura come situazione di consumo del testo letterario. Lo storico del libro cerca nel dramma una visibile duplicità, la traccia della dimensione altra che è la situazione teatrale. Lo storico del teatro, muovendo dallo stesso interesse per l'oggetto, per un dato che è un incrocio tra la fonte scritta e il reperto materiale, può raccogliere le stesse domande sul teatro come forma residua dell'oralità letteraria, sulla lettura silenziosa, sull'autore drammatico, sulla variabilità del testo come documento di usi rappresentativi. Ma può anche intuire le contraddizioni specifiche dell'approccio al testo drammatico come documento. Usando il testo come fonte, lo storico valorizza normalmente *alcuni* dei suoi usi. Ne trascura, e anzi ne dimentica altri, quali le pratiche di lettura dei con-

<sup>1</sup> R. Chartier, *Publishing Drama in Early Modern Europe*, London, The British Library, 1999 («The Panizzi Lectures», 1998).