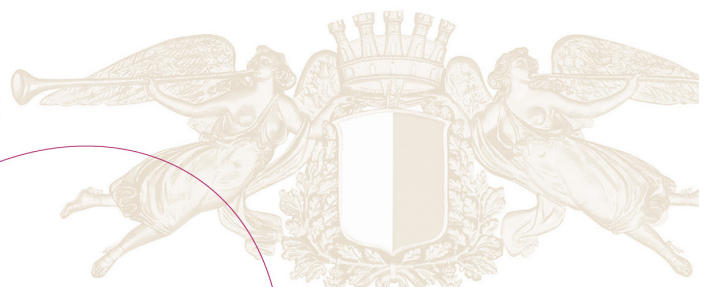


Un Ballo in Maschera “splendidissimo” di Massimo Gasparon

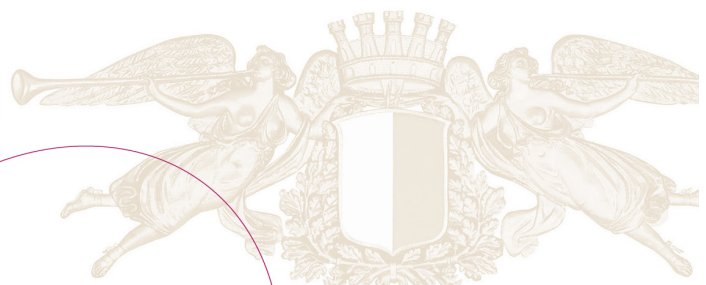
Un Verdi sperimentale, all’insegna del proprio rinnovamento, quello del melodramma in tre atti che debuttò il 17 febbraio 1859 al Teatro Apollo di Roma al termine di una serie di imprevedibili cambi di programma dovuti alla censura borbonica e papalina. Censura che si accanì sulla vicenda narrata dal francese Eugène Scribe e riscritta da Antonio Somma per Verdi, che si ispirava ad un fatto realmente accaduto, ovvero l’omicidio durante un ballo mascherato del re Gustavo III di Svezia, sovrano troppo illuminato, da parte di un rappresentante dell’aristocrazia ultra tradizionalista nel 1792. Un soggetto all’epoca decisamente troppo spinoso ed attuale, a pochi giorni dal fallito attentato a Napoleone III. In seguito alle richieste di modifica dell’opera da parte della censura borbonica rifiutate da Verdi, si decise di spostare il debutto da Napoli a Roma con il compromesso (questa volta accettato da Verdi) di trasferire l’azione a Boston, nel lontano Massachusetts, alla fine del XVII secolo. E l’opera sebbene si sarebbe dovuta incentrare sul solo sentimento amoroso, tralasciando i temi politico-sociali, in realtà sviscera un odio di classe che appare ancora attuale ai nostri giorni, trattando in modo violento la discriminazione razziale. Probabilmente questo forzato cambio di libretto diede all’opera più vitalità e più universalità di quanta ne avrebbe avuta trattando il regicidio svedese. Sono convinto che la versione americana sia decisamente più vicina a noi, anticipando in modo profetico tutte le questioni razziali che sarebbero esplose di lì a breve in America attraverso la guerra di secessione americana, scoppiata il 12 aprile 1861 e terminata il 13 maggio 1865 fra gli Stati Uniti d’America e gli Stati Confederati d’America sorti dalla riunione confederale di Stati secessionisti dell’Unione. Abraham Lincoln sostenne l’interdizione della schiavitù in tutti i territori degli Stati Uniti, una proposta che gli Stati del sud accolsero come una violazione dei loro diritti costituzionali: nei sei mesi antecedenti alla secessione la popolazione di questi Stati comprendeva la maggior parte degli schiavi presenti nel continente americano.

L’intreccio sentimentale tra il governatore Riccardo conte di Warwick, il suo amico e primo ministro Renato e la moglie di lui Amelia, porterà l’ingenuo Riccardo ad essere ucciso dall’amico nonostante la fedeltà coniugale di Amelia, che pure lo riama. Il motore dell’azione è la gelosia, alimentata dal sospetto e da una serie di vicende apparentemente casuali. Ma il tema del destino ineluttabile di sapore shakespeariano, agita i personaggi in un perfetto meccanismo di morte, permeato di un’atmosfera gotica di derivazione anglosassone. E proprio per questo Verdi alterna toni tragici a parentesi dense di *humor* macabro, sarcastico ed ironico, direi quasi beffardo rendendo molto difficile inquadrare l’opera in un solo genere. Quando mi è stato chiesto nel 2011 di riallestire e rinnovare l’allestimento storico di Pierluigi Samaritani del Teatro Regio di Parma (la cui prima ebbe luogo nella stagione 1988-89) ho accettato la sfida di riprogettare e ricalibrare in modo filologico e creativo questo sontuoso apparato con uno spirito vicino al Verdi più innovatore e sperimentatore: probabilmente avendo vinto nel 1999 il Premio Samaritani come migliore scenografo emergente, sono stato ritenuto molto affine a lui per sensibilità e dimensione estetica. Ciononostante ho dovuto trovare il coraggio di abolire la scena del secondo atto e ridisegnarla con un intento di mimesi ed unitarietà rispetto alle altre scene, cambiare tutti i costumi dei solisti e vari elementi di attrezzeria, in un’ottica più unitaria e coerente. La grande ricchezza visiva dello spettacolo ha permesso una declinazione più filologica e storicamente precisa, aggiungendo simboli e suggestioni in ogni quadro che potessero amplificarne l’effetto complessivo. Non secondario l’uso di tecnologie aggiornate per le luci, che con proiettori mobili hanno permesso una varietà di effetti cromatici molto più intensi. Raramente ho provato un senso di familiarità e sintonia operando sul lavoro di un collega così prestigioso ed il risultato è stato anche per me ricco di nuove suggestioni. Credo possa essere molto illuminante scorrere i quadri dello spettacolo attraverso i dettagli modificati per poterne comprendere lo



sviluppo estetico e drammaturgico. Lo spettacolo si articola in cinque grandi scene che rappresentano l'ingresso del palazzo del governatore, l'Antro di Ulrica, l'orrido campo, la casa di Renato e un salone del palazzo del Governatore, in una circolarità che rimanda all'ineludibilità del destino. E questo rispecchia la struttura del libretto fedelmente, con le prime due scene del primo atto, l'orrido campo nel secondo atto e le ultime due scene nel terzo atto. Gli stessi intervalli rispecchiano la divisione voluta da Verdi in tre atti. Entrando nel dettaglio la prima scena è di impostazione barocca, con una scalinata monumentale degna della reggia di Caserta, dove l'esibizione della corte assume un tono spagnolo ispirato a Velasquez. Nella prima versione di Samaritani il dettaglio storico e filologico spesso viene sacrificato al puro effetto scenografico: le suggestioni sono solo di tipo estetico e di atmosfera. Le bandiere erano state disegnate assolutamente con fantasia e cromaticamente senza alcun rimando storico, sostanzialmente utilizzando degli stendardi molto simili a quelli usati nel palio di Siena. Nella mia versione ho voluto marcare il fatto che la colonia di Boston fosse inglese e che le quattro bandiere esibite nel palazzo del Governatore dovessero essere quelle britanniche bianche rosse e blu, portate da otto armigeri. Inoltre utilizzando le luci in modo molto più architettonico e retro illuminando il grande fondale del cielo, sono riuscito ad amplificare la profondità e la plasticità di scene e costumi senza sacrificarne il dato pittorico che deve sempre rimanere un tratto saliente dello spettacolo. Lo stesso uso di tagli molto drammatici, ispirati alla pittura caravaggesca del Seicento, ha reso più realistico l'apparato scenico e permesso la scansione degli spazi. I costumi di Riccardo sono stati rifatti secondo questa ottica di filologia storica e pertanto in questo atto il blu inglese del suo abito lo staglia e lo fa risaltare rispetto al cromatismo di fondo del coro e della corte. Nella seconda scena l'antro di Ulrica aveva in origine una connotazione naturalistica, romantica ma generica, che non permetteva uno sviluppo dell'azione coerente all'atmosfera richiesta da Verdi. Per questo ho caratterizzato la situazione attraverso l'uso di simboli prettamente satanici, che esaltano l'evocazione di Lucifero da parte di Ulrica. In sostanza assistiamo ad una messa satanica con un pentacolo disegnato sul suolo e le adepti che partecipano in modo orgiastico al sabba. Ulrica assume un carattere decisamente inquietante usando la gestualità satanica del silenzio (il dito sulla bocca derivato dalla filosofia egizia di Apocrate del silenzio sacro) o coprendosi l'occhio sinistro per lasciare in vista solo l'occhio destro, quello che tutto vede, presente anche nella simbologia esoterica. Inoltre ho voluto marcare l'uso smodato del numero tre in tutta l'opera quale numero magico e fatale, nonché numero massonico per eccellenza, che ricorre continuamente. Inoltre nella versione di Boston la stregoneria come ambito della gente di colore, rimarca l'antagonismo e l'altrui inferiorità che i bianchi dominatori vogliono esasperare; e l'arrogante irrisione che Riccardo esprime verso queste credenze da lui ritenute puerili, mostra presto una forte incrinatura che lo farà dubitare dell'infalibilità della sua razionalità.

Arriviamo alla grande scena del secondo atto. L'orrido campo ha un'importanza centrale nell'economia dello spettacolo poiché vede il precipitare della vicenda attraverso situazioni apparentemente casuali. Le profonde ragioni di ordine estetico nella successione dei quadri richiedevano una scena fortemente simbolica ed esteticamente potente, che si unisse in modo organico alle altre quattro. Questo secondo atto ha creato problemi fin dal primo allestimento, poiché non era stato risolto in modo definitivo e lo stesso Samaritani non ne era mai stato convinto, avendo cercato più volte di cambiarne l'impianto. Fondamentalmente aveva sviluppato la scena in modo verticale attraverso vari livelli di roccia che complicavano il montaggio e la stessa regia. Questo aveva costituito anche un problema di appesantimento della scena, impendone così lo spostamento, poiché necessitava di una selva infinita di praticabili che riempivano e saturavano tutto il palcoscenico senza essere di vera utilità. Perciò dovendo riallestire lo spettacolo ho compreso quanto fosse necessario sostituirlo con una scelta radicale e coraggiosa, che andasse nella direzione opposta: si parla di orrido campo, di un cimitero e quindi si doveva lasciare il palcoscenico vuoto, seminato di croci e affogato in una nebbia tipicamente inglese.



La scelta di un cimitero abbandonato con la vista di una cattedrale gotica in rovina in lontananza, nella migliore tradizione del romanticismo delle rovine malinconiche dei quadri di Caspar David Friedrich, poteva ridare omogeneità all'allestimento rendendolo più fluido e gestibile anche dal punto di vista dei cambi scena. Allo stesso tempo ho inserito degli alberi dipinti secondo la tradizione pittorica dell'Ottocento operistico, che in controtelaio dividono lo spazio in due zone e permettono continui cambi di luce. L'abito candido di Amelia si staglia nella notte tremenda e spaventosa del cimitero attraverso squarci di luce prettamente caravaggeschi. Nella prima scena del terzo atto la malinconia si stempera nella disperazione di Renato. Un ambiente ispirato a Rembrandt e alle nature morte fiamminghe è il degno luogo dove si decidono i destini dei tre protagonisti. Anche in questo caso ho cercato di rendere lo spazio più plastico e realistico possibile, coprendo il grande tavolo centrale con un grande tappeto color ruggine, per mettere in risalto le *vanitas* esposte: un clavicembalo dipinto, un mappamondo antico, un grande vaso di cristallo con crisantemi bianchi, vari strumenti musicali. La morte risulta più terribile se si manifesta in un luogo raffinato ed esteticamente affascinante. Lo stesso abito verde scuro di Amelia richiama la tavolozza della pittura inglese e fiamminga del secondo seicento, in armonia con i toni terrosi degli oggetti. Ed arriviamo all'ultima scena, dove un 'colpo di teatro' rivela la sala da ballo di Riccardo attraverso la trasparenza di un tulle dipinto alla maniera dei Bibbiena. L'abito di Riccardo è qui di un giallo oro, simbolo di potere e unicità, che contrasta in modo drammatico con la sua malinconia e la decisione di troncarsi ogni proposito amoroso con Amelia. La bellezza che lo circonda non stempera il dramma umano che sta vivendo ma ci permette di astrarci trovando seducente anche il suo dolore. Entriamo dunque prepotentemente nell'ultima scena dell'opera, nella vasta e ricca sala da ballo splendidamente illuminata e preparata a festa. Il coro inneggia alle danze già al salire del sipario e una moltitudine di invitati in maschera gremisce la scena. Alcuni in domino, altri in costume di gala a viso scoperto fra le coppie danzanti di giovani ballerini. Un ballo in maschera dove riconosciamo chi cerca, chi evita, chi ossequia e chi insegue; una vera e propria metafora della vita apparentemente spensierata, che in realtà nasconde insidie e complotti dietro le maschere ed i colori sgargianti. Ho scelto di illuminare in modo quasi eccessivo la prima parte di questo ballo "splendidissimo" per poter poi sprofondare tutti gli invitati nel finale tragico di una notte irreal e tetra, incomprensibilmente crudele e proprio per questo estatica.

