

L'IMPRENDITORIALITA' DI SE' NELLA PROFESSIONE
Corsi residenziali organizzati nell'ambito del progetto FORWARD e della Rete STRESA

Bressanone 8 luglio 2004

Daniele Agiman

Linguaggi e culture diverse nel contesto del nostro lavoro.
Relazione tenuta con Giorgio Gargani

L'inizio della giornata con "La grande fuga" in mi bemolle maggiore di Bach segna il percorso unitario di queste giornate - visto che nel nome di Bach ci ritroveremo il primo di ottobre quando parleremo di polifonia ovvero di esercizi di consapevolezza della complessità-

Per questa sessione di lavoro io mi sono riproposto di centrare il mio intervento sull'esperienza professionale. E le parole che mi interessano di più sono: *interpretare, opportunità, ostacoli.*

La professione del direttore d'orchestra, è una professione molto complessa e il compito del direttore d'orchestra è molto affascinante e molto complesso. Il massimo della complessità si ha nel campo della direzione di un'opera lirica ed io stamattina vi voglio parlare di questo.

Un direttore che affronta un'opera lirica ha a che fare con una forma lirica molto complessa, forse la più complessa dal punto di vista della costituzione.

Prendiamo il "Rigoletto". Il Teatro "La Fenice" di Venezia chiama Giuseppe Verdi, giovane ma già affermato compositore italiano e gli dice: - *Caro Maestro, le daremo tanti soldi, avrà tanto tempo per le prove, vorremmo che lei ci scrivesse un'opera per la stagione XY.*

Verdi si mette in moto e chiama un librettista di sua fiducia, in questo caso Francesco Maria Piave - siamo tra il 1847 e il 1848 - e gli dice: - *Caro Francesco, vorrei che tu mi seguissi in quest'operazione, cerchiamo un argomento e poi costruiamo un'opera lirica visto che mi è stata richiesta e commissionata e che verrà rappresentata in tale data e quindi abbiamo anche un termine temporale.*

I due si mettono alla ricerca di un soggetto che può essere storico, mitologico, una commedia, un dramma contemporaneo o del passato che sia adatto a diventare libretto d'opera..

Verdi ha un'idea ben precisa: vuole scrivere un'opera su un personaggio possente, Tribolet, Rigoletto in italiano, del pezzo teatrale di Victor Hugo, "Le roi s'amuse", che era stata appena rappresentata a Parigi con grande scandalo.

I due cominciano a lavorare: Piave prende il testo teatrale e dice che da quello deve trarre fuori un'opera in tre atti e dal testo teatrale estrae alcune scene secondo un suo piano architettonico drammaturgico e teatrale e tira fuori un libretto.

Il libretto contiene le parole, che poi verranno messe in musica dal compositore ma non solo queste..

Nel libretto il librettista deve inventarsi anche l'ambientazione teatrale, l'aspetto scenico, espresso in didascalie che sono estremamente importanti e che definiscono dove si svolge l'azione, quando, la mattina, l'alba, la notte, i colori, come devono essere i costumi, l'età dei personaggi..

Alcuni di questi elementi sono direttamente derivati dal dramma di riferimento, alcune sono aggiunte dal Piave stesso, altre sono osservazioni su come per esempio una certa frase debba venir cantata.

Verdi, che non si faceva preconfezionare le cose per poi metterle in musica, ma interveniva in maniera massiccia nel momento compositivo del libretto stesso, ha uno scambio epistolare stupendo, utile per capire il pensiero del compositore quando ha a che fare con le parole, e suggerisce cambiamenti. Dice: - *No, questa frase è troppo lunga; immaginati questa roba che pizza su un palcoscenico, stringi, taglia, cerca la parola scenica, quella che ha improvviso impatto sulla scena.*

Insomma, il risultato finale è un libretto, quindi: il testo dell'opera e le parole che vengono cantate e che passano poi nella parte musicata dal compositore, più appunto tutte queste didascalie. Da questo il compositore parte per mettere in musica tutto quanto.

Il risultato finale di questo lavoro è il libretto, ma soprattutto la partitura ovvero il modo in cui i vari personaggi cantano le frasi che sono loro affidate e come l'orchestra realizza tutto questo. Quello che ci lascia Verdi alla fine è la partitura, un insieme di note e di parole che aveva concordato con il librettista ed una serie di indicazioni sceniche che dovrebbero orientare tutti gli operatori, tutte le persone che collaborano alla messa in scena dell'opera.

Voi capite la complessità e, se avete visto un'opera lirica, potete intuire che tipo di lavoro c'è dietro: non è soltanto un fatto musicale, è un fatto scenico, di meccanismi teatrali, di scenotecnica.

Adesso veniamo al direttore d'orchestra che oggi, a distanza di più di 150 anni, si trova di fronte alla partitura del Rigoletto.

- *Maestro Agiman, buongiorno, siamo il teatro xy, avrà un periodo di prova, le condizioni economiche sono queste, la compagnia è questa, vorremmo che lei venisse a lavorare con noi per messere in scena il Rigoletto.*

Le prime domande sono: - *Qual è la compagnia? Qual è il regista?*

Se sono persone che conosci, tanto meglio, si può cominciare a ragionare insieme; se no, ci si trova direttamente in teatro.

La messa in scena di un'opera ha questo di particolare: che la quantità di persone impiegate è veramente enorme. Per un Rigoletto in un teatro di medio livello i personaggi sono una decina.,, normalmente le compagnie sono due perché sono previsti anche i sostituti.

Alla prima prova con la compagnia d'opera si ha a che fare con una ventina di persone: la prima compagnia che prova e la seconda compagnia che ascolta; quindi abbiamo dieci persone sedute lì davanti, una decina dietro.

Il direttore d'orchestra, che è il responsabile delle scelte musicali, ma almeno fino al 1960-1970, era anche il responsabile delle scelte sceniche, è quanto meno colui che alla fine firma lo spettacolo.. Poi c'è un responsabile della parte scenica, che è il regista che ha fatto un percorso assolutamente parallelo: lui a casa sua si è letto l'opera, si è fatto un'immagine, ha visto quali sono i problemi registico-scenici ed ha immaginato una messa in scena che può anche essere molto lontana dalle messe in scena tradizionali o da quella che il direttore ha in mente

I protagonisti sono tre personaggi principali (Rigoletto, baritono; sua figlia Gilda soprano; il duca di Mantova tenore) e altri due abbastanza importanti (Maddalena mezzo soprano e Sparafucile basso); i cantanti che interpretano questi ruoli si preoccupano soprattutto dello studio della propria parte ma si fanno anche un'idea del ruolo del personaggio e del significato generale dell'opera.

Possiamo quindi dire che la prima volta che ci si trova in sala, c'è il pianoforte, un pianista che suona, la compagnia schierata, il direttore d'orchestra e, nelle migliori condizioni, un regista che ascolta le prime letture musicali con cui si costruisce un'idea musicale di questo pezzo.

Perché ho scelto l'opera? Voi lo capite, da queste semplici considerazioni analitiche e di base: perché qui il direttore d'orchestra non può essere costituzionalmente una persona che arriva con la sua idea musicale, la sua idea dell'opera che taglia le gambe a tutte le altre.

Abbiamo a che fare invece con una persona che dovrebbe avere – il condizionale è d’obbligo perché non sempre accade – idee più complessive e profonde di quelle che verranno proposte dalla compagnia di canto, dal regista e da coloro che partecipano alla realizzazione, per far sì che il lavoro vada in una direzione da lui quanto meno prevista. Ma le cose non sono così semplici. Aggiungete poi a tutto questo che c’è un’orchestra che realizza la parte musicale, il coro e poi tutti i problemi della parte scenica. Mediamente, intorno ad una produzione di medio livello, ci sono circa 150 persone che si rifanno direttamente al regista e al direttore d’orchestra.

Quello di cui mi interessa discutere con voi è questo: la prima opera che diressi fu “*Lucia di Lammermoor*”; avevo lavorato come un matto e sapevo tutto: come era stata composta, cosa mangiava Donizetti nel periodo in cui l’aveva composta, avevo letto il testo di Scott (“*La Vergine di Lammermoor*”), insomma sapevo veramente tutto ed ero arrivato solidamente preparato e con un’idea molto rigida, molto rigorosa di che cosa ogni cantante dovesse cantare e persino di alcuni gesti che avrebbero dovuto accompagnare l’esecuzione dei cantanti.

Alla prima prova di sala uscii distrutto: era la mia prima “*Lucia di Lammermoor*” ed avevo a che fare con tre cantanti che di “*Lucie*” ne avevano fatte centinaia e che cercavano astutamente di convincermi nel migliore dei casi che la loro interpretazione era la migliore o, nel peggiore, di far passare la versione più semplice dal punto di vista scenico e meno faticosa.

Questo è stato l’impatto: ne sono uscito vivo e, se oggi sono abbastanza apprezzato come direttore d’opera, vuol dire che mi sono dato delle risposte giuste.

La risposta giusta è che il lavoro vero del direttore d’orchestra consiste nel saper leggere e nell’aver una visione complessiva, ma non unitaria -diventa unitaria alla fine del percorso- di che cosa è veramente l’opera in profondità.

C’è un grado di ambiguità nella scrittura di un’opera lirica che lascia un grande margine di interpretazione ai singoli cantanti, al regista da un punto di vista scenico e poi al direttore. E poi moltiplichiamola, per ciascuno strumentista che suona in orchestra e al coro stesso.

Ciò significa che l’opera non è la realizzazione massiccia di un’idea, è il mettere insieme opportunità ed ostacoli che pongono i diversi generi; o anche le diverse esperienze delle persone che concorrono alla realizzazione dell’opera stessa..

Un cantante serio passa anni a costruire un personaggio: un baritono serio passa un anno, un anno e mezzo a studiarsi il personaggio di Rigoletto e poi se lo tira dietro tutta la vita. Allora, ci sono due tipi di cose che vanno considerate: innanzitutto: la serietà del suo lavoro e la serietà del suo sguardo su questo lavoro (i grandi baritoni che cantano Rigoletto seriamente, vedono delle cose che magari tu non hai visto).

La seconda cosa importante è la “memoria affettiva” un tipo di memoria che in campo musicale è estremamente importante e che è la capacità di incorporare, incarnare una memoria.

Se per un anno il baritono con cui ho a che fare ha cantato quella frase in quella determinata maniera, con un fiato, con un respiro o con un gesto che accompagnava quella frase, questo si è trasformato in un meccanismo che è quanto meno difficile cambiargli in venti, venticinque, trenta giorni nelle migliori condizioni di lavoro.

Ma veniamo ad un altro aspetto, molto più problematico: il rapporto con il regista.

Con un cantante, in fondo, che ha a che fare con un solo personaggio, una serie di compromessi si possono trovare, ma con il regista?

Può accadere, che il regista, proponga soluzioni che il direttore non riesce a condividere; può invece accadere che la sua lettura, pur completamente opposta a quella del direttore, sia valida e interessante.

Uno degli ultimi Rigoletto che ho diretto era a Seoul con un regista coreano. Mi dissero: guarda che è un regista geniale, ma un po’ particolare. Ambientò questo Rigoletto nei bassifondi di Macao: il duca di Mantova era un boss mafioso, della mafia cinese di Macao, Rigoletto era un suo tirapiedi, Gilda era una poveretta che viene violentata e ammazzata, Maddalena era prostituta di infimo livello e Sparafucile un killer.

Alla prima osservazione del regista, dissi: - *Vediamo..* e fu una delle più belle messinscena di Rigoletto che mi capita di ricordare, non solo mie, ma in generale. Una realizzazione straordinaria che aveva completamente scardinato tutti i miei meccanismi e parametri.

Anche se l'opera era completamente proiettata in tutt'altro ambito, ogni gesto che lui aveva inventato, ogni momento scenico si incarnava talmente bene nell'idea musicale che io mi stavo facendo, che tutto questo fece scattare una scintilla per cui si realizzò veramente una messinscena ideale

La realizzazione di un'opera è un modo di vedere le cose che si incarna in una compagnia, in quel determinato luogo, con quell'orchestra, con quel determinato pubblico e poi scomparirà, perché il bello della musica è questo. Nell'opera lirica, più ancora che nella sinfonica non esiste una verità ma dei modi di crearsi delle verità che di volta in volta funzionano.

Come diceva prima Giorgio Gargani: *niente è per sé, ma solo attraverso la relazione.*

Ecco, il lavoro nel campo operistico è solo relazione.

Le messe in scena e i lavori operistici in cui sono stato direttamente impegnato e che non hanno funzionato, sono quelli in cui non c'era niente di mosso, le mie sollecitazioni non arrivavano, i cantanti non avevano sollecitazioni, il regista faceva le sue cose, cioè la routine.

Al contrario quando si ha a che fare con delle sollecitazioni che spesso sconvolgono i tuoi piani di riferimento, all'inizio ci si sente spiazzati poi, però, si capisce che quello squilibrio e quelle sollecitazioni continue sono il modo di operare per cui le cose realmente possono succedere.