



Conversazione con Luca Ronconi

GUIDO BARBIERI

Dica la verità, maestro: se una sera si trovasse a Vienna, a Berlino o a Londra (non dico una città italiana perché sarebbe davvero fantascienza) e le proponessero: “Andiamo ad ascoltare *Idomeneo* o *Così fan tutte*?” Lei, su due piedi, cosa sceglierebbe?

Mah, ad essere sincero, di fronte ad una alternativa secca, forse preferirei *Così fan tutte*...

Il che non significa, naturalmente, che lei nutra una preferenza “a priori” per il Mozart della commedia o del dramma giocoso rispetto al Mozart, diciamo, “serio”, neoclassico o metastasiano...

No, ovviamente. Però ho la sensazione che, al di là del gusto personale, le opere “serie” di Mozart riflettano meno di quelle “giocose” i cambiamenti della loro epoca. Non voglio dare del teatro mozartiano un’interpretazione sociologica, ma mi sembra che *Idomeneo* e anche la *Clemenza*, rispetto, che so, a *Don Giovanni* o a *Le nozze di Figaro*, siano meno dinamiche, sia dal punto di vista narrativo sia drammaturgico. È come se sulla ricerca dei caratteri psicologici prevalesse una certa aura cerimoniale. Un “limite”, se vogliamo, che però si può rovesciare nel suo opposto: *Idomeneo*, per esempio, contiene una certa dose di “mistero”, di “indecifrabilità” che mi attrae molto...

A proposito di aura cerimoniale, *La clemenza di Tito* nasce con un esplicito intento celebrativo, per l’incoronazione di Leopoldo II a re di Boemia. Ed è anche per questo che il libretto di Mazzolà è così diverso da quello di Metastasio utilizzato da Hasse e da Gluck... Devo confessare di non avere comparato il libretto di Metastasio e quello scritto da Mazzolà forse in collaborazione con lo stesso Mozart. E l’ho fatto di proposito, non certo per trascuratezza. La ragione è squisitamente drammaturgica: quando si lavora su un testo letterario che deriva da una fonte originale è inevitabile approfondire, evidenziare, enfatizzare lo scarto tra originale e copia. Di solito lo strumento per entrare in questa fenditura è l’ironia, il distacco, a volte la parodia. Nel caso della *Clemenza* invece ho voluto evitare i registri ironico e parodistico, e mi sono posto

l'obiettivo opposto: accettare il libretto per quello che è e che dice e che può dare teatralmente.

Sta di fatto però che il giorno prima della rappresentazione a Praga, Mozart annota, accanto al titolo, la dicitura "dramma ridotto a vera opera". A che cosa voleva alludere? Mah, credo che Mozart avvertisse qualcosa di schematico, di poco teatrale nel taglio delle scene e nella versificazione di un testo appartenente a un contesto culturale ormai tramontato come quello metastasiano. E che sentisse la necessità di superare l'alternanza terribilmente meccanica tra recitativi e arie solistiche che attraversa da cima a fondo l'originale di Metastasio.

La novità più vistosa introdotta da Mazzolà è costituita dai concertati. Certamente, rendono meno schematica la drammaturgia, ma di solito obbligano alla staticità scenica e gestuale. Come ha evitato questo rischio? Sono stato aiutato da un assetto scenografico favorevole. Insieme a Margherita Palli abbiamo immaginato una scena fissa che rappresenta un interno e che non muta tra un atto e l'altro. Grazie ad accorgimenti, però, abbiamo cercato di rendere il gioco delle entrate e delle uscite fluido e "naturale", evitando dunque il pericolo di una staticità nel movimento dei cantanti e del coro.

Lei sicuramente ha evitato una scontata ambientazione vetero-romana...

Sì, non c'è niente di esplicitamente antico romano nelle scene e nei costumi. Il registro prevalente è quello dello scarto temporale tra la vicenda e la sua rappresentazione. Il che non significa necessariamente riferimento alla contemporaneità. Circola semmai una vaga aura settecentesca che però non si traduce mai in riferimenti storici o "realistici".

Non vi sarà alcun tratto realistico nemmeno nella scena dell'incendio?

No, sarà una sorta di "incendio da camera", un po' nello stile "tragédie classique" che ho voluto dare all'intera *mise en scene*.

Anche i codici gestuali che ha impresso ai cantanti si ispirano a un “antirealismo”?

Non esattamente. Non ho voluto stabilire codici gestuali troppo rigidi e prevedibili ma lavorare sulle abilità espressive degli interpreti: non è detto, come a volte si crede, che il bravo cantante sia quello che assomiglia di più all'attore. Anzi. Ho immaginato i personaggi della *Clemenza* come parte di una sorta di *jeunesse dorée* senza tempo e luogo, sconvolta da eventi imprevedibili e “catastrofici”. Dunque i loro sentimenti e le loro passioni sono attraversati dal dubbio, dall'incertezza e dal pentimento. A questo sentimento dominante si ispirano gli atteggiamenti attoriali cantanti. La stessa “clemenza” mostrata alla fine da Tito non è, nella mia visione dell'opera, atteggiamento convenzionale, omaggio a uno scontato e quasi liberatorio lieto fine, ma piuttosto un obiettivo difficile e doloroso da raggiungere, l'esito di un percorso tormentato e colmo d'insidie. L'opposto, insomma, di un convenzionale “happy end”.

