

Luce, Visione, Riflesso... dal labirinto verdiano

Intervista a Cristina Mazzavillani Muti

di Susanna Venturi

Mettere in scena, sullo stesso palcoscenico e in una manciata di giorni, i tre titoli verdiani più amati dal pubblico, l'uno dopo l'altro, in una sorta di "maratona lirica" scelta a celebrare, con qualche mese di anticipo, quel bicentenario della nascita del grande compositore che in tutto il mondo scatterà nel 2013, è certamente un progetto ambizioso, un evento unico. Ma che, al tempo stesso, appare naturale, quasi inevitabile: del resto, Verdi scrisse le sue tre opere "popolari" nell'arco di soli tre anni, in un unico e irripetibile respiro creativo. Come unico è il gesto registico che innerva ed anima questa inedita e coraggiosa trilogia.

Coraggiosa, certo. Ma saldamente ancorata ad alcuni punti di forza che ritengo fondamentali nel "fare" opera oggi. Innanzitutto, il rigore e la sobrietà. La capacità di far valere la qualità delle idee in un momento, come quello attuale, in cui le risorse finanziarie sembrano non lasciare grandi possibilità. E quindi la volontà di indicare nuove vie alla produzione operistica: si può far bene anche con poco, e si può puntare in alto anche tenendo sotto controllo i bilanci. Senza mai rinunciare alla qualità, anzi impegnandosi totalmente in questo senso. Poi la più innovativa e vitale delle risorse, i giovani.

Questa non può certo dirsi una novità per lei e per Ravenna Festival.

È vero, da sempre curo laboratori dedicati ai giovani interpreti. Anzi, si può dire che questo progetto sia il punto di arrivo di un lungo percorso, costruito negli anni, opera dopo opera, con un lavoro minuzioso di preparazione musicale, vocale, registica e attoriale... mesi di prove. Una semina che ha dato buoni frutti e che mi riempie d'orgoglio, perché sono tanti i cantanti ora in carriera che hanno mosso qui i primi passi, artisti oggi ambiti dai teatri più importanti. Una pratica laboratoriale insomma che, in questo caso, alle giovani voci selezionate e chiamate a debuttare nella Trilogia affianca i giovani musicisti della Cherubini, ma anche i mimi e le danzatrici, provenienti tutti da scuole del territorio ravennate, e poi gli strumentisti dell'orchestra-banda sul palcoscenico del *Rigoletto*.

Light, Vision and Reflection... from Verdi's Labyrinth

An Interview with Cristina Mazzavillani Muti

The playbill lists the three most popular of Verdi's operas to be represented on the same stage in a few consecutive days, in a sort of "opera marathon" intended to celebrate, a few months in advance, the bicentenary of Verdi's birth which, for the rest of the world, will be in 2013. It is an ambitious project, a unique event. And at the same time it seems only natural and almost inevitable: after all, Verdi wrote his "popular trilogy" in just three years, following a unique and unrepeatable creative impulse. Similarly unique are the director's choices of this unprecedented and bold trilogy.

Bold, of course, yet firmly anchored in some of the strongholds I consider fundamental for the staging of operas today. Rigour and sobriety, first of all. Relying on the quality of ideas at a time like the present, when dwindling financial resources do not leave much possibility. Hence the need for new ways in opera production: you can do well with little, and aim high even when budget is under control. No compromise on quality, though, but rather total commitment to quality. And then, the most innovative and viable of resources: the youth.

Youth can't be said to be a novelty for you and Ravenna Festival.

True: I've always held workshops for young performers. One might even say that this project is the culmination of a long journey, on a path that was built over the years, opera after opera, with a meticulous preparation of

music, voice, directing and acting... months of rehearsals. A seed that has borne fruit and that fills me with pride, because many well-appreciated singers moved their first steps here, who are now artists coveted by the most important theatres. A practical workshop in short, that, in this case, will see the young voices selected to debut in the trilogy alongside the young musicians of the Cherubini, and also mimes and dancers from the schools of Ravenna, and the musicians of an orchestra-band on the stage of *Rigoletto*.

Another element has constantly characterized your opera-staging work since the very beginning: the use of cutting-edge technology for sound and scenes.

A constant element, exactly. I had already experienced technology in *Trovatore* and *Traviata*, and now of course it comes to *Rigoletto*. It is my conviction that the future of opera lies in the use of technological innovation: video art gives staging unimaginable agility and cost reduction, while sound spatialisation and the most sophisticated sound processing techniques can give depth to the composer's most secluded intentions. Just think of Verdi: the seed of spatialisation has always been part of his composing. See how he positions the voices in different places on the stage - behind scenes, to the side, "from afar": this was his way for shaping sound space on different intersecting levels. See, for example the famous quartet during the gale in *Rigoletto*, or the fourth part of the *Trovatore*, when the voice of Leonora in the foreground responds to Manrico's song from the prison tower, while the "chorus from within" sings the *Miserere*. One thing is certain: if Verdi could have laid his hands on our technological means, he would have used them in abundance.

Concentrating the entire trilogy on one stage on three consecutive days inevitably raises several technical problems. How do you overcome them? It is a challenge. There are two essential elements: on one hand, the role of technology, and on the other the extraordinary professionalism of our technicians. Our crew is armed with the experience they gained in years of successful productions in theatres all over



Un'altra costante che fin dagli inizi ha caratterizzato il suo "fare" opera è l'utilizzo delle nuove tecnologie, applicate alle voci, come all'elemento scenografico.

Una costante, appunto. Che avevo già sperimentato sia nella *Traviata* che nel *Trovatore*, e che ora naturalmente irrompe anche nel *Rigoletto*. Sono convinta che proprio attraverso l'innovazione tecnologica passi il futuro dell'opera lirica: la video arte permette un'agilità (ed anche una economicità) nell'allestimento scenografico altrimenti impensabile, mentre spazializzazione e sofisticate tecniche di elaborazione del suono consentono di dare corpo alle più profonde intenzioni del compositore. Basti pensare a Verdi, a come nella sua scrittura sia già insito il germe della spazializzazione, come collochi le voci in luoghi e posizioni diverse – dietro le quinte, di lato, "da lontano" –, dando forma sonora allo spazio su piani diversi, che si intersecano, come nella tempesta del *Rigoletto* col celebre quartetto, o nella quarta parte del *Trovatore* quando alla voce di Leonora in primo piano risponde quella di Manrico dalla torre in cui è imprigionato, mentre le "voci interne", lontane, intonano il *Miserere*. Una cosa è certa: se Verdi avesse potuto disporre dei nostri mezzi tecnologici, li avrebbe utilizzati a piene mani.

L'idea di concentrare in tre soli giorni l'intera trilogia sullo stesso palcoscenico pone inevitabilmente problemi di natura tecnica. Come si riesce a superarli?

La sfida è proprio questa. Determinanti sono, da una parte, il ruolo della tecnologia, dall'altra, la straordinaria

professionalità dei nostri tecnici, forti di un'esperienza acquisita in anni di produzioni allestite con successo nei teatri di mezzo mondo. Il risultato è un unico ingegnoso modello scenografico capace di scomporsi e ricomporsi in tre diverse scenografie, una sola e cangiante scatola scenica che riesce ad esaltare l'inconfondibile unicità di ogni singola opera. Per cui ognuna sarà dominata da un diverso elemento: la Luce nel *Rigoletto*, la Visione nel *Trovatore*, il Riflesso nella *Traviata*.

Cominciamo dalla Luce, quindi dal *Rigoletto*, che poi delle tre è anche l'opera che Verdi compose per prima.

La scelta di eseguirle secondo l'ordine cronologico di composizione non è casuale. *Rigoletto* è talmente densa di idee che, in un certo senso, si potrebbe dire che *Trovatore* e *Traviata* siano, dal punto di vista musicale e drammaturgico, una derivazione della prima... Ma tornando alla Luce: ho immaginato un mondo nero, misterioso, una scena scura, in cui non sono le luci a cercare i personaggi, ma questi ad entrare di volta in volta nella luce. Che li isola e li ritaglia dal contesto, li rivela al pubblico, glieli rende familiari, ognuno con il proprio fascino e il proprio mondo interiore. Ognuno con la propria aura, che poi è la luce stessa, la luce dell'anima. Quella luce che irradia dai dipinti di Vermeer. È alla sua pittura che mi sono ispirata, alla morbidezza delle forme e dei colori, cui si rifanno i costumi in scena. E all'intimità del suo mondo: all'innocenza delle sue donne per Gilda, a quegli interni nascosti ad occhi estranei per il segreto familiare di *Rigoletto*. Il buffone, che non ha nulla della deformità caricaturale cui la tradizione lo ha condannato, è deforme sì, ma dentro, laddove egli stesso costruisce la propria maledizione.

E quale è il ruolo della tecnologia in questo *Rigoletto*?

Se la componente visiva è tutta affidata al gioco delle luci e all'immagine scultorea dei costumi, è in quella sonora che si sperimenta una nuova idea di spazializzazione: i personaggi entrando nella luce entrano anche in un determinato spazio sonoro, e ogni luce ha il proprio suono. Attraverso i microfoni disposti in palcoscenico, sono le geometrie sonore a creare lo spazio, e ogni personaggio immerso nella luce entra in una dimensione "altra", che è solo sua, in cui colore, timbro, spazio si condensano a conferirgli l'unicità del carattere, come in una sorta di lente rivelatrice. Un lavoro delicatissimo, in cui lo studio degli equilibri sonori è particolarmente arduo.

the world. The result is a unique and ingenious scenic model that can be disassembled and reassembled to form three different sets, a sort of magical box capable of enhancing the unmistakable uniqueness of each individual opera. So each opera will be dominated by a different element: Light in *Rigoletto*, Vision in *Trovatore*, Reflection in *Traviata*.

Let's start from the Light in Rigoletto, the first in the trilogy Verdi composed.

The decision of staging the operas in chronological order is not random. *Rigoletto* is so full of ideas that you could almost say that *Trovatore* and *Traviata* are both musically and dramatically derived from it... But back to Light: I imagined a black mysterious world, a dark scene, with no searchlights following the characters on the stage. Rather, it is the characters that, from time to time, come into the light. And light isolates them, cuts them out of the context, reveals them to the audience, makes them familiar with it, each of them with his or her own charm and inner world. Each with his or her own aura, which is the light itself, the light of the soul. It is the same sort of light that radiates from Vermeer's paintings, which is where my inspiration came from: the softness of his shapes and colours, on which our costumes are based. And the intimacy of his world: the innocence of his women inspired me for Gilda; his hidden insides, undisclosed to foreign eyes, guided me in the portrayal of *Rigoletto*'s familial secret. This fool, who is not condemned with the traditional grotesque deformity, is still deformed, but on the inside: it is there he builds his own curse.

What is the role of technology in this Rigoletto?

While the visual component is entirely entrusted to the play of light and to the sculptural costumes, with sound you have a new idea of spatialisation: when the characters come into the light, they enter a given soundscape, and each light has its own sound. The geometry of sound creates the space by way of microphones arranged on the stage, and each character, once bathed in light, enters a different, exclusive dimension, in which colour, timbre and space condense to give each character its own uniqueness, as if it

were a sort of revealing lens. It is an extremely delicate work, and the study of sound balance is particularly difficult.

We now come to Vision, the dominating element of Trovatore.

The visions are the traditional ones of the folk tale, the ancestral strong narrative on which the opera is based. And they combine with the images of the Ravenna city and landscape shot by Enrico Fedrigoli outside and beyond the usual patterns: the countryside, the tangled rusty industrial archaeology, the still water of the marshes, the pine forests and the sea, the gold of the mosaics and the silence of the basilicas. These are visions of a nomad world that belongs to everyone, in which everyone can be recognized. I am thinking of the success this *Trovatore* met in Oman, where the audience recognised their oil wells in our towers, and the sanctity of their mosques in the crypts of our San Vitale. And they found themselves in the passion of Verdi's score, which is the same passion of all universal stories and tales of all nations. These visions are liquid and throbbing, they come alive through the shifting projections, in a scenic style that runs in parallel with the music and envelops the characters. The spatial and transparent amplification of sound conveys the dreamy physicality of the various settings: the depth of the crypts, the remoteness of the towers, the echoes of the valley... To rediscover the wonder of a story – told by Ferrando in a courtyard and then by Azucena on the background of rusty tanks – which has come down to us through a hundred or thousand narrators, but which we hear now as if for the first time.

Finally, Traviata, the opera that, more than any other, Verdi set in his own reality, and whose protagonist became the symbol of the entire melodramatic tradition. Why did you choose the Reflection as a key element for the story of Violetta?

Because Violetta reflects several generations of women, centuries of women who were exploited, judged, used, abused but never understood. Women of the past, of today, and also to come. This is why the image of Violetta multiplies, both virtually and physically, in the reflection of the large mirrors that dominate the scene, and in the white souls that surround her, amplifying her gestures and emotions. They smile and suffer with her; they die and resurrect with her. This circular narrative aims to render Violetta's terrible topicality: the innocent woman receiving her guest at the opening party is already the one we will meet in the epilogue, her bed is already a

Veniamo ora alla Visione, l'elemento che sta alla base dell'impianto registico del *Trovatore*.

Le visioni sono quelle generate dal racconto popolare, dalla forza atavica della narrazione che innerva di sé tutta l'opera. E che attingono alle immagini della città di Ravenna, quelle scattate da Enrico Fedrigoli al di fuori dei consueti schemi rappresentativi, la città e i suoi paesaggi: dalle campagne ai grovigli rugginosi delle archeologie industriali, dall'acqua ferma delle paludi ai profili delle pinete e del mare, dall'oro dei mosaici al silenzio delle basiliche. Visioni di un mondo nomade, che appartiene a tutti e in cui tutti possono riconoscersi – penso al successo che questo *Trovatore* ha incontrato in Oman, dove il pubblico ha ritrovato le sue torri petrolifere nelle nostre, e la sacralità delle moschee nelle cripte della nostra San Vitale. Così come si è rispecchiato nella passione che Verdi mette in queste pagine, che è esattamente la passione delle storie e dei racconti di tutti i popoli, è universale. Sono visioni liquide, che pulsano vive, attraverso le proiezioni in movimento, in una sorta di grafia scenica che vuole scorrere parallela alla musica e che avvolge i personaggi. Mentre la spazializzazione e la trasparente amplificazione del suono deve restituire l'onirica fisicità dei luoghi: la profondità delle cripte, la lontananza delle torri, gli echi della valle... Per ritrovare lo stupore di una storia – quella raccontata da Ferrando sull'aia di una casa contadina e poi da Azucena sullo sfondo di rugginose cisterne – giunta sino a noi attraverso cento, mille narratori, ma come sentita per la prima volta.

Infine, *Traviata*, l'opera che più di ogni altra Verdi cala nella propria realtà, ed anche il personaggio-simbolo dell'intera tradizione melodrammatica. Perché per la vicenda di Violetta ha scelto il Riflesso come elemento chiave?

Perché in lei si specchiano, si riflettono generazioni di donne, secoli di donne, sfruttate, giudicate, usate, violentate e mai capite. Le donne del passato, di oggi, e anche quelle a venire. È per questo che l'immagine di Violetta si moltiplica, virtualmente e fisicamente: nel riflesso dei grandi specchi che dominano la scena, e nelle anime bianche che la attorniano, ne amplificano i gesti, le emozioni, sorridono e soffrono insieme a lei, e insieme a lei muoiono e resuscitano. In una circolarità narrativa che ne vuole restituire tutta la tremenda attualità: la Violetta immobile, innocente, pronta per la festa che apre l'opera, è già quella dell'epilogo, il suo letto è già la sua tomba, e la sua storia è vita e ricordo insieme, gira su se stessa, senza fine: eterna. Alla profondità dei sentimenti di Violetta si contrappone l'ottusità di Alfredo, che non capisce niente di lei, e quella di Germont padre: è denunciando la sua crudeltà, nello straordinario duetto del secondo atto, che Verdi si scaglia

contro la gretta morale borghese. Quella morale che “gioca” con le persone la partita delle apparenze e dei ruoli sociali, sul verde tappeto che invade tutta la scena. Mentre il coro sta a guardare, dai palchi di proscenio, e commenta: pubblico e coro allo stesso tempo.

Una presenza, quella del coro, che accomuna le tre opere.

E che in tutte e tre le opere, oltre a vestire gli stessi costumi, assume anche il ruolo di testimone, di pubblico, quasi a richiamare il gioco del teatro nel teatro. Fa pensare un po' al pubblico del teatrino dei burattini (per me fonte inesauribile di idee e ispirazione): commenta e partecipa, allungandosi fino a lambire la scena, ad abbracciarla. Come nel *Rigoletto*, ideale prolungamento, ai lati della scena, del pubblico in platea, o nel *Trovatore*, disposto sul fondo, come in un'arena che si specchia nel pubblico in sala, quasi a chiudere il cerchio.

Dunque, tre opere diverse ma un solo “pubblico-coro”, a sottolineare l'unitarietà del progetto, ma forse anche quella natura “popolare” che le attraversa tutte e le rende un vero unicum nella storia del teatro musicale.

Nell'affrontarle e studiarle tutte e tre insieme ci si accorge veramente di quanto abbiano in comune. Sono opere che vivono di istanti molto simili, perché Verdi utilizza in tutte gli stessi moduli espressivi, tanto da far pensare veramente ad un'unica grande opera, in cui si rimane imprigionati così come lui ha imprigionato i propri personaggi. Come in un affascinoso labirinto verdiano in cui lasciarsi guidare dai simboli e dai segnali che tornano, a comporre un disegno unitario. Simboli che scenicamente non sono altro che semplici oggetti: lo scialle candido di Gilda riappare sulle spalle di Leonora come su quelle di Violetta; così come la lanterna che segnala a Manrico la presenza di Leonora riluce anche sul volto morente di Gilda e poi sul letto di morte di Traviata; poi il coltellaccio di Azucena è lo stesso impugnato da Sparafucile, e riappare in mano alle maschere del carnevale che diventano incubo e allucinazione prima della morte di Violetta... un po' come estraendo volta per volta gli oggetti da quella inesauribile fonte di stupore e meraviglia che era la “cassetta del fabbisogno” che ogni burattinaio portava sempre con sé.

tomb, and her story is of life and memory at the same time, in an endless, eternal spin. The depth of Violetta's feelings contrasts the dullness of the two Germonts: Alfredo understands nothing about her, and his father's cruelty, denounced in the extraordinary duet of the second Act, reflects Verdi's opinion on sordid bourgeois morals, that “play” the game of appearances and social roles on the green carpet that invades the scene. And the chorus stands by, commenting from the stage boxes, chorus and audience at one and the same time.

The chorus is a common element to the three operas.

Yes, and, besides wearing the same dress costumes in all the three operas, the chorus takes on the role of witness and audience, as in a game of play-within-a-play. It somehow reminds you of the audience of puppet theatre (one of my inexhaustible sources of ideas and inspiration): it comments and participates, reaching up to touch and almost embrace the scene. In *Rigoletto*, the chorus provides an ideal extension of the audience in the stalls reaching onto the sides of the stage, while in *Trovatore*, the chorus is arranged on the background, forming an arena which mirrors the parterre and fills the circle.

So, three different operas but a single “chorus-audience” to emphasize the unity of the project, and maybe also the “popular” nature of the three scores, the common character that makes this trilogy truly unique in the history of musical theatre.

In dealing with the three operas together you truly realize how much they have in common. They have similar moments, because Verdi used the same expressive modules in all of them, so as to suggest a single grand opera, which entangles you as it entangles its characters in a fascinating labyrinth where you let yourself be guided by the recurring symbols that concur to compose a unique design. These symbols are nothing more than simple scenic objects: Gilda's white shawl reappears on the shoulders of Leonora and Violetta; the lantern that signals Manrico the presence of Leonora shines on the face of the dying Gilda and then on the deathbed of the *Traviata*; Azucena's knife is the same as Sparafucile's, and reappears in the hands of the carnival revellers that become a nightmarish hallucination before Violetta's death... It is like taking different stage props out of the inexhaustible “box of wonders” old puppeteers always carried with them.