

La Caduta dei Decemviri a Siena

di Ottaviano Tenerani

Dopo trecento anni esatti i Decemviri del grande Alessandro Scarlatti “cadono” nuovamente sulla città di Siena. Allora nel saloncino dell'Accademia dei Rozzi, oggi nel bel teatro che ne porta il nome. Questa occasione ci dà lo spunto per una breve chiacchierata a proposito dei criteri musicali che hanno guidato questo allestimento.

La prima sensazione da raccontare a proposito dell'approccio ad una messa in scena di un'opera non di repertorio – come può essere un'opera antica – è senza dubbio l'emozione. L'emozione della ricerca, dell'analisi, della sorpresa, della riscoperta. Il fatto poi che si tratti di un lavoro di Alessandro Scarlatti aggiunge ulteriore emozione per come si avverte evidente l'importanza dell'autore e dell'opera stessa. Ma questa sensazione nasce anche e soprattutto dalla passione per il linguaggio e la sensibilità veicolati da questo particolare repertorio e dalla voglia di riproporre un qualcosa che – pur lontano nel tempo – si avverte ancora attuale, affascinante, commovente.

E' chiaro come gran parte della produzione di questo periodo – e in particolar modo di quella operistica – sia da considerarsi musica d'uso, e quindi plastica e “in movimento”, approntata per venire incontro al tempo stesso sia ai gusti del pubblico sia degli esecutori che di volta in volta si alternavano. E' però anche noto come quel pubblico fosse decisamente diverso da quello odierno.

Nell'analizzare gli aspetti della comunicazione e della fruizione di allora rispetto a quelli di oggi e nello scegliere un metodo di approccio che faccia risultare ancora viva e significativa un'opera di questo genere sia nei contenuti sia nella forma ci poniamo allora molti quesiti. Personalmente credo che il dato che differenzia il nostro tipo di ascolto da quello del pubblico antico non stia nella difficoltà di percezione degli affetti in quanto – ovviamente – l'amore, l'odio, la rabbia, la tenerezza, sono momenti e manifestazioni dell'animo che attraversano le epoche rimanendo inalterati nella sostanza.

Piuttosto si potrebbe parlare della forma attraverso cui queste emozioni sono proposte e interpretate.

Per questo allestimento si è deciso di percorrere un cammino che, nella scia di un tipo di interpretazione che tende a proporre soluzioni quanto più possibile vicine a quelle originali, vedesse accomunate le scelte musicali a quelle riguardanti la regia, i costumi e le scene.

Anche a proposito di questo aspetto ritengo che, pur abituati agli effetti speciali che la modernità ci propone e con cui ci stupisce, non sia vano un momento in cui – immersi in una dimensione comunicativa distante dalla nostra – ci abbandoniamo di fronte a situazioni e sensazioni che pur presentate in una maniera sicuramente meno “realistica” rispetto a quelle cui siamo abituati, acquistano connotati colmi di intimità, di interiorità e di fascino vicini a quelli di una fiaba.

Le stesse semplicità di mezzi attraverso cui queste situazioni sono rappresentate, se per alcuni versi potrebbero apparire quasi ingenua, allo stesso tempo possono ricordarci come un sentimento sia altamente comunicativo di per se stesso e che il fatto di esporlo in una maniera diversa, che tenda in questo caso al suo ambiente emotivo, visivo e sonoro di origine, rappresenti non un atto che ha natura di cieca riesumazione, freddamente archeologico/conservativo ma semplicemente l'espressione di un ulteriore modo di sentire, tuttora coinvolgente, significativo e toccante, un qualcosa che – al di sopra del concetto del meglio o peggio che guida le scelte di ognuno – rappresenta un'altra possibilità, un'altra sensazione da provare, da aggiungere a quelle già conosciute.

D'altra parte non è poi forse vero che la magia di ogni storia sta proprio nel fatto che, al di là dei mezzi impiegati per raccontarla, da quelli più evocativi a quelli iperrealistici, noi ci sentiamo presi da ciò che sta accadendo, compartecipi delle emozioni che gli stessi personaggi provano, dimentichi del fatto che – ribaltando una delle tirate con cui Benedetto Marcello ci fa sorridere nel suo *Teatro alla Moda* – colui di cui stiamo compatendo le pene “...esser egli il signor Alipio Forconi musico, non il principe Zoroastro che rappresenta”?

Ecco quindi che anche il problema riguardante il tipo di approccio formale, più o meno filologico (anche se chi scrive confessa preferenze per la prima soluzione senza entrare nei motivi, che sarebbero fuori luogo se discussi qui) si sposta più su un terreno di gusto piuttosto che su quello della fruibilità della stessa opera in tempi diversi.

Un dato che invece le odierne consuetudini di ascolto impongono come principale e non trascurabile al momento di compiere delle scelte, è quello riguardante il *modo vero e proprio*, sia fisico che intellettuale, con cui noi, pubblico odierno, ci poniamo in rapporto a una forma come l'opera. E questo è un dato che si ripercuote sulla struttura e influenza il fattore *tempo*.

All'epoca di Scarlatti l'accostarsi come pubblico ad una rappresentazione teatrale prevedeva schemi di comportamento decisamente differenti dai nostri. Non c'erano norme di sicurezza, di cerimoniale o di natura filosofica a tenere gli spettatori immobili, al buio, e distanziati geometricamente l'uno dall'altro. Non c'erano consuetudini che scongiurassero il bere, il mangiare, il fumare, lo scambio dei commenti non solo tra il pubblico ma – a quanto pare – anche tra pubblico e interpreti. Non c'era la sensazione che il praticare una selezione dell'ascolto secondo il momento o il proprio gusto, pensando ad altro (espediente ancora possibile), o assentandosi materialmente (leggi l'entrare e l'uscire dalla sala), o il “...prendersi bel tempo...” (come ci racconta anche la nostra Servilia nella *Caduta*) con qualche dama o cavaliere dietro le tende chiuse di un palco, fossero atti nocivi alla comprensione dell'opera, o scorretti o fuori luogo da un punto di vista sociale o di rapporto con l'arte. Pagine importanti della storia degli scacchi e della storia in genere sono state poi scritte nei palchi dei più disparati teatri...

Ognuno potrà rimpiangere o sdegnare quei tempi, ma tant'è. E siccome non c'è dubbio che la percezione del tempo si modifichi a seconda delle circostanze, ecco che una rappresentazione di quattro/cinque ore, da seguire immobili e in silenziosa oscurità, oggi potrebbe intimorire o stancare anche l'ascoltatore più appassionato.

Si arriva così alla decisione di portare la durata dell'*evento opera* entro i confini temporali appropriati al tipo di ascolto moderno e per ottenere questo risultato si ricorre ai famigerati tagli. La decisione di escludere un numero o parte di esso è sempre un po' dolorosa in quanto si vorrebbe rimanere fedeli anche alla struttura originaria, di nuovo non per passiva e pedante mania storicista, ma per il fatto che spesso si nota con quanta cura il compositore e il librettista abbiano affinato ogni minimo rapporto tra i personaggi o quanta importanza possano rivestire trame magari secondarie che aggiungono però fasciose sfumature alle vicende principali. Ci viene in soccorso, anche come elemento consolatorio, il dato che mostra come la pratica del taglio fosse fiorente anche allora. Se tra i vari manoscritti della *Caduta* non si riscontrano grandi differenze, nelle stampe dei libretti riguardanti le varie repliche constatiamo invece come non poche parti siano mancanti e questo probabilmente per motivi contingenti con omissioni o modifiche concretizzate forse anche all'insaputa dello stesso compositore. Proprio il libretto della versione senese dei Rozzi del 1704 vede ad esempio un ridimensionamento considerevole delle parti comiche, con Servilia che viene "riqualificata" da *nutrice* a *dama di compagnia* di Virginia, con un suo chiaro spostamento "verso l'alto" in termini di equilibrio sociale con gli altri personaggi e in particolar modo con una modifica essenziale riguardo al rapporto con Flacco. In qualche modo anche il taglio rientra quindi in una fedeltà alla prassi esecutiva storica.

Per quel che riguarda il criterio di esclusione si è cercato di seguire alcune linee principali. La prima e più naturale preoccupazione è stata quella di non rendere mutila la vicenda con interventi che potessero pregiudicare la consequenzialità degli eventi e il collegarsi degli stati d'animo. A questo si è aggiunto il voler conservare gli originali rapporti di proporzione tra i ruoli. Infine l'individuare e mantenere intatte quelle parti che salvaguardassero l'equilibrio tra la trama principale e quelle di contorno, togliendo quegli elementi che potessero apparire ridondanti o che poco o nulla aggiungevano alla storia in generale o al carattere di un personaggio.

Dai complessivi centotrentacinque numeri (sinfonia, sessantatre arie e settantuno recitativi) che già come quantità testimoniano le proporzioni enormi dell'opera, sono state escluse infine quindici arie, dodici recitativi e altri quattordici sono stati accorciati. Nessuna delle arie rimaste ha subito modifiche, nel senso che non sono stati soppressi *Da Capo* o seconde parti. In quanto ai numerosi ritornelli strumentali che chiudono le arie, si è preferito in genere impiegare quelle che - tra i vari manoscritti - rappresentavano le versioni più elaborate e ricche.

A proposito delle scelte di organico, la ricca strumentazione e le soluzioni di grande varietà timbrica indicate in partitura, ci hanno indirizzato verso una formazione che comprendesse un nucleo di basso continuo piuttosto ricco, funzionale alle molteplici situazioni che s'incontrano nelle arie e in particolar modo nei recitativi. Per questi ultimi, molto accurati come scrittura, si è cercato di conservare il più possibile la naturalezza e l'andamento della lingua parlata (pur nella forma elaborata rispondente alla retorica del periodo) costruendoli sulla base dei movimenti previsti dalla regia e in modo da non creare improbabili rigidità o incongruenze tra dizione, musica e azione.