

prove^{di} drammaturgia

Rivista di inchieste teatrali

PER/FORMARE L'OPERA
Arti viventi, spazi, costumi

a cura di
Gerardo Guccini
e Nicoletta Lupia

contributi di

Serena Angelini Parravicini
Marco Beghelli
Francesco Esposito
Gerardo Guccini
Jean-Guy Lecat
Nicoletta Lupia
Enrico Minio Capucci
Charlotte Ossicini
Marinella Pigozzi
Gabriele Vacis



ALMA MATER STUDIORUM
UNIVERSITÀ DI BOLOGNA
DIPARTIMENTO DELLE ARTI
VISIVE PERFORMATIVE MEDIALI



TITIVILLUS

PROVE DI DRAMMATURGIA

Rivista di inchieste teatrali

Dedicata a Claudio Mellolesi

Direttore Responsabile: Gerardo Guccini

Comitato di redazione: Fabio Acca (Univ. di Bologna), Marco Consolini (Univ. Paris III), Ilona Fried (Univ. di Budapest), Gerardo Guccini (Univ. di Bologna), Marina Sanfilippo (UNED, Madrid), William Sauter (Univ. di Stoccolma)

Assistenti di redazione: Nicoletta Lupia

Library of Congress Washington:

Codice della Rivista

ISSN 1592-6680 (stampa)

ISSN 1592-6834 (on-line)

www.muspe.unibo.it/period/pdd/index

«Prove di Drammaturgia» è ora disponibile anche in formato digitale. È possibile trovare i numeri attualmente convertiti in ebook – oltre al presente, il n. 1/2008 (*Teatro e informazione*) e il n. 1/2010 (*Dramma vs postdrammatico: polarità a confronto*) – in tutti i maggiori store on line, sia in formato .epub, sia in formato .mobi per kindle. Si prevede la progressiva conversione di tutti i numeri.

Autorizz. Trib. di Bologna n. 6464 del 16/8/1995

Sistema di valutazione *single blind*

(solo l'identità dei valutatori è nascosta)

This Journal is in the the IATJ Database – International

Archive of Theatre Journals – <http://www.iatj-journals.org>.

Immagine di copertina: Costume per un balletto (1982), disegno di Roberto Capucci, carta da Fabriano e matite

Elaborazione grafica di Cristiano Minelli

In collaborazione con la Fondazione Roberto Capucci



ERRATA CORRIGE: si segnala che in «Prove di Drammaturgia», 1/2 2014, il nome dell'autore del *Retrado de C. Marx*, dalla serie *Retratos Fisiognómicos*, presente a pagina 21, è Carmelo Méndiz e non Carmelo Mendez.

Stampa: Tipolitografia Bongi, San Miniato (Pi)

© Teatrino dei Fondi/ Titivillus Mostre Editoria 2013

via Zara, 58, 56024 – Corazzano (Pisa)

Tel. 0571 462825/35 – Fax 0571 462700

internet: www.titivillus.it • www.teatrinodeifondi.it

e-mail: info@titivillus.it • info@teatrinodeifondi.it

Indice

EDITORIALE

Per/performare l'opera, la regia non basta

JEAN-GUY LECAT:

ARCHITETTO DI SPAZI VIVENTI

Dall'innovazione degli anni Sessanta all'opera

a cura di Nicoletta Lupia

Nicoletta Lupia, “*Monsieur Espace*”: appunti per una biografia

Jean-Guy Lecat, *La semplicità a teatro è molto sofisticata*

Discussione

Nicoletta Lupia, *Intorno a La Tragédie de Carmen:*

dall'invenzione dello spazio all'adattamento dei luoghi

PER/FORMARE L'OPERA

Spazi, ruoli e costumi per attori e cantanti

(Laboratori DMS, Bologna, 21.11.2013)

Atti del Convegno a cura di Marco Beghelli, Paola Bignami, Gerardo Guccini

Marinella Pigozzi, *Lo spazio scenico e la sua organizzazione nel teatro dell'Ottocento*

Gerardo Guccini, *Da Metastasio a Vacis. Gli spazi del teatro d'opera fra pratiche e concetti*

Gabriele Vacis, *Gettare ponti*

Marco Beghelli, *Doppi ruoli e doppie parti nell'opera in musica*

Francesco Esposito, *Tra lirica e prosa: le interne possibilità del teatro materiale*

Charlotte Ossicini, *Costume e Costumi*

ROBERTO CAPUCCI: SGUARDI

AI RAPPORTI TRA MODA E SPETTACOLO

a cura di Enrico Minio Capucci e Serena Angelini Parravicini

Serena Angelini Parravicini, *Il Teatro Immaginario*

di Roberto Capucci

Dossier iconografico

Charlotte Ossicini, *Roberto Capucci o della performatività dell'abito*

Prezzo al pubblico: € 7,00 (Iva assolta)

Per abbonamento annuale (2 numeri): € 12,00 (Iva assolta)

Modalità di pagamento:

• versamento o bonifico su c/c postale n. 95117404 intestato a Associazione Culturale Teatrino dei Fondi, IBAN:

IT30L0760114000000095117404

• bonifico su c/c bancario intestato a: Teatrino dei Fondi di San Domenico, presso Banca Cassa di Risparmio di San Miniato, agenzia di San Miniato IBAN: IT86D0630071150CC1000006157

Inviare ricevuta di effettuato pagamento via fax allo 0571 462700

EDITORIALE

Per/performare l'opera, la regia non basta

Werner Herzog, in una ormai remota intervista sull'allestimento della *Giovanna d'Arco* di Verdi al Teatro Comunale di Bologna (1989-'90), lamenta le discrepanze fra mito e libretto: «qui non c'è [...] la Giovanna cui noi pensiamo d'abitudine [...]: il libretto le passa accanto trasversalmente, non la tocca, nella sua sostanza, e questo disturba tutti noi, che sappiamo qual era la sua grandezza»¹. Venticinque anni dopo, commentando l'allestimento scaligero della stessa opera, i registi Moshe Leiser e Patrice Courier dichiarano d'aver voluto separare la riformulazione scenica dell'argomento dal mito di Giovanna d'Arco. Dice Leiser: «Tutto è successo nella testa della ragazza: illusioni, fantasmi, paure, aspirazioni. La nostra camera è la sua testa»². Dallo spettacolo di Herzog, pervaso da barocche atmosfere belliche: guerrieri/insetto, processioni e cadaveri affioranti, si passa ad una soluzione spaziale che ricorda – e forse cita – il Little Nemo di Winsor McCay, dove accanto al lettino del sognatore fioriscono magnifiche fantasmagorie. In questo caso: un re tutto d'oro, la cattedrale di Reims, diavoli neo-gotici e nubi paradisiache.

Forse Riccardo Chailly, critico sulla realizzazione di Leiser e Courier³, avrebbe preferito una regia interpretativa e d'integrazione visuale alla Herzog. D'altra parte, proprio la sostituzione della trama librettistica con una narrazione di secondo grado, che sta all'allestimento come il libretto sta alla partitura, è, fra le prassi della regia lirica contemporanea, quella che maggiormente rispecchia le impostazioni dei registi che si sono formati al mestiere in ambito operistico. I registi teatrali, quelli cinematografici, i registi-coreografi e i registi-artisti, coloro che attraversano il mondo della lirica come «ospit[i] fuggevol[i]» (l'espressione è di Herzog), mostrano diversi orientamenti: rinnovano le materie e gli spazi (si veda qui il dossier su Jean-Guy Lecat); puntano su soluzioni visuali e performative; ispirano lo spettacolo a personali cifre estetiche e a riletture interpretative svolte nel solco della regia critica oppure alla luce della contemporaneità e del vissuto (si veda l'intervento di Gabriele Vacis).

Il ruolo del regista lirico ha storicamente promosso l'emancipazione dello spettacolo operistico, conferendogli un'autonomia estetica e narrativa, che, però, quanto più attrae risorse, nomi celebri e competenze uniche, tanto più erode le tradizionali funzioni della rappresentazione teatrale – la scenografia, la costumistica, la stessa interpretazione registica –, combinandole a diverse pratiche e modelli. Gli allestimenti lirici contemporanei (esattamente come gli spettacoli della grande tradizione barocca) non sono esclusivamente messe in scena – fedeli o creative – d'un testo drammatico/musicale, ma risultanti complesse che riuniscono artigiani, tecniche e competenze provenienti dall'innovazione tecnologica e artistica e dalle emergenze culturali del mondo sociale. I diversi profili dei registi lirici – «ospit[i] fuggevol[i]», residenti stanziali, protagonisti anfibi o interlocutori dialettici – non hanno rifondato in senso autorale e demiurgico il versante della performance, ma contribuito ad aumenta-

re l'entropia del sistema operistico (e cioè, il suo tasso di disordine interno) consentendogli di entrare in rapporto – talvolta di dialogare – con le entropie del mondo contemporaneo, dove il disordine disgrega i sistemi artistici consolidati, aggregandone di nuovi: sempre più elastici, eclettici, «liquidi». Nonostante presenti salde basi formali, il teatro lirico non sfugge a tale dinamica trasformativa. Per questa ragione, con l'espressione *per/performare l'opera*, si è qui inteso indicare che la performance operistica è oggetto d'un processo di formazione esteso, plurale e concreto, che non viene sufficientemente descritto e contenuto dalle novecentesche nozioni di “interpretazione” e “regia”. Alla sua definizione concorrono emergenze e possibilità, pratiche e temi del mondo contemporaneo, che, venendo calati nelle strutture del teatro lirico, originano un linguaggio scenico composito che, qualunque sia l'opera messa in scena, rappresenta l'incontro fra qualcosa di antico e primario – strumenti a fiato, ugole e polmoni – e qualcosa di sincretico, allusivo, attuale. Di questo linguaggio, il regista, più che l'artefice, è un conduttore, che amministra la penetrazione in ambito operistico di mode, figurazioni, tecnologie.

Il progetto *Per/performare l'opera* si è svolto a Bologna nel novembre del 2013 e, ora, sfocia nel presente numero di «Prove» completato da ulteriori approfondimenti sugli spazi teatrali di Jean-Guy Lecat e sulla teatralità intrinseca alle concezioni visuali dello stilista Roberto Capucci. Le articolazioni di *Per/performare l'opera* sono state progettate in rapporto di connessione e complementarietà con il concomitante convegno veronese *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*⁴, a cura di Nicola Pasqualicchio (Università di Verona). Per concludere, un doveroso e sentito ringraziamento alla Fondazione Capucci per aver contribuito alla conoscenza dei rapporti fra moda e teatro partecipando agli incontri e consentendo di prendere in esame straordinari bozzetti inediti del Maestro, fra cui l'immagine di copertina.

Gerardo Guccini

¹ M. Vallora, *Incontro con Werner Herzog*, in *Giovanna d'Arco*, Teatro Comunale di Bologna, Stagione d'opera 1989-1990, Bologna, Nuova Alfa Editoriale, 1989, pp. 89-104:97.

² *Moshe Leiser: «Giovanna d'Arco è una donna sacrificale, una jihadista»*, in «Corriere TV», 2/12/2015, al link <http://video.corriere.it/moshe-leiser-giovanna-d-arco-donna-sacrificale-yihadista/303068b8-9903-11e5-85fc-901829b3a7ed>.

³ Cfr. P. A. Franini, *I registi contro Chailly: «Non doveva interferire»*, in «il Giornale.it», 10/12/2015, al link <http://www.ilgiornale.it/news/spettacoli/i-registi-contro-chailly-non-doveva-interferire-1202916.html>.

⁴ *Attori all'opera. Coincidenze e tangenze tra recitazione e canto lirico*. Atti del convegno di studi (Verona, 28-29 novembre 2013), a cura di S. Brunetti e N. Pasqualicchio, Bari, Edizioni di Pagina, 2015.

JEAN-GUY LECAT: ARCHITETTO DI SPAZI VIVENTI

Dall'innovazione degli anni Sessanta all'opera

a cura di Nicoletta Lupia

Jean-Guy Lecat, scenografo e architetto teatrale, è stato ospite del progetto, organizzato dal CIMES, Per/formare l'opera che si è tenuto a Bologna nel novembre del 2013. Il Maestro ha aperto i lavori con due lezioni: una presso i Laboratori DMS, una presso l'Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti.

Sguardo limpido, severo e attento, ha spiegato ai nostri studenti come si costruisca la semplicità a teatro, raccontando le tappe salienti del suo percorso professionale e artistico, aprendo inedite parentesi sull'esperienza condivisa con Peter Brook dal 1976 al 2001 e soffermandosi sulle forme e gli strumenti del suo lavoro al crocevia tra estetica, tecnica e artigianato. In questa sede, che introduce il testo ricavato dagli incontri, rivisto e integrato dallo stesso Lecat (La semplicità a teatro è molto sofisticata), ricostruiremo una sua breve biografia critica (*Monsieur Espace*: appunti per una biografia), soffermandoci, in particolare, su come si sia formata la sua concezione dello spazio teatrale. A seguito di tale testo, approfondiremo La Tragédie de Carmen di Peter Brook – della quale Lecat è stato direttore tecnico –, seguendo con particolare attenzione i lavori condotti dallo stesso per adattare i contesti extra-scenici della rappresentazione alla spazialità dell'opera (in *Intorno a La Tragédie de Carmen*: dall'invenzione dello spazio all'adattamento dei luoghi).

Monsieur Espace: appunti per una biografia
di Nicoletta Lupia

Abstract. *The author traces the birth of the poetics of space of Jean-Guy Lecat, set designer and theater-architect, through the main stages of his artistic career – from industrial design to theater crafts – and meetings with some of the masters of French and international theater.*

Jean-Guy Lecat nasce come designer industriale, ma si allontana presto dall'ambiente della fabbrica che lui stesso definisce stimolante ma ripetitivo. Svolge sei mesi di formazione presso la Télévision Studios Les Buttes Chaumont e, nel 1965, dopo aver lasciato definitivamente l'a-



Jean-Guy Lecat

zienda Thomson-Houston, diventa direttore di scena al Festival du Marais di Parigi. Qui, incontra Claude Perset, scenografo e architetto teatrale, del quale diventa assistente per due anni. Con Perset inizia a girare in alcuni dei più importanti teatri e festival francesi, ricoprendo svariati ruoli in diverse produzioni.

Scorrendo velocemente le collaborazioni che Lecat ha stretto negli anni Sessanta e Settanta, si ha l'impressione di passare in rassegna alcune delle tappe principali della storia del teatro francese. Ha lavorato, infatti, con registi del calibro di Jean-Louis Barrault – per il quale ha progettato il tendone che ha ospitato la compagnia Barrault-Renaud presso la Gare d'Orsay –, Roger Blin e Jean Vilar. Nel 1968, è assistente-architetto al Festival d'Avignon, dove segue dall'interno, come direttore di scena, lo svolgimento di *Paradise Now* del Living Theatre. È sorprendente la naturalezza con cui lo stesso Lecat descrive lo svolgimento di uno degli spettacoli pietra-miliare del Novecento: «[...] gli attori erano con e nel pubblico. Recitavano metà dello spettacolo all'interno e metà all'esterno, perché gli spettatori erano sia fuori che dentro»¹. In questi stessi anni, il giovane designer approfondisce le tecniche scenografiche, presso lo studio di un pittore, e diventa assistente-scenografo al Vieux Colombar.

Nel 1971, con Jean-Marie Serreau e Arianne Mnouchkine, contribuisce all'apertura della Cartoucherie de Vincennes, un'ex caserma militare che viene adibita a luogo di rappresentazione e incontro con la sua sala di 1600 m² e diversi locali di servizio. Questo imponente spazio è ancora oggi occupato dal Théâtre du Soleil e da diverse altre compagnie francesi.

Nel 1975, il giovane Lecat è a New York e lavora come attore e direttore di palco per Ellen Sewart di LaMaMa. È proprio in questa occasione che viene contattato da Peter Brook e Micheline Rozan.

Peter was looking for someone to organize a tour of *The Ik* and find the performance spaces [...] At that time, not being overly familiar with his work, I asked Peter for some advice, some rules which could guide me in my research. He simply said to me, 'I cannot say anything to you that would help you. You see on your own; you will recognize the spaces. What is most important is that these spaces should be full of life'².

Così, ha inizio la collaborazione tra Jean-Guy Lecat e Peter Brook: cercando spazi pieni di vita.

I due si influenzeranno reciprocamente per circa venticinque anni, troveranno l'uno nel lavoro dell'altro conferme o nutrimenti per le rispettive poetiche ed estetiche. È certamente anche merito di Brook se Lecat ha appreso il valore dell'architettura come supporto ad un'idea, ad un'attività e alle necessità dettate dalla relazione «tra ciò che accade in scena e il pubblico, [...] tra l'architettura e il pubblico, [...] tra l'architettura e gli interpreti». Lo stesso Lecat afferma: «Je cherche une architecture qui soit un support, qui ait une tangibilité qui permet au public

prove di
drammaturgia

DOSSIER JEAN-GUY LECAT

de se rassembler et au spectacle de se manifester»³, quasi rispondendo a quanto Georges Banu sottolinea a proposito della concezione dello spazio di Brook: «Un luogo idoneo [...] non precede un'attività. Al contrario, è la sua conseguenza»⁴. Sarà, invece, anche merito di Lecat se il noto Bouffes du Nord acquisirà quelle caratteristiche che hanno fatto dell'edificio il luogo ospite – e metonimia – della poetica del regista. In sintesi, è proprio a partire dalla collaborazione con Peter Brook che Jean-Guy Lecat diventa *Monsieur Espace* – come lo soprannomina il regista inglese –, il cercatore e creatore di luoghi che resterà per tutto il corso della sua carriera, sempre aspirando a quella semplicità che è stata tema dei suoi interventi bolognesi, rifiutando il “decorativo” fine a se stesso e procedendo verso un adattamento spaziale funzionale all'idea di spettacolo e di relazione attore-spettatore che gli artisti – Brook e i successivi con i quali ha collaborato – vogliono creare con le loro produzioni.

Per il regista, a partire dal 1976, Lecat cercherà sedi di lavoro e di rappresentazione in tutto il mondo.

[...] per quanti mesi sei stato in viaggio e quanti chilometri hai percorso? – JGL: Centinaia di chilometri [...] Conoscevo soltanto il tipo di lavoro che faceva Peter: avevo visto tutti gli spettacoli che aveva presentato al pubblico. Ho scoperto solo in seguito l'importanza dello spazio. [...] è in situazioni così semplici, con un tappeto per terra, con gli attori da una parte e il pubblico intorno, che ci si rende conto dell'importanza dello spazio»⁵.

«Il luogo», ha affermato Lecat a Bologna, confermando quanto appreso dalla lezione brookiana,

è il perimetro all'interno del quale si radica lo spazio, lo spazio è più libero del luogo che ha una destinazione d'uso. L'architettura crea dei luoghi perché permette all'essere umano di mettere radici. Lo spazio della scena e quello del pubblico annesso, vale a dire il teatro, è un luogo preciso con un suo indirizzo, ma la nozione di spazio definisce in realtà tutto ciò che esiste al di là del luogo e può essere trasferito altrove.

Dal confronto tra le due ultime citazioni, si chiarisce in maniera evidente il rapporto che sussiste, secondo l'architetto, tra lo spazio e il luogo: il secondo ospita il primo, che, invece, è ovunque e, in assenza di mura o di strutture preesistenti, può sostituirsi al luogo, poiché esiste al di là di esso. Allo stesso tempo, i luoghi, intesi in quanti ambienti preesistenti (naturali o architettonici) diventano spazi teatrali nel momento in cui vengono riadattati per ospitare un determinato spettacolo.

«Preferisco lavorare con il luogo teatrale nella sua doppia funzione di scena ed edificio», afferma Brook, «L'uso scenografico dell'architettura s'impone con sempre maggiore evidenza»⁶. Tutti i luoghi letteralmente *scovati* nel mondo dal Maestro per il regista hanno alcune specifiche caratteristiche: sono luoghi vivi e vitali, con una storia

leggibile sui muri, luoghi quasi sempre vuoti e spesso non adibiti alla rappresentazione, in cui il suolo e le pareti si prestano ad essere gli unici elementi scenografici, poiché, ci ricorda ancora Brook, nel suo *Riempire lo spazio vuoto*, «La cosa importante non è lo spazio in senso teorico, ma lo spazio in quanto strumento»⁷.

La ricerca di Lecat per Brook, quindi, si è sempre orientata verso luoghi strumentali, ospitali, anche nella loro apparente inospitalità, che fossero in grado di accogliere l'azione che vi si sarebbe svolta: luoghi-scenografia. Sono antichi teatri in disuso, depositi di vecchie locomotive (a Düsseldorf), musei dei trasporti (a Glasgow), maneggi (a Zurigo), officine per la riparazione di barche (ancora sul lago di Zurigo), e tanti altri ancora.

Ma, il luogo per eccellenza che, pur nel suo essere un edificio, ha le caratteristiche intime di uno spazio accogliente e scenograficamente connotato è il Bouffes du Nord.

Nel momento in cui Lecat vi mette piede per la prima volta, si ritrova in un teatro diroccato risalente alla fine dell'Ottocento che possiede due peculiarità che conserverà per tutto l'arco temporale in cui Brook vi lavorerà: una forma a fagiolo e due muri che, ci dice ancora il Maestro, «come due grandi specchi, rimandano al pubblico l'energia degli attori». Un luogo che, per le sue stesse caratteristiche strutturali, rimanda l'energia dell'attore al pubblico, «non era un monumento, ma una struttura che serviva la scenografia e, nel momento in cui il teatro diventa scenografia, il pubblico è nella scenografia». Intervistato da Banu, Lecat afferma a proposito del Bouffes: «C'est un décor sans être un décor, un théâtre de l'imagination»⁸.

Le qualità dei Bouffes du Nord sono molteplici: vi si può instaurare una relazione efficace e intima tra gli attori e il pubblico, anche grazie alla stretta vicinanza tra le due zone che li ospitano che abbatte la separazione e la possibilità del camuffamento; è un luogo neutro, eppure i suoi muri sono impregnati di una storia; ha un'acustica perfetta – elemento al quale tanto il regista quanto l'architetto presteranno grande attenzione per tutto il corso della loro collaborazione –; possiede il senso elisabettiano della verticalità, ma, ricorda ancora Banu, «[...] trae dal luogo elisabettiano i principi, non l'aspetto»⁹; è uno spazio nudo, non “civilizzato”; il proscenio vi esiste, ma come soglia attraversabile, come diaframma.

Il Bouffes du Nord è, in definitiva, l'*espace vide* di Brook, l'architettura perfetta per ospitare la sua estetica: «Posso scegliere un qualsiasi spazio vuoto e dire che è un nudo palcoscenico. Un uomo attraversa questo spazio vuoto mentre un altro lo sta a guardare, e ciò basta a mettere in piedi un'azione scenica»¹⁰.

Questa idea di teatro-scenografia, adattata alle esigenze di un regista il cui lavoro muove dai concetti e dalle prassi del vuoto e della relazione teatrale, resterà una costante in tutta la carriera dell'architetto che, come vedremo negli atti che seguono, costruirà, adatterà, trasformerà e ristrutturerà spazi in maniera funzionale alle relazioni, alle esigenze dei committenti o di un determinato spettacolo,

non concepirà mai il luogo come fisso e chiuso, ma sempre come perimetro accogliente e plasmabile.

¹ Tutte le citazioni che non hanno un riferimento bibliografico sono state estratte dagli atti delle lezioni bolognesi di Jean-Guy Lecat raccolte in questo stesso numero alle pp. 6-14.

² Olivier Ortolani (Hrsg.), *PETER BROOK, Theater als Reise zum Menschen*, Alexander Verlag, Berlin, 2005. <http://bit.ly/1LRh6dC>

³ G. Banu, *Etertien avec Jean-Guy Lecat*, in *Les vois de la création théâtrale*, XIII, Paris, Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, p. 368-374:374.

⁴ G. Banu, *Il teatro come luogo*, in *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Milano, Ubulibri, 1990, p. 231-237:231.

⁵ AA.VV., *Collaborando con Peter Brook: testimonianze*, in ivi, p. 129-161:158.

⁶ G. Banu, *Les Bouffes du Nord: l'architettura-scenografia*, in Id., *Peter Brook: da Timone d'Atene a La tempesta o Il regista e il cerchio*, Firenze, La casa Usher, 1994, p. 29-34:32.

⁷ P. Brook, *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 1997, p. 135.

⁸ G. Banu, *Etertien avec Jean-Guy Lecat*, cit., p. 368-374:370.

⁹ G. Banu, *Les Bouffes du Nord: l'architettura-scenografia*, cit., p. 29-34:30.

¹⁰ P. Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968, p. 11.

La semplicità a teatro è molto sofisticata
(Bologna, 19-20.11.2013)
di Jean-Guy Lecat

Abstract. *Jean-Guy Lecat describes the tools and forms of his profession as a theater craftsman, punctuating his excursus of autobiographical references – from the first steps at the Festival du Marais and the Festival d'Avignon, to the meeting with Peter Brook, up to the choice of autonomy –, examples of theaters he built or places he adapted for the performance, thoughts and poetics on space.*

Dal design industriale al teatro

Nasco come designer industriale e ho deciso di fare altro perché il mio lavoro era molto interessante ma la fabbrica è un posto noioso, si incontrano sempre le stesse persone, sempre alla stessa ora. Quindi, ho trovato un lavoro al Festival du Marais come assistente del direttore amministrativo. Procuravo le bevande, mettevo i numeri sulle sedie, andavo a prendere gli artisti alla stazione. Un giorno, il direttore mi ha chiesto se sapevo disegnare, io ho risposto che era il mio mestiere e lui mi ha detto di raggiungere e aiutare l'architetto che era in ritardo con delle scene. Così, sono andato ad aiutare l'architetto e sono rimasto con lui per dieci anni. In generale, quando arrivo da qualche parte poi ci resto per sempre. Un giorno, ero solo e stavo incollando le etichette con i numeri

sulle sedie – tremila spettatori –, a giugno, sotto il sole, e, in luogo storico, si sono messi a suonare una cantante e dei musicisti (Bachianas Brasileiras Villa-Lobos) con degli strumenti in legno, tutti vestiti di nero. In questa scena musicale, i colori degli strumenti e dello spazio erano talmente belli che mi sono detto che non mi bastava lavorare con un architetto, dovevo lavorare in teatro.

Con quell'architetto, nei due anni seguenti, abbiamo costruito molti spazi ovunque in Francia.

Nella città di Carcassonne c'era un vecchio teatro all'aperto completamente abbandonato che abbiamo trasformato. Con questo architetto ho imparato anche il senso dello spazio antico e della scenografia. Abbiamo costruito un teatro davanti al mare, il Théâtre de la Mer, a Sete, nel sud della Francia. Mentre lavoravo con lui ho deciso di diventare anche direttore di scena. Ho iniziato al Festival d'Avignon durante il Sessantotto. Ero responsabile di uno spazio in cui avevano sede, soprattutto, incontri. Ero anche il direttore di scena del Living Theatre. In uno degli ultimi spettacoli che hanno fatto, gli attori erano con e nel pubblico. Recitavano metà dello spettacolo all'interno e metà all'esterno e gli spettatori erano sia fuori che dentro. Durante quell'anno ho lavorato anche in un famoso teatro che si chiama Vieux Colombier, che è stato creato da Jacques Copeau – autore dell'*Appelle à la jeunesse*, un manifesto dell'inizio dello scorso secolo indirizzato ai giovani – ed è una delle prime sale in cui è assente il quadro scenico. In questo stesso periodo, ho deciso di andare anche da un pittore di scenografie di teatro per imparare a dipingere. A Parigi, con Jean-Marie Serrau e Arianne Mnouchkine, abbiamo aperto la Cartoucherie di Vincennes: uno spazio abbandonato dall'esercito. In questo caso, ho creato un supporto che poteva essere installato al Festival d'Avignon e, durante l'anno, nella Cartoucherie.

Ho trascorso sei o sette anni ad imparare i mestieri dell'architettura e del teatro e, in questo secondo ambito, ho fatto quasi tutti i mestieri, compreso quello di attore. Ho incontrato il famoso regista Jean-Louis Barrault. In una stazione abbandonata a Parigi, che oggi è il Musée d'Orsay, abbiamo costruito un teatro provvisorio sotto un tendone. Siamo riusciti a convincere il direttore della stazione a cambiare gli orari di partenza dei treni mentre facevamo gli spettacoli. L'anno successivo abbiamo costruito in tre mesi un teatro provvisorio in legno che è rimasto lì dieci anni e oggi è sugli Champs-Élysées a Parigi. Successivamente, sono partito per New York per vedere cosa succedeva negli Stati Uniti perché c'erano dei coreografi e dei registi che facevano lavori molto diversi. Ho trasformato un teatro tradizionale in una grande sala aperta e trasformabile per una compagnia che si chiama La MaMa di New York: uno dei primi spazi che ho costruito a New York.

L'incontro con Peter Brook: il Bouffes du Nord

Al mio ritorno dagli Stati Uniti ho incontrato Peter Brook che mi ha chiamato per sei mesi perché cercava qualcuno



La MaMa Theatre, New York

che fosse esperto di architettura e scenografia. Alla fine, sono rimasto con lui per venticinque anni. Peter Brook aveva appena trovato un teatro abbandonato e cercava qualcuno per si prendesse cura del suo spazio per mettere in scena il *Timone d'Atene* di William Shakespeare, il primo spettacolo dei suoi attori che tornavano a lavorare insieme a Parigi dopo aver trascorso qualche anno senza montare nulla. Il Théâtre des Bouffes du Nord, nel 1876, era un teatro privato da mille spettatori e tutti i direttori che lo avevano visitato non avevano trovato un finanziamento per restaurarlo perché lo Stato non restaura i teatri privati se non li compra. Peter Brook ha avuto l'idea di non restaurare il teatro (nonostante fosse in pessime condizioni perché il proprietario ci voleva fare un garage e lo aveva dato alle fiamme). Brook mi ha chiesto di ripulirlo e di riempirlo di nuove sedie molto semplici, affinché vi si rappresentasse il suo primo spettacolo. Abbiamo rifatto il tetto, pulito la scena che era scomparsa e rifatto il pavimento in cemento. È il solo teatro elisabettiano (da cinquecento spettatori) in Francia in cui la scena è aggettante nel pubblico. Così, abbiamo ritrovato la forma originale del teatro: il teatro greco. Più tardi, siamo riusciti a trovare dei finanziamenti e abbiamo allargato il palcoscenico.

Il Bouffes du Nord ha due caratteristiche particolari: ha una forma a fagiolo e ci sono due muri che, come due grandi specchi, rimandano al pubblico l'energia degli attori. Siccome non è stato restaurato, se si ha bisogno di una porta o di una finestra, si apre una porta o si fa una



Bouffes du Nord, Parigi

finestra. Il teatro non era un monumento, ma una struttura che serviva la scenografia e, nel momento in cui il teatro diventa scenografia, il pubblico è nella scenografia. L'architettura non ha date in se stessa, soprattutto quella del passato, è la decorazione a datare. Senza decorazioni e dipinti, il teatro diventa una sorta di scenografia neutra in cui si può mettere in scena un testo di duemilacinquecento anni fa o qualcosa di contemporaneo. Per tutto il tempo in cui il teatro è esistito, esso è stato contemporaneo. Fino a metà del secolo scorso si mettevano in scena testi contemporanei. Poi, dopo la guerra, il teatro è cambiato e ha iniziato a interessarsi alle opere del passato. Oggi, abbiamo duemilacinquecento anni di repertorio. Non c'è più una relazione estetica tra repertorio e architettura. Possiamo vedere un testo di Beckett messo in scena in un teatro romano, o un'opera datata in un teatro di oggi. Quindi, mi sono chiesto come si potesse trovare una relazione tra l'architettura e questo repertorio sconfinato. Il lavoro che abbiamo fatto con Peter Brook è stato una risposta perfetta a questa domanda.

In una messa in scena dell'*Ubu Roi* di Alfred Jarry, i muri sono in perfetta relazione con scenografia e attori, nelle materie e nei colori. Per il *Don Giovanni* di Molière, abbiamo dipinto i muri con degli affreschi fatti con i gessetti, quindi cancellabili, per dare l'idea di un vecchio palazzo. Con uno spettacolo come il *Mahābhārata* abbiamo completamente cambiato l'estetica del teatro: lo abbiamo interamente trasformato in scenografia, dipingendo i muri, mettendo della terra sul pavimento e creando un fiume. Per *Pelléas et Mélisande* di Claude Debussy abbiamo dipinto il teatro con i colori che, poi, sono diventati i suoi colori definitivi. Il Ministero, infatti, ha avuto la pessima idea di classificare il teatro come monumento storico e, siccome non c'è una facciata, hanno classificato i muri interni. Quindi, se vogliamo cambiare la scenografia, oggi, dobbiamo chiedere l'autorizzazione al Ministero.

Peter Brook è andato via tre anni fa e il teatro è diventato un teatro musicale. C'è un'acustica perfetta. Sarebbe stato molto difficile per un uomo di teatro succedere a Peter Brook, quindi il fatto che sia un teatro musicale è una buona soluzione. Il Ministero ha restaurato il teatro all'esterno. Hanno rifatto le decorazioni del Novecento e probabilmente, poco a poco, lo spirito del Bouffes du Nord sparirà.

Tra teatro elisabettiano e teatro all'italiana

Nello spazio del Globe Theatre di Londra non c'è scenografia. Un fondo scena per le entrate e l'orchestra sull'*upper stage*. Shakespeare fa dire al coro dell'*Enrico* che il pubblico deve mettere in moto l'immaginazione. Gli elementi che susciteranno l'immaginario devono essere scelti scrupolosamente per non impedire all'immaginazione di svilupparsi, come farebbero, ad esempio, delle immagini concepite per ottenere una bella scenografia. Uno scenografo deve pensare che, fondamentalmente, la scenografia non è utile.

Come arrivare al compromesso tra la necessità della vita e la non necessità della forma? Nel lavoro con Peter Brook non c'era quasi mai scenografia ed era interessante immaginare il minimo – cioè tutte le forme che prolungano l'energia naturale del lavoro degli attori – e come cambiare le proporzioni dello spazio, individuandone il centro, non geometrico, ma di gravità.

L'immagine di alcune persone che si siedono spontaneamente in un luogo per assistere ad uno spettacolo è la forma più semplice di teatro e quella che dobbiamo rispettare più spesso. Tutti i teatri più antichi hanno seguito questa forma, specialmente il teatro greco in cui si utilizzava la natura riempita con della pietra. A partire da questa forma, che è la più semplice, si ha tutta la linea dei teatri detti elisabettiani – quello di Shakespeare e quello contemporaneo.

Si può prendere anche un'altra direzione. In Italia c'è il famoso Teatro Olimpico di Vicenza che è stato inaugurato e poi chiuso immediatamente. Da una porta si apre una scenografia in prospettiva. In tutti i teatri che sono venuti dopo, questa stessa porta è diventata il boccascena. L'architettura è presente e importante e non si può ignorare. Farlo sarebbe un errore per lo scenografo. Quando si entra in un teatro, per prima cosa, si è dentro un'architettura. Nella vita quotidiana, viviamo in un universo a due dimensioni: la verticale e l'orizzontale. Al mare, abbiamo solo linee orizzontali che rappresentano qualcosa di tranquillo, calmo; quando c'è qualcosa di verticale, disturba. Infatti, se si passeggia, di mattina, sulla spiaggia, a un certo punto, ci si siede. Un'altra cosa importante è la presenza di architetture significative. Per esempio, il mondo del verticale è molto importante in teatro perché è il prolungamento naturale della bellezza dell'energia degli attori e si vede che le linee orizzontali sono più dal lato del pubblico e quelle verticali sono più sul versante scenico. Un altro aspetto di cui tener conto è l'importanza della luce perché valorizza l'architettura, oppure la fa sparire. Si può isolare l'attore facendo sparire i muri – è la sola maniera di creare uno zoom in teatro –, o si può fare una scenografia con la sola luce. È fondamentale anche la presenza di riferimenti indispensabili per poter misurare le distanze tra le cose. Per esempio, tutti i soffitti bassi creano uno spazio più grande, ma si può cercare di eliminare il soffitto con la luce.



Antigone, Seoul (2007)



Macbeth, Dublino (2007)

Un'altra strategia è nascondere totalmente la platea se è in pessimo stato. Per uno spettacolo, ad esempio, ho coperto la platea con la carta per nascondere il pavimento. Per un altro spettacolo fatto a Montreal che si chiamava *Hymalaia*, c'erano pochissimi soldi e ho fatto l'intera scenografia in carta che, con la luce, dava l'idea del ghiaccio. La scenografia per un'*Antigone* aveva una forma geometrica e rigida che dava l'idea di una prigione: era rivestita di carta coreana e un leggerissimo ventilatore faceva muovere la carta dando l'idea della libertà ricercata dalla protagonista. In un ex macello a Madrid ho deciso che tre stabili dovessero essere divisi in tre parti: una per l'entrata del pubblico, una per il teatro, la terza per le attività parallele del teatro. Abbiamo restaurato l'esterno, ma lasciato l'interno com'era. Ho messo in connessione gli spazi tra loro con delle strutture: degli spazi tra gli spazi. Nel caso di una pièce di Shakespeare di cui non si può dire il nome, avevamo trovato le tracce del primo teatro costruito a Dublino, sotto una chiesa. Siccome non c'erano molti mezzi, siamo andati a cercare degli specchi rotti in una fabbrica e, con essi, abbiamo prolungato la forma dei muri. Così, abbiamo stabilito una continuità tra la composizione dei muri e quella degli specchi che nascondono una piattaforma, in modo da far apparire le streghe con un effetto sorpresa.

Le forme verticali della vita

Nelle forme verticali ci sono due aspetti importanti: il primo è il prolungamento naturale delle forme della vita e il secondo è la relazione naturale tra gli esseri umani e l'architettura verticale. Si ragiona sempre sulle dimensioni e non si ragiona sufficientemente sulle proporzioni.

Il centro di gravità

A teatro non ci sono altro che relazioni tra proporzioni: relazioni tra ciò che accade in scena e il pubblico, relazioni tra l'architettura e il pubblico, relazioni tra l'architettura e gli interpreti. A teatro non c'è un centro geometrico, perché ce ne sono molteplici. Dunque tra questi centri geometrici c'è quello che noi chiamiamo il "centro di gravità", che è l'associazione di tutte le energie, vale a dire la distanza scelta dall'interprete per parlare al pubblico.

La luce

La luce è trasparente, non si vede, quindi, non può inter-

venire se non quando tocca qualche cosa. Il lavoro dello scenografo consiste anche nel dare la possibilità a chi fa le luci di agire effettivamente con esse. Non c'è scenografia senza luci, quindi io penso che tutti gli scenografi debbano avere un minimo di conoscenza sull'illuminazione a teatro.

La materia e la sua qualità

Ho fatto molti teatri nuovi, non ho semplicemente trasformato spazi. Vi ho fatto vedere la relazione che può esistere tra l'attore e i muri e non c'è alcuna ragione per cui questa relazione non possa esistere in un'architettura moderna. Bisogna lavorare sulla materia e sul colore. C'è una grande differenza tra le cose che si sporcano e le cose che si patinano. Per esempio, gli esseri umani si patinano: una persona bella resta bella tutta la vita, semplicemente, si patina. Con i muri è la stessa cosa. La pittura, invece, si degrada, non si patina.

La poesia. Gli occhi del pubblico

Il teatro non è necessariamente fatto di muri: è un luogo dove ci si ritrova e in cui l'architettura può avere un impatto sugli esseri umani. Grazie al teatro di Peter Brook, che è una delle basi del mio lavoro, ho capito che se il pubblico è nella scenografia, partecipa. Se abbiamo una scena, una scenografia e il pubblico in uno spazio diverso, il pubblico guarda e non partecipa alla stessa maniera. Come condividere attraverso il mondo tutti questi valori senza snaturare la qualità e la profondità del loro senso, senza essere prigionieri delle forme?

Io lavoro moltissimo organizzando workshop con gli studenti e mi accorgo che, molto spesso, le forme vengono prima delle idee. Bisogna ricordare che una forma non si sviluppa, ma l'idea, sviluppandosi, diventa forma.

Spazi trasformabili

Un teatro a Caracas era stato trasformato in garage. Abbiamo sistemato questo spazio per poter recitare *Ubu Re* di Alfred Jarry e il garage è ritornato teatro permanente. Il problema del Teatro Argentina, a Roma, e di molti altri teatri antichi è che sono molto belli, molto comodi, che il pubblico al loro interno è come in un salotto, ma la relazione tra le scene e la sala è pessima. Dovevamo mettere in scena la *Carmen*. Carmen canta: «Libera sono nata, libera io morirò». Quindi, è una donna libera, non una prostituta, come generalmente si intende, è una specie di "Don Giovanni donna", difende gli stessi valori di libertà nella società borghese. Allora, ho avuto l'idea di mettere Carmen nel mezzo della borghesia romana, prigioniera di questa morale: abbiamo lasciato le poltrone, che sarebbe stato troppo complicato spostare e abbiamo coperto la sala di sabbia, cercandola dello stesso colore delle balconate, e messo in connessione le balconate e la sabbia con della moquette dello stesso colore, per creare un'unità. A Bari, c'era un piccolo cinema che era originariamente un piccolo teatro. Dietro uno schermo, c'era un muro in legno e una piccola stradina all'interno, con dietro gli uf-

fici. Abbiamo coperto la sala, abbiamo tolto le balconate, aggiunto una gradinata, tolto lo schermo e utilizzato gli uffici come scenografie, con le loro porte e finestre. Scenografia naturale. L'orchestra che suona *Carmen* è dietro. A New York dovevamo mettere in scena due spettacoli e, dopo aver cercato molti spazi, abbiamo trovato un teatro abbandonato a Brooklyn: il Majestic Theatre. Non avevamo la chiave, quindi siamo entrati dal primo piano rompendo la finestra e abbiamo scoperto un teatro da duemila spettatori utilizzato dai mormoni come chiesa e abbandonato. La città di Brooklyn ci ha proposto di fare qualche lavoro provvisorio, mettere in sicurezza e pulire il teatro, creare un nuovo impianto elettrico e una scena temporanea. Dopo un anno, si sarebbe fatto un restauro vero e proprio. C'erano vari problemi: un teatro da duemila spettatori era decisamente troppo grande per noi e dovevamo ripartire per Parigi. Quindi, Peter Brook mi ha dato un'ora per trovare una soluzione. La cosa più importante quando si visita uno spazio come questo è che non si trova una risposta senza porre la domanda giusta allo spazio. Louis Kahn, durante una conferenza all'università di Philadelphia, ha detto agli studenti che bisogna fare domande ai materiali. «Mattone, io voglio fare una porta, e voglio fare un architrave dritto, tu cosa ne pensi?». Allora, il mattone risponde: «Io voglio un arco». Allora Louis Kahn risponde al mattone: «Ma un arco è caro! Faremo un architrave in cemento dritto. Mattone, cosa ne pensi?». «Io voglio un arco». In ogni costruzione c'è una logica, non la si può comprendere subito. Ogni costruzione non è stata fatta per caso, in essa ci sono delle linee di forza, delle proporzioni, delle acustiche che esistono già. «Teatro, che cosa vuoi?». Da tutti gli spazi, se voi aspettate un po', riceverete delle risposte. Io mi sono seduto e ho aspettato che il teatro mi parlasse. E mi ha detto che la sola maniera di cambiare lo spazio era spostare il centro di gravità. Se si viene in avanti con il palcoscenico non può funzionare, se si sale senza avanzare, non funziona, allora bisogna fare entrambe le cose: far salire la scena e connetterla con i balconi. In questa maniera si fa venire avanti il centro gravità e lo si fa salire di un metro. In seguito, abbiamo creato una tribuna sotto i balconi, dato che non c'erano più sedie, e la città ha fatto un palco provvisorio per un anno. Un'altra cosa che ab-



Majestic Theatre, Brooklyn

biamo fatto è stato eliminare la metà di una balconata e la decorazione davanti alle logge. Poi, abbiamo dipinto il fondo della scena per unificare l'insieme. Abbiamo tolto tutte le porte, tolto le decorazioni e messo delle panche, perché le linee orizzontali continue delle panche rimandano all'idea di pace dei luoghi calmi, ma, soprattutto, creano una forma di spazio più intimo. Abbiamo anche dato a questo teatro la possibilità di fare delle forme di spettacolo più piccole: le sedie e i banchi che sono in fondo alla sala si possono mettere ai lati, in maniera da distribuire il pubblico intorno alla scena e, chiudendo il fondo della sala con dei tendoni si possono avere, invece di novecento, quattrocentocinquanta posti.

Con Peter Brook abbiamo realizzato questa nuova forma: un compromesso tra il teatro elisabettiano e il teatro conosciuto in Francia con il nome teatro all'italiana. Questa nuova forma dà, in effetti, un'idea di universalità, molte più possibilità per gli interpreti, una migliore relazione con il pubblico, una migliore acustica, dato che gli artisti sono nello stesso spazio del pubblico.

Il proprietario di un albergo in Giappone, il Ginza Saison, voleva costruire un teatro dentro il suo hotel. Ci ha inviato i progetti di uno spazio tutto strutturato sulla lunghezza. Gli abbiamo detto che non potevano andare in scena lì. La sorella del direttore, che viveva in Francia, voleva assolutamente che Peter Brook inaugurasse questo teatro. Ho incontrato il suo direttore tecnico a Parigi e ho avuto l'idea di costruire un altro teatro all'interno di quello che stavano per edificare.

Talvolta, le situazioni possono essere un po' più bizzarre. Per esempio, in un teatro molto brutto ad Anversa, in Belgio, la scena è stata rialzata per poter vedere il pianoforte, perché la sala è troppo bassa e anche il pubblico è quasi a filo. Quindi, abbiamo costruito una gradinata tra le sedie e prolungato i muri bianchi in pietra con una scenografia fatta in un tessuto dello stesso colore delle pietre. Un teatro a San Pietroburgo, in Russia, era troppo largo, quindi, mi hanno chiesto di provare a fare delle trasformazioni in qualche modo, per ottenere una configurazione diversa. Ho immaginato delle cose molto semplici, che si potessero costruire in due giorni, con dei pannelli che si installano tra le sedie, in modo da ridurre lo spazio, poter attaccare dei proiettori e cambiare l'acustica. In questo tipo di lavoro abbiamo utilizzato dei pannelli riflettenti che assorbono il suono. Se la trasformazione di un teatro è difficile o troppo costosa, la strutturazione di uno spazio è un'alternativa comoda; molto spesso, gli spazi abbandonati sono facili da trasformare. In molti casi, infatti, spesso, le autorità politiche sono estremamente curiose di sapere come si potrebbero trasformare spazi abbandonati in teatro. Poi, una volta andati in scena, tutti scoprono che in effetti lo spazio è magnifico com'è. Quindi, il miglior modo di salvare uno spazio è farci dentro un teatro.

In un monastero che era stato trasformato in garage, io ho ricreato un teatro. Abbiamo ripulito un magnifico chiostro in marmo rosa da tutti i gas di scarico dei ca-

mion e siamo andati in scena lì dentro. È diventato un luogo di spettacoli permanente.

La città di Barcellona mi ha detto che potevo fare quello che volevo con un magazzino abbandonato, il Mercat de le Flore. Una prima volta, abbiamo costruito delle gradinate, messo della terra sul pavimento e utilizzato i muri del luogo. Poi siamo tornati una seconda volta, con uno spettacolo più importante, e abbiamo giocato nell'altro senso: abbiamo demolito le costruzioni preesistenti, ridipinto una parte dei muri e messo in scena il *Mahābhārata*. Allora, la città ha scoperto che era un luogo straordinario, lo ha consegnato a un architetto e lui l'ha trasformato in modo tale da non far vedere più il luogo: ha restaurato lo spazio, riempiendolo di tecnologia e dipingendo i muri di nero. Dopo dieci anni l'amministrazione mi ha richiamato chiedendomi di ritrovare il teatro in quello spazio. Ma i muri dipinti in nero sono persi, come le tracce del passato, quindi, bisognerà fare un lavoro diverso.

È molto importante che architetti e teatranti lavorino insieme, si incontrino, si conoscano. In quel caso specifico, il fatto che fossimo andati in scena lì, ha aperto gli occhi ai politici e ha messo in moto una serie di operazioni al fine di creare un centro artistico dentro la città.

Vi racconto una storia divertente: siamo andati in scena in un deposito di locomotive a Düsseldorf. Siccome faceva freddo, ho chiesto un vagone per i camerini e un piccolo treno, con un vagone ristorante, portava il pubblico dal centro della città.

A Glasgow, in un antico museo dei trasporti, che era stato un deposito di tram che la città era in procinto di rader al suolo, abbiamo scelto uno spazio e ci abbiamo fatto un teatro provvisorio. La città ha accettato e abbiamo costruito una gradinata e due muri per ridurre la larghezza e le proporzioni. È diventato un teatro e centro culturale permanente. Abbiamo anche trasformato alcune sale in atelier d'artista, perché quando c'è la possibilità è davvero importante che ci siano delle relazioni orizzontali tra giovani artisti, che dei musicisti, degli scrittori, dei pittori lavorino insieme. Il teatro è il luogo perfetto perché tutte le arti possono andare in scena. Oggi, quella sala è trasformabile e si chiama Tramway.

Gli americani hanno fatto quasi tutti i loro western in Spagna perché non c'erano problemi di sindacati, loro avevano bisogno di studi e hanno costruito i Bronston Studios vicino a Madrid. Io ho riunito i due studi, che erano in via di demolizione, abbiamo abbattuto un muro e messo in scena uno spettacolo. Il luogo è stato salvato ed oggi è la sede della televisione spagnola.

Molti luoghi come questi sono stati salvati perché noi vi abbiamo messo in scena uno spettacolo. Noi non vogliamo salvare gli spazi, non è il nostro lavoro, ma, quando ci sono dei luoghi interessanti, pratici e belli, non c'è motivo di demolirli.

Un maneggio dell'esercito militare a Zurigo, al contrario degli spazi citati finora, non aveva delle buone proporzioni e, ogni volta che abbiamo messo in scena qualcosa in questo luogo non abbiamo potuto utilizzare i muri

com'erano: abbiamo dovuto ridurre la larghezza per aumentare la verticalità, costruito delle gradinate e la scenografia in legno. Cambiando la verticalità dello spazio si cambiano le proporzioni.

Un altro spazio a Zurigo, in cui si riparano le barche sul lago, all'interno è tutto metallico, orribile. Ma avevamo bisogno di uno spazio per ottocento spettatori. Con Peter Brook ci sono sempre state delle grandi discussioni per decidere quanti spettatori prevedere per ciascun spettacolo, perché ogni spettacolo ha la sua giusta misura. Il *Mahābhārata*, ad esempio, era uno spettacolo di undici ore, con trenta persone in scena, molte energie e molto fuoco e aveva bisogno di avere davanti una grande quantità di spettatori per equilibrare l'energia della scena. Abbiamo trasformato questo spazio servendoci del legno, proprio come un teatro elisabettiano, per rompere l'estetica così metallica e migliore l'acustica. Le sezioni di legno erano molto larghe, perché la città mi aveva chiesto di non tagliarle per poterle riutilizzare, quindi, ho disegnato i banchi perché potessero essere tolti e riutilizzati sulla spiaggia di Zurigo, dando anche al luogo un aspetto molto vivo e rustico. In fondo alla scena c'era un'immensa porta e ho avuto l'idea, quando lo spettacolo finiva alle sette del mattino, di aprirla, perché il sole sorgeva esattamente nel mezzo. Era un effetto straordinario, un finale bellissimo.

Abbiamo messo in scena *Carmen* in un deposito del gas in cemento a Copenaghen. Avevo ricevuto un messaggio dal direttore del teatro, che era anche presidente di un'associazione per salvare questo luogo. Siamo arrivati di sera, molto tardi, alle undici. C'erano quindici macchine che mi aspettavano e siamo partiti in corteo. Quando siamo arrivati allo spazio, tutte le macchine sono entrate per illuminarlo. È stata una visione incredibile, un vero spettacolo. Il problema dello spazio era soprattutto l'acustica. Così, ho fatto costruire le gradinate in legno, un soffitto acustico, molto semplice, per inviare e assorbire il suono allo stesso tempo, e abbiamo messo in scena lo spettacolo due volte, con una significativa variante, tutta giocata al livello dell'ambiente. La prima volta è stata una "scommessa", la seconda volta ho fatto dipingere i muri di rosso, convertendo lo spazio in un teatro permanente. Un luogo molto celebre a Londra che si chiama Roundhouse, in cui hanno cantato molti gruppi inglesi – persino i Beatles –, è stato comprato e trasformato per poter ospitare concerti e spettacoli di danza, circo e teatro. Il luogo è al primo piano, e, nel sottosuolo, è stata preparata una piccola sala dove i giovani del quartiere vengono ad imparare tutti i lavori legati al mondo dell'arte gratuitamente. Tutto viene pagato con i soldi che si guadagnano al primo piano.

La cosa interessante in tutti questi spazi è che non si cerca assolutamente di evitare il passato, perché non funziona mai. Le cose che si sono aggiunte allo spazio sono cose di oggi, ma sono usate a partire dall'idea che la bellezza contemporanea possa vivere con la bellezza antica.

Ho visitato moltissimi spazi all'esterno e ho creato un



Mahābhārata, Carrière Boulbon, Festival D'Avignon

teatro *en plain air* in una cava molto vicino al Festival d'Avignon perché vi si potesse mettere in scena uno spettacolo della durata di undici ore, orientato a Ovest. Il pubblico aveva di fronte il sole calante all'inizio dello spettacolo, mentre, quando finiva, il sole che sorgeva, alle sette del mattino, dava luce al palcoscenico. Abbiamo rialzato il suolo, creato una pendenza fino all'uscita, per il drenaggio della pioggia se mai avesse piovuto, fatto un lavoro con rocce e sassi sempre più piccoli, per finire con della sabbia – così, se fosse venuto a piovere, l'acqua avrebbe potuto attraversare il palcoscenico molto velocemente – e costruito delle gradinate e un villaggio per gli artisti. Quindi, abbiamo ottenuto un primo cerchio che era il cerchio del palcoscenico, un secondo cerchio che era quello del palcoscenico e del pubblico e un terzo cerchio che era lo spazio totale. Abbiamo chiuso lo spazio con un muro di sette metri d'altezza e adesso il luogo fa parte delle sedi utilizzate dal Festival.

A Praga, all'interno di una hall, ho costruito, con alcuni studenti un piccolo teatro. Avevano bisogno di un teatro di circa 100-120 posti, ma non c'erano soldi. Quindi ho avuto l'idea di costruire un teatro con delle scatole di cartone riempite con della lana di vetro per appesantire i cartoni, avere una buona acustica all'interno e creare un isolamento acustico con l'esterno. La maggior parte degli studenti voleva mettere in scena uno spettacolo con delle tende nere, ma, quando hanno visto questo spazio, tutti hanno voluto mantenere l'estetica del cartone. Sia la lana di vetro che i cartoni sono stati ottenuti gratuitamente e poi restituiti ai fornitori. Abbiamo semplicemente preso a noleggio la struttura in ferro. Adesso sto progettando un piccolo teatro a Singapore per mantenere la stessa idea di un teatro trasformabile e trasportabile, che gli studenti stessi possano realizzare da soli.

In un teatro un po' più serio di Lisbona, il Teatro Joaquin Benite, ho cambiato l'idea del progetto degli architetti perché è un teatro in cui non c'è nessuna linea retta: la forma della platea e del palcoscenico era molto strana e alcuni spettatori non vedevano la scena. Hanno più o meno accettato che cambiassi qualche spazio all'interno del luogo. L'idea principale era avere dei pannelli di legno uniti da delle porte, con, dietro, quattro gallerie che



Teatro di cartone, Praga

permettessero di mettere le luci ovunque noi volessimo. Abbiamo anche creato le uscite di sicurezza. Il pubblico scende dietro ai pannelli e può andare fin sul palcoscenico. Oggi è molto complicato fare un teatro polivalente, e quindi ho deciso di fare un teatro fisso con una polivalenza possibile sulla scena. In altre parole, il palcoscenico è abbastanza grande da poterci costruire sopra un altro teatro se si desidera. L'estetica sulla scena è la stessa della sala. Dunque, il pubblico può scendere direttamente sulla scena e si può chiudere la sala e andare in scena sul palcoscenico in una forma diversa. È una sala tradizionale con la sua tecnologia, e, quando i registi vogliono fare qualcosa di diverso, è assolutamente possibile: si chiude la sala e si recita sul palcoscenico. C'è una piccola sala sperimentale nella quale si può giocare, non c'è niente di fisso, si possono attaccare le cose dovunque. Ci sono anche una sala prove, con un patio, uno spazio dove gli attori possono rilassarsi e fumare, invece di doverlo fare per strada, e un piccolo spazio dove il pubblico può lasciare i bambini con degli attori che li fanno giocare. A New York, una settimana fa, abbiamo aperto un nuovo teatro dalle forme elisabettiane che accoglie soprattutto degli spettacoli di Shakespeare. Anche questo è un teatro trasformabile: ci sono quattordici possibilità diverse. In Italia, ci sono più o meno cento teatri chiusi, molti sono bellissimi e cinque o sei sono occupati dagli studenti e dagli artisti. Ho organizzato un workshop di tre giorni in quello che è occupato a Pisa; ho invitato dei giuristi, degli architetti, degli studenti, della gente di teatro.

Adesso queste persone dovrebbero incontrare i responsabili della città per provare a portare avanti questo progetto, perché tutte queste occupazioni sono illegali. L'idea sarebbe di convincere i sindaci e le municipalità che non c'è bisogno di restaurare questi luoghi (operazione che sarebbe molto costosa), che vanno benissimo come sono, bisogna semplicemente metterli in sicurezza per ricevere il pubblico, mettere l'elettricità e poi dare a dei giovani la responsabilità di farlo vivere.

Discussione

Massimiliano De Giovanni (Docente di Scenografia all'Accademia di Belle Arti di Bologna) – Nel trasformare i teatri all'italiana, ha inserito delle sedute simili a quelle del teatro greco. Si è ispirato a quanto ha fatto Wagner a Bayreuth?

Lecat – Anche Wagner si è ispirato ai greci, anche Palladio. Il teatro di Bayreuth è un teatro all'italiana ma, eliminando le balconate, riemerge la relazione greca originale pubblico-orchestra-scena. Fondamentalmente, tutti si sono ispirati ai greci, è interessante.

Domanda – Secondo lei, luogo e spazio non sono sinonimi, o l'uno include l'altro?

Lecat – Il luogo è il perimetro all'interno del quale si radica lo spazio, lo spazio è più libero del luogo che ha una destinazione d'uso. L'architettura crea dei luoghi perché permette all'essere umano di mettere radici. Lo spazio della scena e quello del pubblico annesso, vale a dire il teatro, è un luogo preciso con un suo indirizzo, ma la nozione di spazio definisce in realtà tutto ciò che esiste al di là del luogo e può essere trasferito altrove. Per esempio, sulla scena, tutti gli oggetti hanno un loro spazio e l'attore si sposta insieme al proprio spazio. Lo spazio-teatro non è un luogo molto complicato, in effetti. Se una sala è piatta, ci si mette un palcoscenico; se una sala ha una gradinata, non ci sarà palcoscenico. Le uniche cose importanti sono vedere e sentire.



Theatre for a New Audience, Brooklyn

Domanda – Lei parlava della disposizione naturale del pubblico e di quanto sia bella. Ha trovato qualche escamotage per portare questa disposizione naturale all'interno dei teatri che ha restaurato?

Lecat – Non ci sono escamotage, solo sviluppi, necessari per ragioni tecniche ed economiche, verso una forma che sia quanto più possibile prossima a quella naturale. È molto semplice, il teatro è una cosa semplice, possiamo farlo complicato se vogliamo, ma, se si può fare semplice, è meglio. Non sono io, è il pubblico stesso che, con la sua presenza, definisce una disposizione ricorrente: persone assiepite intorno all'evento. Oggi, per esempio, si costruiscono delle architetture rotonde con in mezzo un giardino e si obbligano le donne che tornano dal supermercato a fare tutto il giro, quando, molto più semplicemente potrebbero andare drittte, distruggendo la bella idea dell'architetto. È più semplice ascoltare il pubblico che imporsi in un'altra maniera. Dunque, per ogni spazio che abbiamo trasformato, abbiamo cercato di non cambiare l'estetica ma l'organizzazione.

Domanda – Lasciando al pubblico la libertà di sedersi dove vuole, si incontrano delle difficoltà tecniche legate al numero di persone, alla visibilità?

Lecat – Il pubblico non si siede dove vuole, ma lì dove io l'ho organizzato, altrimenti si incontrano anche dei problemi di sicurezza, o di acustica. È per questo che i teatri rotondi non funzionano. La seconda cosa importante è che in tutti i luoghi con un centro geometrico il centro capta tutte le energie, quindi non va bene. Se capiamo le leggi semplici secondo cui si organizza la vita, il pubblico verrà in un luogo che lo capisce. Questa è quella che io chiamo "organizzazione naturale".

Domanda – Abbiamo visto tante soluzioni scenografiche e architettoniche, ma la cosa che mi ha affascinato di più è stata l'utilizzo di materiali poveri, come la carta, in grado di restituire un risultato così bello. Le è capitato di utilizzare altri materiali di questo tipo?

Lecat – Non materiale povero, ma materiale naturale: legno, cemento, mattone, cartone, carta, eccetera. La carta non è povera! Non è il fatto di non essere caro che rende povero un materiale. La carta è un materiale straordinario, come il cartone. Adesso si fanno dei muri con dei tubi in cartone. È una questione di qualità. Per me un materiale povero è un cattivo cemento. I mattoni di Louis Kahn sono magnifici. Tutta Bologna è fatta in mattoni!

Domanda – Mi stupisce come un materiale reperibile così a basso costo possa dare, utilizzato in una certa maniera, un risultato così efficace...

Lecat – Come vi ho detto, tutto, assolutamente tutto, può andare sulla scena: è il solo luogo nell'arte che lo permette. Quindi, si possono utilizzare anche materiali che non sono cari. Credo che sia necessario ragionare in un'altra maniera, bisogna guardare a ciò di cui si ha bisogno. Per esempio, se dobbiamo fare *Riccardo III* di Shakespeare – un uomo violento, un'opera violenta che parla solo di omicidi e potere –, dobbiamo farci una domanda: la carta è il materiale migliore per aiutare a tradurre questa energia? Io, attore, mi metto lì e ho una relazione diversa con il muro se è in cemento, mattone o carta. È questo uso della parola "qualità" che mi interessa: la qualità dello spettacolo in relazione alla qualità dei materiali che ho scelto. Poi, viene il colore che spesso uccide la materia.

Domanda – Perché, per il teatro fatto di cartone avete scelto di usare delle scatole e non dei *paper tube* che sono di un materiale facilmente rinnovabile e molto più resistente?

Lecat – Se voi riuscite ad avere dei *paper tube* gratuitamente, fatemelo sapere. In primo luogo, abbiamo utilizzato il cartone perché i *paper tube* non hanno le stesse qualità al tocco, poi perché non sono acusticamente isolanti. Nel cartone ci sono tre spessori e due lati, quindi sei volte dell'aria secca imprigionata, più, al centro, cinquanta centimetri di lana di vetro. Questa è stata la prima scelta: una barriera acustica. La seconda cosa è il colore della carta. Non abbiamo un muro morto, ma un muro con delle deformazioni. Inoltre, il cartone assorbe molto bene la luce, perché la riflette molto poco: non è un materiale brillante, mentre il materiale del quale avete parlato riflette la luce. È molto importante che dietro gli attori ci sia un materiale neutro e, di tutti i materiali che abbiamo indagato, il cartone era il più semplice e il meno caro, poiché l'abbiamo avuto gratuitamente.

Gerardo Guccini – Si è parlato del modello del teatro elisabettiano, del modello del teatro all'italiana e della fusione di questi due modelli nei teatri realizzati da Lecat. Vorrei sapere se ci sono delle drammaturgie, dei testi, che chiamano il modello del teatro all'italiana. Ad esempio, è evidente che il modello del teatro elisabettiano richiama il testo shakespeariano. Qual è la drammaturgia che richiama il modello all'italiana?

Lecat – Se, ad esempio, i testi di Shakespeare erano perfetti per la forma del teatro elisabettiano era soprattutto perché l'autore metteva il teatro al centro della società. La prima cosa che bisogna sapere è che nel modello elisabettiano le sole entrate degli artisti sono in fondo alla scena. Quindi, gli artisti entrano di fronte al pubblico e lasciano la scena dando la schiena al pubblico e non si può cominciare un'altra scena senza aver finito quella che la precede. Nel teatro all'italiana ci sono solo due entrate, una per ciascun lato, dietro il quadro scenico. Dunque, se

si vogliono delle entrate supplementari bisogna costruire una scenografia. Nella fusione che noi abbiamo organizzato con Peter Brook abbiamo sei entrate: due entrate nel pubblico, due dalla scenografia – delle porte che appartengono allo spazio, oppure delle porte che fabbrichiamo ex novo – e due entrate dietro il quadro scenico. Questo permette molte possibilità. La prima è che un attore può entrare dietro il quadro scenico o da una porta mentre un altro attore esce attraverso il pubblico, o finisce di dire il suo testo di fronte al pubblico. Così, si elimina il problema di finire una scena prima di cominciarne un'altra. La seconda cosa è che si possono creare degli incontri diagonali. Nel teatro di Shakespeare, gli incontri si fanno in scena, ma non nelle entrate, perché non ci sono entrate laterali. Nel teatro di Molière, le persone si incontrano nel mezzo della scena, venendo da destra e sinistra. È sempre una relazione orizzontale. In questa fusione che abbiamo inventato con Peter Brook abbiamo tutte le possibilità di avere sei persone che entrano insieme, gente che si incrocia, gente che entra in maniera shakespeariana, gente che si insegue, abbiamo utilizzato tutte queste modalità ed è estremamente efficace. Questa è la prima ragione. La seconda ragione è poter giocare con l'intensità vocale. Piuttosto che avere un ingegnere che cambia l'intensità del suono, è l'attore che sceglie di avvicinarsi al pubblico e anche di entrare nel pubblico se decide di avere una vera intimità. Per esempio "To be or not to be" ha bisogno di questa intimità.

Domanda – Prima parlava dell'acustica dei teatri circolari, volevo sapere quale soluzione ha trovato.

Lecat – Il titolo della conferenza ieri era *La semplicità a teatro è molto sofisticata* e, in quella frase, c'è la parola "semplice". In base a questa idea, ci siamo accorti che ogni luogo può servire scopi diversi in tempi diversi. La prima cosa da fare è dimenticare il centro. Il cerchio è anti-teatrale perché c'è un centro, quindi una cattiva acustica e una cattiva energia da condividere. Come si può dare una seconda vita intelligente a uno spazio? Bisogna cambiare la qualità dei materiali, perché una cattiva acustica è anche questo. Si può fare in maniera intelligente? Ha un senso? Infine, una volta creata una buona acustica, quello diventa un buon luogo per andare in scena? Ecco perché, quando visitiamo uno spazio, dobbiamo ascoltarlo. La vita è piena di energie di ogni tipo ed è molto difficile dimenticare lo spazio. Abbiamo parlato poco fa della neutralità: non esiste la neutralità, ma un buon muro di teatro è quasi neutro. L'attore deve poter dire al muro: «Muro, ho bisogno di te», e il muro partecipa e rinvia come uno specchio l'energia dell'attore. Ma l'attore deve anche poter dire: «Muro, per favore, sparisci».

** Si ringrazia Chiana Marsilli per la trascrizione di questo intervento*

Intorno a *La Tragédie de Carmen*: dall'invenzione dello spazio all'adattamento dei luoghi di Nicoletta Lupia

Abstract. *In 1981 Peter Brook staged La Tragédie de Carmen. For the long show tour, Jean-Guy Lecat will look for an adapt suitable venues to host it. In the last decade, after having moved away from Peter Brook, the Master will continue to create sets for opera and prose theater. The work traces the lines of continuity between the different stages of this process.*

La Tragédie de Carmen e la Carmen di Bizet
La Tragédie de Carmen ha debuttato al Bouffes du Nord il 6 novembre del 1981 e ha poi avuto una lunga vita di repliche – circa 800, ci dice lo stesso Lecat nell'intervista di Reija Hirvikoski dal titolo *Space is scenography*¹. In ognuno dei luoghi in cui lo spettacolo è andato in scena, il Maestro ha cercato di ricreare le condizioni originarie che lo hanno visto nascere nel teatro parigino. Prima di addentrarci in queste particolari forme di riadattamento spaziale, è indispensabile fare luce sulla genesi dell'opera. Lo spettacolo viene messo in scena circa dieci anni dopo la creazione del Centre International del Création Théâtrale, sette anni dopo la "scoperta" del Bouffes du Nord e l'ingresso di Lecat nella compagnia per la quale ha ricoperto il ruolo di direttore tecnico di *Ubu aux Bouffes* (1977), *Mesure pour Mesure* (1978), *La conférence des oiseaux* (1979), *Los* (1979), *La cerisaie* (1981). Afferma Brook a proposito della *Carmen*:

Quando incominciammo a lavorare alla *Carmen*, la sola cosa sulla quale fummo d'accordo era che la forma conferitale da Bizet non era necessariamente quella che lui le avrebbe dato oggi. [...] Così prendemmo la decisione di estrapolare dalle quattro ore della partitura completa quello che deliberatamente chiamammo *La Tragédie de Carmen*. [...] Tagliammo ogni ornamento, così da preservare i rapporti forti e tragici².

Sarebbe riduttivo definire *La Tragédie de Carmen* un puro adattamento, essa è piuttosto il tentativo riuscito di stabilire una relazione teatrale nuova tra l'opera ottocentesca e il pubblico che ne fruisce negli anni Ottanta del Novecento. Peter Brook, Jean-Claude Carrière – storico dramaturg della compagnia – e Maurice Constant – direttore d'orchestra – impostano il lavoro sullo spettacolo partendo da due fonti principali: la novella di Prosper Mérimée, *Carmen*, pubblicata nel 1845, e il libretto dell'opera di Bizet, scritto da Henri Meilhac e Ludovic Halévy nel 1875 a partire dalla novella stessa. «*La Tragédie de Carmen* a pu être considérée par certains critiques comme un digest de la *Carmen* de Bizet. [...] le résumé d'une œuvre, accompli dans un but précis: une consommation plus facile et plus rapide»³. La struttura che risulta dal lavoro del regista, del dramaturg e del direttore è identica a quella dell'opéra-comique di Bizet

– quattro atti e due intermezzi musicali –, ma la durata è sensibilmente diversa. I tre autori, infatti, tagliano, spostano, modificano una serie di passaggi, riducendo le quattro ore originarie della *Carmen* a un'ora e venti minuti, semplificando alcuni passaggi drammatici, eliminando quelli epici e conservando della novella di Mérimée solo il rapporto tra Carmen e Don José.

Le traitement de *La Tragédie de Carmen* en 1982 – spiega Jean-Yves Ossonce descrivendo l'approccio al lavoro di Marius Constant – est paradoxal: il obéit à une esthétique avouée de rupture par rapport à l'opéra, à un refus d'un style d'opéra-comique considéré comme la première donnée dramaturgique et incontournable; d'emblée, ce travail est donc une remise en cause de la forme même de *Carmen* de Bizet. Mais, parce que cette recherche dramatique et formelle utilise la musique de Bizet et, la plupart du temps, le texte de Meilhac et Halévy, elle prend place dans l'histoire de *Carmen*, en tant qu'une de ses interprétations⁴.

La messa in scena di Brook, quindi, da un lato, è una rimessa in causa, ci dice Ossonce, della forma della *Carmen* di Bizet, ma, dall'altro, è una sua interpretazione originale concepita per ricreare delle ottimali condizioni di dialogo attore-spettatore, le più simili possibile a quelle che divisero il pubblico parigino di fine Ottocento e che fecero invidiare a Nietzsche il coraggio di Bizet: «Io invidio a Bizet il coraggio di questa sua sensibilità eccezionale, che prima di adesso non aveva trovato mezzo per esprimersi nella musica colta d'Europa, il coraggio di questa sensibilità meridionale, brumita, arsa dal sole...»⁵. La sensibilità «arsa dal sole» osservata da Nietzsche tornerà nei nostri discorsi riguardanti le scelte spaziali operate dalla compagnia. Peter Salem dedica una sezione del suo *L'essenza del linguaggio o il linguaggio dell'essenza* – raccolto nel volume *Gli anni di Peter Brook* – all'opera oggetto di questo intervento, accomunandola a *Misura per Misura* (1978) e a *Il Giardino dei ciliegi* (1981) di Peter Brook. L'autore si serve di una serie di concetti applicati all'analisi dell'opera di Brook da Jan Kott. Utilizza, in particolare, la categoria di "teatro dell'essenza", elaborata per la prima volta dal critico inglese nel 1982 durante i colloqui di Novi Sad. «Ora», scrive Selem, «è del tutto evidente che *La Tragédie de Carmen* rappresenta un certo esito della forma semplice del teatro di Peter Brook»⁶. La "forma semplice" di cui parla Selem consiste in quel processo di *essenzializzazione* al quale il regista sottopone le sue opere, processo che ha orientato anche il trattamento testuale e musicale della *Carmen* fatto di tagli e spostamenti e finalizzato all'eliminazione degli ornamenti e alla conservazione dei soli rapporti forti e tragici. Un secondo prodotto di questa *essenzializzazione* riguarda proprio la riflessione che il regista, i suoi collaboratori e il gruppo degli attori dedicano allo spazio.

Le scelte spaziali per La Tragédie de Carmen
Evelyn Ertel nel suo *Espace et objet ou la circulation ima-*

ginaire fornisce un'attenta e dettagliatissima analisi delle operazioni sullo spazio compiute per *La Tragédie de Carmen* e va a completare indirettamente il discorso iniziato da Jan Kott e filtrato da Peter Semel. Per quest'opera (e per molti altri spettacoli di Peter Brook), l'articolazione scena-sala del Bouffes du Nord è caratterizzata da un concetto-contenitore: la prossimità. Con prossimità si intende la strettissima contiguità che si ottiene, oltre che grazie alla posizione e ai movimenti degli attori e dell'orchestra – ridotta a soli quindici elementi disposti su due lati del perimetro dell'area scenica, a incorniciarla –, attraverso i materiali usati, gli oggetti scenici e una precisa semantizzazione di tutto ciò che avviene nell'area della rappresentazione.

La volonté d'inclure le spectateur dans l'espace de jeu se manifeste également par le débordement de cet espace dans la zone en principe réservée au public [...] une relation de familiarité et, plus encore, de complicité, de connivence. Acteurs et spectateurs sont si proches les uns des autres qu'il tendent à se confondre et, à la limite, mais une limite idéale, jamais atteinte dans le cadre des expériences théâtrales habituelles, à s'intercharger⁷.

«La mise en scène», afferma lo stesso Brook in *Un attent à l'opéra*, pubblicato in «Révolution» nel 1982, «est imposée par l'architecture, autant ou plus que par le metteur en scène»⁸. Sembra essere, dunque, proprio la configurazione architettonica del Bouffes du Nord – dove gli attori provano per più di due mesi⁹ – a vincolare non solo le scelte scenografiche, ma anche quelle registiche, in un dialogo costante e triadico tra Peter Brook, gli attori e lo spazio. La risultante di questo dialogo è la creazione di una vera e propria arena di gioco e conflitto. La scelta dell'arena, come ambientazione ideale de *La Tragédie de Carmen*, nasce dalla pianta tondeggiante del teatro che è articolata in un'area semi-circolare in cui avvengono le azioni che si completa, andando a formare un cerchio, con l'area della platea¹⁰. Al fine di esplicitare la dimensione conflittuale implicita, ancora, nel concetto di arena, lo spazio non viene mai sfruttato verticalmente, ma solo orizzontalmente: i personaggi rimangono ancorati al pavimento, anzi, sembrano tendere plasticamente verso il basso attraverso posizioni inginocchiate, sedute, distese, «[...] comme si, de ce contact avec le sol, ils puisaient leur énergie et leur résistance»¹¹. Il suolo è la scenografia, l'elemento principale con cui gli attori vengono messi in contatto. I personaggi, inoltre, utilizzano le sei entrate e le due porte presenti al Bouffes du Nord con una precisa finalità: far credere allo spettatore che, oltre quelle porte-diaframma, fuori dall'arena scenica, lo spazio continui, come la vita di chi le oltrepassa. Ulteriori elementi realistici sono: lo specchio – presente in scena e sfruttato nella sua funzione quotidiana solo per indicare gli interni – e la luce – concepita per non creare mai rotture radicali (il buio viene, infatti, utilizzato solo all'inizio e alla fine dell'in-

tero spettacolo), ma per segnare momenti della giornata, o stati d'animo, ricoprendo, quindi, tanto una funzione diegetica, quanto metaforica.

L'elemento scenico che forse più di tutti quelli descritti, contribuisce alla creazione dell'ambiente-arena, alla prossimità tra l'attore e lo spettatore e a rafforzare la verità del luogo è la terra che ricopre interamente lo spazio scenico e parte della sala. «Quando Peter mi ha parlato della *Carmen* [...] Ho visto della terra, tonnellate di terra»¹². Così, Chloé Obolenski, costumista e scenografa del C.I.C.T., racconta da quale idea sia stata mossa nella sua ricerca: ancora una volta, l'essenzializzazione che si traduce nell'utilizzo del più naturale degli elementi. La stessa Obolenski, durante le prove, fornisce alla compagnia una serie di suggestioni fotografiche, tutte raffiguranti il mondo dei gitani, la Spagna, la corrida, il folklore latino. Mentre è compito di Lecat allestire materialmente la scena – al Bouffes du Nord e altrove – dirigendo l'équipe tecnica.

Decidere di cospargere l'intero suolo del teatro di uno spesso strato di terra dal colore rosso-ocra vuol dire anche fare in modo che la terra stessa registri il movimento degli attori in prova e successivamente in scena, e lasciare che si imprimano leggere ed effimere tracce del loro passaggio, dei loro movimenti, dei loro conflitti. Non solo. Caratterizzare in questo modo la scena vuol anche dire connotare l'intera opera di un segno naturale – come naturali sono i sacchi di iuta e il legno in scena – come a voler ricostruire, prosegue Ertel, «un monde resté trop proche de la nature»¹³. Viene da domandarsi se Brook e i suoi collaboratori non abbiano letto quel Nietzsche che vedeva nell'opera di Bizet una sensibilità arsa e meridionale: «Ma guardate come un'opera siffatta integri la natura di un uomo [...] la sua raffinatezza non è quella di un individuo, bensì di una razza. [...] Ah, finalmente l'amore, l'amore ricondotto indietro verso la natura!»¹⁴. Lo spazio scenico, di per sé, per quanto cosperso di una terra invasiva e vincolante per il movimento e la creatività attorica, non raffigura nulla, ma, nel momento in cui viene messo in relazione con gli altri sistemi di segni disseminati sulla scena – gestuali, verbali, sonori – *tout se tient*: quello spazio vuoto diventa sede di una teatralità che, pur senza nessuna finalità naturalistica, ricostruire un mondo reale e si presta ad essere occupato simultaneamente da attore e spettatore.

La tournée: il ruolo di Jean-Guy Lecat

È riadattando gli spazi dei teatri che ospiteranno l'opera in giro per il mondo che il sapere di Jean-Guy Lecat emerge con maggior forza. Fuori da Parigi, infatti, il direttore tecnico deve ricreare le atmosfere e le linee di tensione pubblico-platea che il Bouffes du Nord aveva contribuito a disegnare con le sue peculiari caratteristiche.

Il lavoro di Lecat, nei tre casi che andremo brevemente ad analizzare di seguito, consiste sostanzialmente nello spostare i centri di gravità – «l'associazione di tutte le energie [...] la distanza scelta dall'interprete per parlare al pub-

blico» – dei luoghi ospiti e nel riadattare la relazione tra sala e palco, così da favorire una maggiore prossimità. A Copenhagen, Lecat sceglie uno spazio non teatrale, un deposito abbandonato di stoccaggio del gas, divenuto una discarica illegale: l'Ostre Gasvaerk.

Siamo arrivati di sera, molto tardi, alle undici. C'erano quindici macchine che mi aspettavano e siamo partiti in corteo. Quando siamo arrivati allo spazio, tutte le macchine sono entrate per illuminarlo. È stata una visione incredibile, un vero spettacolo.

Non conta tanto l'effettiva attualità di uno spazio, ma il suo potenziale immaginativo. Così, l'architetto fa costruire delle gradinate in legno e apporta delle migliorie all'acustica. Ma l'azione principale compiuta da Lecat per adattare il deposito è consistita, come anticipato, nello spostamento del suo centro di gravità indispensabile tanto per migliorare l'acustica, quanto per favorire la relazione teatrale. Lo spazio trasformato, come lui stesso ha sottolineato durante gli appuntamenti bolognesi, è diventato un luogo di rappresentazione permanente dal 1983.

A Roma, invece, presso il Teatro Argentina, l'architetto compie scelte molto diverse, ma altrettanto, se non più, estreme. Contrariamente a quanto accade al Bouffes, infatti, il teatro settecentesco è invadente, all'italiana, borghese.



La Tragédie de Carmen, Ostre Gasvaerk (Copenaghen, 1982-83)

Allora, ho avuto l'idea di mettere Carmen nel mezzo della borghesia romana, prigioniera di questa morale: abbiamo lasciato le poltrone, che sarebbe stato troppo complicato spostare, e abbiamo coperto la sala di sabbia, cercandola dello stesso colore delle balconate, e messo in connessione le balconate e la sabbia con della moquette dello stesso colore, per creare un'unità.

Ancora una volta, è la prossimità a guidare l'inventiva del direttore tecnico che dimostra di non temere l'"autorità" delle architetture storiche.

A Bari, invece, il luogo che ospita *La Tragédie* è un piccolo cinema. Qui, il Maestro elimina lo schermo per le proiezioni, copre la sala – come nel teatro romano –, elimina le balconate, aggiunge una gradinata e utilizza gli uffici sul retro – divenuti visibili, una volta tolto lo schermo – come scenografie. Si ottiene, così, una «scenografia naturale», ha spiegato lo stesso Lecat a Bologna.

In sostanza, l'architetto, nei casi citati, alza l'arena scenica e la avvicina al pubblico, riproducendo fedelmente lo spazio che ha ospitato la nascita dell'opera a Parigi, oltre che le dialettiche conflittuali che in tale spazio hanno avuto origine.

Dopo Brook

Nel 2001, Lecat lascia la compagnia di Peter Brook, ma continua a trasformare e creare spazi per altri artisti o committenti: «I decided to develop by myself what I had experiment with Peter Brook and the transformation of about 200 spaces through 165 cities»¹⁵.

In questa sede conclusiva, ci concentreremo sugli spazi che hanno ospitato messe in scena di opere liriche per cercare di ricostruire alcune linee di continuità tra il lavoro svolto per *La Tragédie de Carmen* e i suoi adattamenti in luoghi diversi dal Bouffes e i lavori successivi svolti dall'architetto.

Nel 2008, per Stefano Mazzonis di Pralafra, Lecat realizza una scena semplicissima per *Il matrimonio segreto* di Cimarosa. Le scelte spaziali muovono, in questo caso, da una riflessione di tipo storico: «This opera [...] is the prefiguration of the bourgeois theatre we will see later in 19th century 'theatre de boulevard'»¹⁶. Per questa ragione, prosegue Lecat, non c'è bisogno di una vera e propria scena, ma di moltissime porte. Come ne *La Tragédie de Carmen*, la porta-diaframma diventa un limite fondamentale del cui attraversamento si nutre l'intera azione scenica.

Per *Il cerchio di gesso del Caucaso* – che citiamo, pur non essendo un'opera lirica, per alcune sue caratteristiche esemplificative –, messo in scena nel 2008 al Teatro Nacional di Barcellona da Oriol Brogli, l'architetto elabora una serie di soluzioni sceniche finalizzate all'avvicinamento di pubblico e platea: il palco è aggettante, le sue proporzioni sono quelle che l'architetto ha usato con Peter Brook e la sua trasformazione, nel corso dell'azione, viene realizzata dagli stessi attori: «The set will be almost square (I like this proportion I used with Peter Brook) 15m x 17m and will be transform[ed] by the actors who

will have to add vertical things to change the proportions of the stage»¹⁷. Lecat ci dimostra come un palco quasi quadrato, con una passerella aggettante – che denuncia la sua matrice elisabettiana filtrata dall'esperienza al Bouffes du Nord – e in cui predomina l'orizzontalità possa essere modificato di continuo se le sue alterazioni sono giustificate dall'idea alla base dello spettacolo.

Nel gennaio del 2012, lo scenografo realizza la scena de *Il ratto di Lucrezia* di Benjamin Britten per la direzione di Arin Arbus. Ancora una volta, come per *La Tragédie*, cerca di ricreare uno spazio intimo per l'azione, favorendo un maggior raccoglimento tra i cantanti e gli spettatori, attraverso un palcoscenico non più profondo di sette metri e, ancora una volta, la predominanza della dimensione orizzontale.

So I make a set not deeper than 7,00m for opera, I do it also in wood and on way the voice of the singers are collected and push in direction of the audience. In the set I did for Lucretia behind the singers the platform and the steps have the same high that the singers. [...] So in the set I did there is all this horizontal lines with the platforms and steep and the vertical line with many column that stop eyes and live space to see through the sky»¹⁸.

Tutti i luoghi hanno una peculiare qualità energetica. Ogni architettura che ospiti – o ospiterà – un teatro deve essere interrogata e ascoltata con il fine di comprendere la logica, le linee di forza, le proporzioni che la abitano. Tra le risposte fornite naturalmente da un luogo e le esigenze della compagnia o del committente sta l'azione dell'architetto che consiste nell'attribuire determinati caratteri allo spazio che, in *quel* luogo, si installerà per ospitare *quella* performance. Il focus concettuale e pratico di quest'ultima azione, secondo Lecat, deve, infine, considerare un principio basilare, evidentemente ereditato da Brook: il teatro è relazione e questa relazione può e deve essere favorita dallo spazio. Le proprietà d'uno spazio, che, come quello descritto da Lecat, ospiti relazioni e del quale si tenti in ogni modo di rispettare l'*indole*, possono venire lette, a partire dalla lucida teorizzazione di Marco De Marinis, nella compenetrazione fra dimensione *soggettiva* e dimensione *oggettiva*. Tale spazio, infatti, può tanto farsi «soggetto drammaturgico, in quanto portatore, fra l'altro di una drammaturgia implicita, di potenzialità spettacolari, grazie alle sue caratteristiche materiali, topologiche, architettoniche, urbanistiche, etc.», quanto «oggetto drammaturgico, cioè oggetto di operazioni di organizzazione, adattamento, trasformazione [...] che lo rendono funzionale, di volta in volta, allo spettacolo»¹⁹.

Sia durante l'affiancamento a Peter Brook, sia negli anni successivi, il Maestro si dedica a numerosi progetti di ristrutturazione e creazione di edifici teatrali, oltre che alla realizzazione di scenografie operistiche, nelle quali sintetizza le competenze maturate durante il suo percorso artistico: l'attenzione per il valore drammatico dei mate-

riali; la capacità di integrare luoghi e spazi; la resa visiva e spaziale delle dinamiche acustiche. Il lavoro di Lecat-scenografo d'opera resta da scoprire, ma ci preme indicare alcuni esiti che meriterebbero adeguati approfondimenti. Come molti registi contemporanei, infatti, anche Lecat sembra guardare all'opera lirica come a una teatralità che

ribadisce e declina nel tempo l'esigenza di confronti dialettici, empatici e di mediazione [...]; arricchisce le conoscenze e le esperienze degli artisti scenici; determina incontri, innesti e risultanze; [...] contrae in elaborati progettuali le tipologie inventive del processo teatrale; forma, insomma, nuovi artefici di «seconde creazioni» [...]»²⁰

In quanto artefice di “seconde creazioni” scenografiche, Lecat realizzerà le scenografie di: *Carmen* di Georges Bizet, *Woyzeck* di Alban Berg e *La cantante e il dittatore* di Offenbach (regia di Antoine Bourseiller); *Teresa* composta da Marius Constant – lo stesso direttore d'orchestra di *La Tragédie de Carmen* –; *Mahagonny* di Bertolt Brecht e Kurt Weill (regia di Mario Gas); *Tre Intermezzi* di Domenico Cimarosa, Rinaldo di Capua, Luigi Cherubini, il già citato *Il matrimonio segreto* di Cimarosa, *Il barbiere di Siviglia*, *L'equivoco stravagante* e *Gazzetta* di Rossini, *Rita ou le mari battu* e *Il campanello di notte* di Donizetti, *Il nemico delle donne* di Baldassare Galuppi, *Manon* di Jules Massenet, *Guglielmo Tell* di André Grétry (regia di Stefano Mazzonis di Pralafera); *La clemenza di Tito* di Mozart, *O Doido e a morte* di Raul Brandão, *A rainha louca* di Alexandre Delgado (regia di Joaquim Benite); il già citato *Il ratto di Lucrezia* di Benjamin Britten (regia di Arin Arbus).

¹ R. Hirvikoski, *Jean-Guy Lecat interview*, 7.04.2006, in «Finnish Theatre Magazine: Teatterilehti», 5/2006. <http://bit.ly/1JzVm25>

² P. Brook, *La porta aperta*, Torino, Einaudi, 2005, pp. 40-41.

³ J. Spenlehauer, *Le texte: une pratique sur deux modèles*, in *Les voix de la création théâtrale*, XIII, Paris, Edition du Centre National de la Recherche Scientifique, 1985, p. 165-174:166.

⁴ Jean-Yves Ossonce, *L'adaptation musicale de Marius Constant*, cit., p. 175-189:175.

⁵ G. Barblan, A. Basso, *Storia dell'opera*, Torino, UTET, 1977, p. 111.

⁶ P. Selem, *L'essenza del linguaggio o il linguaggio dell'essenza*, in *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, a cura di G. Banu e A. Martinez, Milano, Ubulibri, 1990, p. 75-79:78.

⁷ E. Ertel, *Espace et objets ou la circulation imaginaire*, in *Les voix de la création théâtrale*, XIII, cit., p. 219-242:220.

⁸ P. Brook, *Un attent à l'opéra*, intervista di P. Albera, in «Révolution», 8.10.1982, in ivi, p. 221.

⁹ Michel Rostain ha tenuto un diario giornaliero delle prove. Michel Rostain, *Journal des répétitions de “La Tragédie de Carmen”*, in *Les voix de la création théâtrale*, XIII, cit., pp. 191-218.

¹⁰ Sull'uso della forma circolare ne *La Tragédie de Carmen*, si vedano le note di Michelle Rostain nel già citato *Journal des répétitions de “La Tragédie de Carmen”* e G. Banu, *Peter Brook: da Timone d'Atene a La tempesta o Il regista e il cerchio*, Firenze, La casa Usher, 1994.

¹¹ E. Ertel, *Espace et objets ou la circulation imaginaire*, cit., p. 219-242:223.

¹² AA.VV., *Collaborando con Peter Brook: testimonianze*, in *Gli anni di Peter Brook. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il Teatro*, a cura di G. Banu e A. Martinez, cit., pp. 129-161:154-155.

¹³ E. Ertel, *Espace et objets ou la circulation imaginaire*, cit., p. 219-242:239.

¹⁴ G. Barblan, A. Basso, *Storia dell'opera*, cit., p. 111.

¹⁵ J.-G. Lecat, *Realisations from July 2000 (date where I stop my collaboration with Peter Brook Company)*, 14 aprile 2008 <http://bit.ly/1VcST6r>

¹⁶ J.-G. Lecat, *Le Mariage Secret – Opéra de Wallonie Liège 2008*, 8 marzo 2008 <http://bit.ly/1LRhpQj>

¹⁷ J.-G. Lecat, *The Caucasién Chalk cercle, Teatro national Barcelona 2008*, 8 marzo 2008, <http://bit.ly/1WmnECV>

¹⁸ J.-G. Lecat, *The Rape of Lucretia – Houston Opera*, 1 maggio 2012 <http://bit.ly/1KG0Si4>

¹⁹ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 34.

²⁰ G. Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in «Turin D@ms Review», 08.02.2010, <http://bit.ly/1jTZLVU>, p. 8.

PER/FORMARE L'OPERA Spazi, ruoli e costumi per attori e cantanti

Atti del Convegno a cura di Marco Beghelli, Paola Bignami, Gerardo Guccini (Laboratori DMS, Bologna, 21.11.2013)

Lo spazio scenico e la sua organizzazione nel teatro dell'Ottocento

di Marinella Pigozzi

Abstract. *From the seventeenth century to Boito, through Verdi's revolution, the author sheds light on the mimesis and reality articulations, on technical advances and the role of music publishing that have characterized the different relations between performing and figurative arts on the scenes of nineteenth-century opera theater.*

Nel corso dell'Ottocento si impostarono con decisione i rapporti fra arti sceniche e figurative, entrambe sensibili agli orientamenti del coevo ambiente culturale sempre più guidato dalla Francia. Reciproci aiuti offrirono le une alle altre nel momento in cui, entrando in crisi la tradizionale concezione mimetica e l'influenza del classico quale ancora di salvataggio, il consueto rapportarsi al reale sembrò carente dentro le forme delle singole arti, ormai avviate ad una sintesi superiore. La pittura di storia emerge quale collante, nucleo propulsivo di intenzioni e istanze civili e patriottiche, in stretto rapporto con il melodramma e i suoi contenuti emozionali, i suoi giochi conflittuali di affetti, la sua indagine del rapporto fra vero e verosimile. Ancora il teatro fornisce un modello per la qualità espressiva della pittura, del gesto, dello spazio. Lo spazio nel teatro dell'Ottocento resta l'area del palcoscenico. Solo con il XX secolo, e con Appia in particolare, si vorrà abbracciare con lo sguardo anche la platea e la presenza dello spettatore in platea. Emozionato dalla musica di Richard Wagner e dalla sua idea di opera d'arte totale, Adolphe Appia volle che nell'allestimento scenico le varie arti concorressero per un risultato omogeneo e unitario. Ricercò e sollecitò la compenetrazione del movimento del corpo in uno spazio scenico tridimensionale, accompagnato dalla musica e da un attento studio illuminotecnico, volto non a fare da semplice sfondo alla rappresentazione, ma a fungere da vero e proprio elemento drammaturgico e significativo. La considerazione del campo visuale attraverso il corpo dell'attore e i suoi movimenti avvicinerà il secondo Ottocento al nuovo secolo soprattutto grazie a Verdi. Il musicista voleva che i cantanti/attori interpretassero la sua musica e diventassero con il corpo, assieme all'ambientazione scenica, i protagonisti della resa drammatica della sua musica. Sono anni in cui il ruolo della censura è molto incisivo e tale resterà sino al 1870. Con l'Italia unita guidata dai Savoia e la scelta di Roma capitale la situazione inizierà a mutare anche per il sempre più apprezzato ruolo di coesione fra le classi favorito dal teatro e per il coinvolgimento di artisti qualificati nel campo della scrittura dei libretti, della musica, della scenografia, del canto. In teatro e nella scenografia si sono intanto verificati notevoli cambiamenti: la scena parapettata all'inizio del secolo rendeva meglio cir-

coscrivibile l'azione e più sonora la voce dei cantanti; la diversa formazione e professionalità degli artigiani rendeva la scena più accattivante; l'illuminotecnica rinnovata permetteva mutamenti atmosferici prima impossibili. La padronanza di mestiere e la complessità del linguaggio visivo saranno richiesti soprattutto da Verdi perché corrispondano alla straordinaria ricchezza sonora della sua musica. Vediamo la diffusione delle raccolte di stampe e la loro funzione esemplare. Acquista un ruolo sempre più determinante l'editoria musicale. L'evoluzione dei temi dal meraviglioso all'immaginario allo storico è sempre più coinvolgente. I paesaggi, gli esterni urbani, gli interni dei palazzi, delle carceri, sono indagati con tagli visivi sorprendenti. Verdi pretende il sincretismo delle componenti teatrali: il canto, il gesto, il movimento, il gioco delle luci, i colori congruenti, gli arredi logici. Il maestro ha una concezione globale del dramma e la resa visiva deve essere coerente con la sua musica. Dopo le restrizioni dello spazio che molto precocemente i Bibiena già sul finire del Seicento avevano favorito con la proposta insita e reiterata della scena per angolo che metteva in dubbio la grande tradizione prospettico-illusionistica a fuoco centrale, Diderot, Voltaire, Caron de Beaumarchais e il giovane Goethe, in Francia e in Germania, avevano richiesto al teatro maggiore 'verità' di sentimenti, fedeltà storica e realtà di fronte ai dati naturali. Erano ancora vitali le regole comuni di unità di luogo, di tempo e azione, ma erano indispensabili naturalezza, varietà, 'verità' nel senso di fedeltà agli stili storici delle varie epoche anche negli interni. Alla fine del Settecento, Francesco Fontanesi (Reggio Emilia, 1751-1795) e il coetaneo Pietro Gonzaga (Longarone, 1751-San Pietroburgo, 1831) si erano resi protagonisti della mutevolezza atmosferica, sappiamo dell'uso del nerofumo e dell'influenza della pittura di paesaggio sulle loro proposte di scena. Si individuano nelle loro ambientazioni sia intenti storici, propri del neoclassicismo, sia sentimenti preromantici soprattutto nelle scene boschive e nei giardini. Ne nacque una scenografia tutta pittorica, con sfaccettate architetture neogotiche, esterni lussureggianti, foreste incolte, paesaggi esotici, ariosi ambienti rustici, spelonche suggestive, oscure caverne popolate da creature diaboliche e spettrali, con effetti di luce e ombra risolti pittoricamente secondo una verità soggettiva e atmosferica. Ai primi dell'Ottocento aumentano sia la sintesi compositiva e la restrizione dello spazio agibile grazie alla diffusa scena parapettata, meglio gestibile in teatri grandi e piccoli, sia l'intensità visionaria con la rivisitazione dell'esotico mondo antico, le scene di Paolo Landriani per *Aureliano in Palmira* del 1813 lo provano, le scene di Alessandro Sanquirico per *La clemenza di Tito* del 1819, sempre a Milano al Teatro alla Scala, lo confermano. Si ha intanto l'intensificarsi del numero delle rappresentazioni in tutta Italia e si registra una notevole diffusione delle sale teatra-

li, piccole e grandi. Rinnovamento e conservazione convivono sino al 1825. Con la Restaurazione si precisò un'organizzazione sistematica di modelli scenografici trasferibili di teatro in teatro e riconoscibili grazie alla diffusione delle esemplari raccolte di incisioni. La scena in più occasioni si trasforma in un'immagine codificata e ripetibile di luogo in luogo. Lo confermano le raccolte propostive dei Galliani, di Giovanni Rocca, di Ruggi, e il loro successo. *I Fasti del Regio Teatro alla Scala* (6 numeri) sono pubblicati a fascicoli da Sonzogno nel 1816. Seguono le tavole di Stucchi fra il 1820 e il 1830, Sanquirico con Giovanni Ricordi interviene con i suoi repertori dal 1827 al 1833. Lo stesso accade per i costumi, si fa riferimento soprattutto a *Il costume antico e moderno* di Giulio Ferrario, uscito dal 1817 al 1834, seguito da numerose ristampe. Con Felice Romani, librettista di Bellini e Donizetti, vediamo l'intensificarsi del rapporto tra testo poetico e didascalie sceniche, l'esigenza di una messinscena specifica per ogni opera, coerente con la trama drammatica, la dimensione geografica e storica delle ambientazioni. In *Anna Bolena*, per esempio, rappresentata a Milano al Teatro Carcano nel 1830, gli amori di Enrico VIII, re d'Inghilterra, si svolgono fra Windsor e la torre di Londra con una precisa attenzione alla storia amorosa e agli spazi drammatici in cui si chiude la vita della protagonista. La verità storico-sociale viene privilegiata rispetto a quella storico-geografica, lo confermano *Sonnambula*, *Elisir d'amore*, *L'Africaine* da Scribe. La ricerca del vero è nei sentimenti, nella storia, nella società, negli ambienti, nei costumi. Accanto alla fantasia e alla violenza della passione. Diventa poi sistematica l'attenzione alla pittura storica coerente con le vicende risorgimentali, erano i temi delle opere pittoriche di Hayez. Possiamo parlare di ricerca di un linguaggio comune fra le arti, sia per avere in teatro ambientazioni aderenti ai testi e alla musica, sia per favorire la dinamica attoriale dei cantanti, costretti a muoversi su palcoscenici diversi. A questi si chiedeva ormai di cantare e di recitare, di essere attori, di avere intelligenza scenica. Rossini si può considerare il fondatore del canto melodrammatico ottocentesco. Alle sue sollecitazioni va aggiunto lo stile impresso da Gustavo Modena, convinto della funzione educatrice del teatro e rivoluzionario sia nel ruolo di attore per la sua recitazione naturale sia in quello di patriota. Era il tempo ormai del primato dell'espressione della voce e della musica sull'azione scenica. Per Verdi, l'efficacia del cantante si baserà sul saper portare con la massima naturalezza «la parola all'orecchio del pubblico con [...] chiarezza ed espressione» vocale e gestuale, facendosi altra voce della musica¹. Esigerà il rapporto tra parola e musica, la parola deve essere articolata come la musica e con la musica. Possiamo inoltre parlare di evoluzione dal meraviglioso all'immaginario, lo confermano la Scozia di Ossian e di Walter Scott, l'Oriente di Byron, la Gallia di Chateaubriand. I meccanismi complessi spariscono, perché rischiano di distogliere dal dramma sentimentale. Emerge inoltre la poetica del grottesco, del difforme che viene da Victor Hugo. Lo di-

mostra l'*Ernani* di Verdi: le assurde pretese amorose del vecchio Silva lo rendono grottesco, lo precisano i personaggi di *Rigoletto* con il protagonista esternamente deforme e ridicolo ed internamente appassionato, mentre il duca è spietato, tagliente, ingordo. Il potenziale fantastico e drammatico emerge con la ripresa di Shakespeare, basti ricordare *Macbeth* con l'apparizione dello spettro di Banquo e degli otto re, il muoversi della foresta di "Birnam". Secondo Verdi il poeta inglese inventa il vero, portando alle estreme conseguenze con la sua analisi introspettiva alcune caratteristiche del comportamento umano, sia in positivo che in negativo. Il musicista conosceva i testi inglesi grazie alla traduzione in prosa che Carlo Rusconi ne aveva fatto, corredando ciascun testo con le annotazioni tratte dal *Corso di letteratura drammatica* di August Wilhelm Schlegel². Verdi raggiunge con Shakespeare una concezione fortemente unitaria della drammaturgia e nello stesso tempo sa dosare la varietà dei registri drammatici che l'ambientazione scenica poteva offrire per tenere desta l'attenzione dello spettatore ed evidenziare i diversi caratteri dei personaggi principali.

Evoluzione tecnica sul palcoscenico e in sala

La luce elettrica soppianta il gas e aiuta la drammatizzazione con l'animato movimento di luce e ombre, con le ora possibili variazioni atmosferiche. Può far emergere con maggior visibilità nei protagonisti le diverse sfumature comportamentali richieste dal libretto e dalla musica, sia accenti di inquietudine, sia momenti di serenità e dolcezza. Era stata provata nel 1849 a Parigi nel *Prophète* di Meyerbeer. Aveva aiutato nel 1867 sempre a Parigi l'apparizione sfolgorante di Carlo V nell'opera verdiana con il sovrano protagonista³, si estenderà a tutto il Teatro alla Scala nel 1883. La minore pericolosità delle fonti di luce rendeva più rari gli incendi, permetteva di progettare e allestire scene più movimentate dagli apparati e dai protagonisti. Non era mancata di fastidiosità la collocazione delle luci lungo la bocca del palco, abbacinava gli attori. Eppure in alcuni casi erano richieste ed efficaci. La *Disposizione scenica per l'opera Otello* ne suggerisce l'uso per evidenziare la fisionomia di Jago alla ribalta nel *Credo scellerato*: Jago deve restare «pressoché immobile durante tutto il pezzo, studiare pochi gesti, sobri, eppure efficaci e chiari, accompagnandoli con intelligenti giuochi di fisionomia»⁴. Occorre registrare anche una semplificazione degli apparati e il cambiamento del numero delle mutazioni di scena richieste dall'opera in musica. Erano state di solito tredici nel Seicento, nei libretti da Metastasio in poi erano richieste sei o sette scene per le opere, solo con l'aggiunta dei balli potevano diventare anche sedici, ovunque si registrano rarissime apparizioni di macchine. Il più delle volte sul palcoscenico si collocano due principali e un fondale dipinto.

Dai livrets de mise en scène parigini alla Messinscena dell'editore Lucca, alle Disposizioni sceniche di Ricordi
L'editoria musicale risulta la via privilegiata per diffon-

dere quei modelli ritenuti esemplari che in precedenza erano diffusi dalle raccolte grafiche solo per le scene. La volontà di disciplinare lo spettacolo, già attiva con l'editore Lucca per *Attila*, per i figurini dei *Masnadieri*, per *Il corsaro*, si intensificherà con Verdi e la collaborazione con Ricordi. Per l'allestimento della prima di *Attila* alla Fenice nel marzo 1846, a Verdi interessava l'alzarsi del sole sulla laguna, per collegare l'aurora alla nascita di Venezia, sul foglio di Bertoja per il prologo è scritto che «il fondo di cielo cambiava dal temporale al sereno e con lo spuntare del sole». L'anno successivo l'editore Francesco Lucca pubblica sulla sua rivista «L'Italia Musicale» la struttura della scena di Giuseppe Bertoja e la pianta del palcoscenico⁵, che diventeranno esemplari per le successive rappresentazioni. Il maestro è entusiasta delle *mise en scène* francesi e ne adotterà la strategia per le sue disposizioni, la guida da consultare e rispettare in teatri grandi e piccoli. Giulio Ricordi, che controllava il mercato delle disposizioni, delle scene e dei costumi, d'accordo con Verdi, richiede che resti ferma la "piantazione" sempre precisata atto per atto nelle disposizioni, ma quando è necessario può essere modificata secondo la struttura del teatro, la profondità del palcoscenico, le richieste del maestro. In realtà la scena per il musicista è performativa di continuo. Pur nel mutare della sensibilità, è riconoscibile la persistenza nel secolo delle proposte di alcune prime verdiane. Verdi, pur esigendo una giustificazione naturalistica, quando le ritiene opportune richiede valenze simboliche anche a costo di ricorrere alle macchine. Per il *Macbeth* alla Pergola di Firenze nel marzo 1847, il maestro pensava all'impiego nell'atto terzo della fantasmagoria, la proiezione d'immagini realizzata tramite una macchina che utilizzava il principio della lanterna magica. Aveva coinvolto nel progetto Alessandro Sanquirico. Tutti ancora ricordavano l'impiego degli effetti luministici nel macchinismo creato da Alessandro Sanquirico per la scena dell'eruzione del Vesuvio in *L'ultimo giorno di Pompei*, opera di Giovanni Pacini allestita alla Scala il 16 agosto 1827⁶. Sanquirico aveva lasciato l'incarico di scenografo titolare alla Scala nel 1832, ma manteneva quella di Consulente della Commissione d'arte, e con tale ruolo sorveglierà gli spettacoli verdiani tra il 1839 e il 1847 (*Oberto, Un giorno di regno, Nabucodonosor, I lombardi, Ernani, Giovanna d'Arco, I due Foscari, Attila, Alzira*). La macchina richiesta da Verdi fu realizzata a Milano, ma a Firenze non si poteva avere nella sala il necessario buio e non fu messa in opera. Il maestro sceglie di dare valore ai sentimenti fondamentali: amore, paura, superstizione, vendetta. La sua musica conferisce unità e coerenza drammatica agli eventi, trasformandoli da contingenti, e talora assurdi, in assoluti e veri. Verdi pretende che lo scenografo contribuisca ad evocare situazioni ora cupe e tragiche ora amorose e chiede storicità alle ambientazioni e ai costumi. Al creatore delle scene affidava il compito di realizzare sul palcoscenico la concezione visiva della sua musica e della sua sensibilità teatrale, arricchita sia dall'incontro con il fantastico dei testi



Giuseppe Bertoja, *Rio Alto nelle lagune adriatiche*, per il prologo di *Attila* (Venezia, Teatro la Fenice, 17 marzo 1846), Venezia, Museo civico Correr

di Shakespeare, con la verità e profondità dei suoi caratteri, sia dalla realtà teatrale parigina, sia dalla maggiore attenzione alle ricostruzioni archeologiche e stilistiche che i romanzi storici e la cultura del tempo suggerivano. Da qui il ruolo esemplare assegnato alla disposizione scenica che Ricordi con la sua rete distributiva vendeva ai vari teatri, piccoli, grandi, periferici. La disposizione testimonia che c'è stato un dialogo continuo, un serrato dibattito tra Verdi, il librettista e lo scenografo, di solito tramite Giulio Ricordi, perché, mentre egli componeva la musica, contribuivano a preparare il nesso tra parola e musica, quel nucleo semantico sostenitore dell'aspetto visivo che egli prefigurava per la prima esecuzione della sua musica e pretenderà per le successive realizzazioni in qualsiasi teatro esse si svolgessero. Naturalmente le scene dovevano essere ben dipinte per diventare funzionali allo spettacolo e alla sua musica. Continua, e in crescendo, era la volontà di Verdi di frantumare le convenzioni teatrali dell'opera in musica, di sperimentare i criteri funzionali della pittura delle scene, di perfezionarli secondo le differenze di gusto e di linguaggio figurativo che la storia, la cultura, le mode suggerivano. Negli anni Ottanta si



Girolamo Magnani, *Tempio di Vulcano e Sotterraneo*, per *Aida*, Atto IV, 2 (Milano, Teatro alla Scala, 8 aprile 1872), Milano, Archivio storico Ricordi, Biblioteca Braidense

registra un'aria nuova in teatro come in letteratura, in pittura e nel gusto del pubblico. Diventa importante nei libretti l'apporto dell'aggiornamento culturale di Arrigo Boito, il suo muoversi fra decadentismo, umori naturalistici e positivistici. In più occasioni, oltre all'alternarsi tradizionale di scene lunghe e corte, Verdi auspica, e poi pretende, che lo spazio scenico per essere funzionale al dramma sia diviso in due parti: il proscenio compatto per dare la massima evidenza ai duetti dei protagonisti, fissandone le connotazioni psicologiche, e la parte finale della scena profonda per l'azione anticipatrice del dramma, per i coristi e le comparse, per i necessari momenti d'azione. Un'anticipazione, non in profondità bensì su due piani, si era avuta con l'*Aida*, nell'atto IV. In occasione della rappresentazione scaligera del 1872, un anno dopo la prima al Cairo per l'apertura del canale di Suez, il tempio di Vulcano appariva gigantesco e sfolgorante di



Adolf Hohenstein, *Giardino. A sinistra la casa di Ford, per Falstaff*, Atto I, 2 (Milano, Teatro alla Scala, 9 febbraio 1893), Milano, Archivio storico Ricordi, Biblioteca Braidense

luce nella parte superiore della scena mentre lugubre era la parte inferiore con il sotterraneo sghembo. Abbiamo conferma visiva di queste situazioni opposte richieste dalla sensibilità teatrale di Verdi con le "piantazioni" per l'*Otello*, messo in scena dopo quindici anni di silenzio operistico del maestro con testo di Arrigo Boito nel 1887, sia a Milano sia a Roma al Teatro Costanzi. Nel primo atto, oltre al castello in primo piano, è necessario vedere oltre il velo grigio il mare con il temporale evocatore della prossima corruzione e della conseguente rovina. Contro di essa nulla può lo struggente amoroso duetto di Otello e Desdemona. Nel secondo atto, dalla sala terrena, ove il cinico Jago inizia ad ingelosire Otello spingendolo al parossismo dell'ira ferina, attraverso il principale è necessario vedere il luminoso retrostante giardino ove la dolce Desdemona passeggia con Emilia, un giardino in riva al mare, lussureggiante, popolato di cespugli fioriti, è primavera, e con alberi dipinti sul fondale assieme al mare. Ancora in *Falstaff*, la prima rappresentazione si ebbe il 9 febbraio 1893 alla Scala con libretto sempre di Boito e con scene e costumi di Adolf Hohenstein, sin dal primo atto la scena è divisa in due parti, la casa di Ford a sinistra e il giardino. I personaggi si muovono da destra a sinistra, dal giardino alla casa e viceversa, e il giardino anticipa il parco di Windsor dove Alice e gli amici si burleranno dell'antieroe Falstaff approfittando del buio della notte. Questa esemplarità che le disposizioni sceniche hanno voluto rappresentare diventerà già sul finire del secolo XIX un limite. Le innovazioni tecnologiche e le sempre variabili interpretazioni di regia le renderanno obsolete.

¹ *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-1881*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, Parma, Istituto di studi verdiani, 1981, p. 78: lettera di Verdi a Giulio Ricordi, 26 novembre 1880.

² A.W. Schegel, *Corso di letteratura drammatica (Über dramatische Kunst und Literatur*, 1809-11), Napoli, F. Rossi-Romano, 1859.

³ *Disposizione scenica per l'opera Don Carlo di G. Verdi compilata e regolata secondo la mise en scène del Teatro Imperiale*

dell'*Opéra di Parigi*, Milano, Tito di Gio. Ricordi, [1867], p. 54.

⁴ *Disposizione scenica per l'opera Otello*, Milano 1887, p. 37; A. Hepokoski, M. Viale Ferrero, *"Otello" di Giuseppe Verdi*, Milano 1990.

⁵ *Rio-Alto o I primordj di Venezia. Descrizione della scena II dell'Opera "Attila", quale offresi nella unita tavola*, in «L'Italia Musicale», I/15, 13 ottobre 1847, tavola fuori testo, p. 113. Resta determinante per conoscere le realizzazioni sceniche con Verdi in vita il catalogo della mostra «*Sorgete! Ombre serene!*». *L'aspetto visivo dello spettacolo verdiano*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio, O. Jesurum, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1994.

⁶ "I teatri", I, fasc. XXVI, 17 ottobre 1827, pp. 439-441.

Da Metastasio a Vacis. Gli spazi del teatro d'opera fra pratiche e concetti di Gerardo Guccini

Abstract. *The opera show entrusts the management of space and time dimensions to several orders of roles and artistic skills, which evolve with the changing times. The space dimension management, in particular, moves from the integrated planning by the librettist and stage designer to the director's inventiveness who, coming from different theatrical contexts, often conveys cultural concepts foreign to the repertoire conservative logic. Hence, the paper examines the theory of experiences; the spectacular level linguistic cohesion; the different contents attributed to the inside and outside of the theater space.*

Gli artisti preposti alla progettazione dello spettacolo operistico (architetti/scenografi; scenografi; librettisti) non hanno certamente aspettato la svolta teorica inaugurata da radicali innovatori della visione scenica quali Apia e Craig, per comprendere che la dimensione deputata ad ospitare le loro specifiche facoltà inventive era quella spaziale. Nell'arte dei Bibiena, dei Galliari, del Metastasio o del Goldoni librettista, per non fare che alcuni nomi, lo spazio della rappresentazione veniva consapevolmente inquadrato in spazi teatrali, che ne condizionavano le possibilità con strutture e dotazioni a loro volta condizionate dalle prassi spettacolari, dagli sviluppi tecnologici e dal gusto figurativo dell'epoca. Non per ciò, la spazialità implicata dai libretti e dai bozzetti scenografici si risolveva nella pura e semplice messa in atto dei preesistenti spazi teatrali. Questi, per l'immaginario progettuale degli artisti, erano contesti adattabili a diversi generi; strumenti dai quali conseguire il massimo degli effetti; strutture di riferimento determinanti, ma tutt'altro che uniche. Nell'Europa delle corti e della nobiltà teatrante, gli spazi drammatici si dislocavano, infatti, non solo all'interno dei teatri costruiti, ma anche negli spiazzi dei giardini, in sale, in cortili, dentro chiese e in contesti urbani, confrontandosi allora con luoghi di tutt'altra natura¹. Saranno le concomitanti evoluzioni della società ottocentesca e

dell'impresa operistica a disarticolare l'ecllettismo dell'*ancien régime*, incanalando le arti coinvolte dagli spettacoli in musica nella tipologia dei teatri lirici all'italiana. Nelle tradizioni pre-drammatiche (nel senso di precedenti l'elevazione del dramma a metonimia e modello del fatto teatrale), lo spazio della rappresentazione era una volumetria in sé neutra e variabile, che si poteva abbinare a uno spazio teatrale (che poteva essere tanto vasto e pubblico che piccolo e privato) oppure abitativo, urbano, naturale. Nel primo caso, il progetto spettacolare teneva dunque conto del proscenio, dello spazio centrale o «piazza del teatro», del fondo scena, delle quinte, dei cieli, degli spezzati, del fondale, dell'alternanza fra scene corte (stanze, androni, prigionie, giardini) e scene lunghe (battaglie, cortei, piazze, porti), dell'esigenza di utilizzare per le opere buffe e gli intermezzi soltanto la parte avanzata del palcoscenico, dei praticabili necessari all'azione e dei determinanti cambiamenti a vista capaci «di commuovere lo spettatore eccitando in lui l'affetto dell'ammirazione»².

Lo spazio della rappresentazione esaltava e variava le possibilità dello spazio teatrale, generando quadrature e paesaggi, *tableau vivant* e figure in movimento, che gli artisti responsabili del progetto scenico non consideravano definitive manifestazioni del senso drammatico, e cioè risolti visivi d'una forma scritta e musicata, ma effimere risultanti dell'incontro fra una spazialità virtuale ed uno spazio reale, dove gli effetti e le tecniche d'una tradizione al contempo vincolante e trainante, come lo sono le tradizioni vive, figuravano incarnati in dispositivi, attrezzature, strutture architettoniche e meccaniche. Per trovare un'esplicitazione di questa sensibilità intellettuale e fabbrile, conviene rifarsi alle dichiarazioni di poetica che intervallano il commentario aristotelico di Pietro Metastasio. In queste aperture, il Poeta Cesareo rigetta la regola dell'unità di luogo, accampando il ragionevole motivo che lo spazio teatrale non si trasforma in quello drammatico ma resta uguale a se stesso e quindi continuamente disponibile ad alloggiare e a consentire le raffigurazioni pittoriche predisposte dal libretto:

[...] le tavole che formano ne' teatri un palco di trenta o quaranta piedi di latitudine, non si trasformano immutabilmente all'aprirsi della scena nella piazza di Tebe o nel tempio di Delfo [...]: esse rimangono sempre quelle tavole medesime che furono destinate dal legnaiuolo a sostenere diversi quadri che vuole esporvi sopra, l'un dopo l'altro, il poeta [...]³.

Al termine del capitolo dedicato all'unità di luogo, Metastasio torna sul concetto, dichiarando che la contestualizzazione dei quadri nello spazio materiale del teatro, non solo appartiene alle tecniche della composizione drammatica, ma è la chiave del suo immaginario poetico:

su la pratica più comune degli antichi e de' moderni più applauditi drammatici, ho sempre immaginata una deter-

minata e ragionevole estensione di luogo, capace di contenere diversi, senza obbligarmi all'immutabilità di quella special porzione del medesimo, che su trenta o quaranta piedi di palco ha potuto, solo al primo aprirsi di scena, essere al popolo presentata (pp. 1025-1026).

Il poeta, per così dire, impaginava nella «ragionevole estensione» del luogo teatrale la molteplicità dei luoghi drammatici, prevedendo una successione di apparenze illusorie che indirizzava le invenzioni e le scelte dello scenografo. Dal suo punto di vista, lo spazio diegetico, quello della rappresentazione e quello teatrale precipitavano l'uno nell'altro, sovrapponendo invenzione narrativa e progetto spettacolare. Diversamente, sul versante della dimensione temporale, il tempo diegetico si confrontava con un tempo della rappresentazione condizionato da molteplici dinamiche, ora reciprocamente strutturate secondo convenzioni di genere ora suggestionabili per via poetica e sentimentale⁴. C'era, infatti, il tempo della musica (scenicamente dominato dall'imprevedibilità della performance vocale), il tempo conciso dell'azione, il tempo dilatato degli affetti e persino il tempo dei mutamenti di scena, che Metastasio provvedeva di implicite corrispondenze semantiche immaginando che il tempo diegetico continuasse a scorrere anche durante gli «intervalli» stabiliti dagli «istantanei cambiamenti delle apparenze teatrali»(p. 1004). Scrive, introducendoci agli artifici del suo laboratorio drammatico:

ho sempre [...] con somma cura procurato che quella porzione del tempo da me ne' miei drammi supposto, la quale trascendesse per avventura quella della rappresentazione, potesse dallo spettatore figurarsi passata in quegli'intervalli ne' quali, fra l'uno e l'altro gruppo di scene annodate insieme, il teatro rimane affatto voto d'attori, e presenta ai riguardanti l'apparenza d'un nuovo sito (p. 1016).

A questa altezza cronologica, la progettualità del poeta e il lavoro dello scenografo fanno riferimento ad una stessa tipologia spaziale della quale attivano possibilità e meccanismi, e, quindi, si compenetrano in progetti di realizzazione coesi, unitari e declinabili all'infinito⁵ per cui ad ogni dramma per musica corrispondono, in sostanza, varianti visive fra loro analoghe. Fra le scansioni e i contenuti drammatici del libretto, e la durata dello spettacolo si situa invece la sovrapposta azione creativa del compositore e dei virtuosi, vale a dire, in una sola espressione, la musica, che s'impadronisce del testo a fini edonistici oppure reagisce ai suoi input emozionali e drammatici aprendo la strada a nuove e inventive soluzioni.

Il persistere e l'evolversi dell'essenziale connessione fra progettualità scenica e dimensione spaziale risultano dall'innovativa teoria dello spettacolo formulata da Adolphe Appia per provvedere il teatro wagneriano di appa-

ti visivi e performativi al livello della composizione drammatico/musicale. Paradossalmente, l'opera intellettuale che maggiormente segna la svolta registica dell'ultimo Ottocento conferma la perdurante vitalità di connessioni intrinseche alle tradizioni profonde del teatro lirico. Il teorico ginevrino distingue, infatti, la «realizzazione del dramma nel tempo» dalla «realizzazione del dramma nello spazio»⁶. La prima corrisponde alla partitura del compositore/demiurgo, la seconda allo «spettacolo scenico», dalla loro compenetrazione scaturisce la realizzazione del Wort-Tondrama, i cui fattori costitutivi formano, dunque, «due gruppi ben distinti: da un lato i suoni e le parole e la loro trasmissione attraverso gli attori e gli strumenti dell'orchestra; dall'altro la messa in scena» (p. 107). L'anello di congiunzione fra la «realizzazione del dramma nel tempo» è «realizzazione del dramma nello spazio» è l'attore. Il musicista gli comunica «le quantità *interiori* del suo dramma (con la musica)» e «le quantità *esteriori* (con la durata musicale)» (p. 115), mentre il regista gli fa sentire «l'intimo rapporto che lo lega ai suoi collaboratori inanimati» (p. 116). Appia parla di spazi, di pittura, di attore, come prima di lui avevano fatto trattatisti, scenografi e drammaturghi. Il suo linguaggio eredita però dai testi teorici di Wagner e, col loro tramite, dall'estetica tedesca (Schopenhauer in primo luogo), un'impostazione filosofica e concettuale, che si disgiunge dalla precedente trattatistica aprendosi alle dinamiche trasformative del Novecento. Le parole di Appia non rimandano a pratiche, ma trasmettono concetti: definizioni che ricavano rappresentazioni astratte e universali delle funzioni sceniche dal confronto fra molteplici percezioni estetiche e nozioni categoriche quali «volontà», «forma», «realtà», «unità». Se Appia, ad esempio, parla di «attore», non descrive tecniche recitative o interpretazioni di genio, ma deduce dalle espressioni e dalle strutture del Wort-Tondrama wagneriano un corrispondente concetto di attore, che confronta ai concetti, analogamente ricavati, di «luce», «spazio», «durata» eccetera.

In questo modo, gli argomenti affrontati acquisiscono un valore intellettuale e sistemico che si impone alle modalità rappresentative anche in assenza di verifiche spettacolari. La concettualizzazione, per i primi teorici della regia (Appia parla di *mise en scène*), non allontana il pensiero artistico dal fare artigianale, separazione che si verificherà poi, a partire dagli anni Sessanta del Novecento, con l'arte concettuale; tutto all'opposto, predispone con strumenti intellettuali di matrice estetica e filosofica il radicale rinnovamento d'ogni artigianato scenico: dai costumi all'illuminazione, dalle piantazioni alle immagini, dal movimento alla preparazione dell'ensemble. Il pensiero, in altri termini, prende le distanze dai mestieri del teatro per rivisitarli all'interno di prospettive concettuali, che prevedono tanto la radicale sostituzione di tecniche e valori estetici che l'abolizione di tradizioni considerate irrinunciabili.

Talvolta la concettualizzazione di Appia rilancia consapevolezza radicate nell'empirica cultura degli uomini di

teatro, come l'abbinamento fra progettazione scenica e dimensione spaziale; più spesso, procede per rimozioni sistemiche. Sottoposti ai suoi criteri di svolta (successivamente condivisi da parte dalla rivisitazione storiografica dell'avvento registico⁷), i modelli pittorici della scenografia Ottocentesca decadono, infatti, senza possibilità di appello. A fronte dell'oggettiva realtà delle persone, dei praticabili e della luce, le tele illusoriamente dipinte risultavano di per sé fittizie, superflue, convenzionali, tali insomma da svalutare a priori i tentativi di avvicinamento al senso drammatico, che, pure, si svolgevano all'interno di tale tradizione come mostrano, in questa stessa pubblicazione, le minuziose ricognizioni di Marinella Pigozzi sulle scenografie del *Ballo in maschera*. Scrive Appia:

La scena inanimata consiste nella pittura, nella composizione scenografica (cioè nel modo di disporre il materiale decorativo) e nell'illuminazione. [...] Quale di questi mezzi soggiace a convenzioni più rigide? Senza dubbio la pittura, perché la composizione scenografica la limita considerevolmente, e la funzione attiva dell'illuminazione tende ad escluderla del tutto. [...] L'elemento meno necessario, la pittura, intralcia dunque sensibilmente lo sviluppo degli altri due elementi che le sono superiori⁸.

Vale la pena soffermarsi sulle tensioni innovative di queste considerazioni. La sottrazione dell'elemento pittorico fa emergere la necessità di scenografie costruite, che solo in seguito diverranno di uso comune. «La funzione attiva dell'illuminazione» compenetra valori estetici e sviluppo tecnologico. Le esclusioni e gli intralci reciproci fra le componenti essenziali della scena inanimata presuppongono una dialettica, che procede per eclissi e superamenti, antitesi e sintesi. Non solo, la stretta integrazione fra illuminazione e volumi tridimensionali conferisce allo spettacolo «una tale duttilità da poter obbedire senza replica alle esigenze musicali»⁹. Infatti, nel Wort-Tondrama, «*la musica comanda a tutti gli elementi e li raggruppa secondo la necessità dell'espressione drammatica*»¹⁰.

La teoria registica di Appia attua un vero e proprio rivolgimento copernicano per cui la progettazione scenica non si sviluppa più, come comunemente avveniva nella prassi operistica, lungo l'asse portante definito dai rapporti fra libretto e scenografia, bensì a partire dalla compenetrazione fra forma musicale del dramma e *mise en scène*. Metastasio concepiva i quadri drammatici a partire dagli input d'un immaginario scenografico («ho sempre immaginato una determinata e ragionevole estensione di luogo [...]»), poiché, alla base, il mestiere di librettista prevedeva contatti diretti con gli scenografi, che realizzavano le figurazioni indicate dal libretto, mentre il musicista componeva parallelamente le musiche. Questa dinamica operativa a doppio binario saldava, da un lato, il progetto letterario e l'allestimento spettacolare (scenografie, costumi, oggettistica), dall'altro, i contenuti drammatico/espressivi e la composizione musicale. Nel teatro lirico, la sua struttura basilare è ancor oggi vitale.

Prevalendo il repertorio sulle nuove produzioni, la somatoria spettacolare ha infatti sostituito la realizzazione registica all'asse librettista/scenografo/costumista, e la direzione orchestrale allo svolgimento d'un processo compositivo che si concludeva con l'istruzione dei cantanti (per contratto, di competenza del compositore).

Già con Appia, la concettualizzazione delle pratiche dispiace quelle potenzialità ai limiti dell'eversione estetica, che avrebbero poi caratterizzato le avanguardie storiche e, a partire dagli anni Sessanta, le svolte del Nuovo Teatro. Nel sistema rappresentativo delineato da *La messa in scena del dramma wagneriano*, la gravidanza del processo interpretativo svaluta la convenzionalità delle prassi, mentre le funzioni artistiche dello spettacolo vengono rifondate e intrecciate al punto che non si distingue se l'interpretazione visiva del dramma musicale spetti in primo luogo a un inedito profilo di scenografo/intellettuale (evocato dagli splendidi disegni dello stesso Appia) oppure al potenziamento del ruolo di *metteur en scène*. Questi, infatti, non viene trattato in quanto artefice ulteriore, bensì in quanto garante della preparazione fisica e del clima di tensione etica che condizionano l'esplicitazione spettacolare del Wort-Tondrama:

Colui che oggi chiamiamo *metteur en scène* [...] nel Wort-Tondrama assume [...] il ruolo di un dispoico istruttore per presiedere alla ginnastica preparatoria del quadro scenico. [...] Lo scopo essenziale della sua funzione sarà sempre quello di convincere i membri del personale della rappresentazione che solo la loro reciproca subordinazione può produrre un risultato degno dei loro sforzi (p. 116).

L'atto di pensare il teatro manifesta la fluidità, la relatività e la molteplicità delle pratiche teatrali, che, fatte oggetto di riflessioni teoriche, combinano procedimenti empirici e criteri categorici, producendo avvisaglie di futuro. Non è un caso che due fondamentali teorici della svolta registica si siano riferiti a linguaggi musicali diversamente desueti: Appia, deducendo dalle implicazioni del dramma wagneriano l'esigenza d'una riforma generale del teatro; Craig, sperimentando le proprie idee a partire dagli allestimenti delle opere di Purcell. La musica wagneriana e quella barocca non presentano infatti le tautologie del melodramma romantico e compenetrano evidenza espressiva e immanenza simbolica, indeterminatezza semantica e codificazione formale, sfuggendo, esattamente come i teatri perseguiti dai due innovatori, l'usurato naturalismo delle convenzioni ottocentesche, che, nello stesso tempio wagneriano di Bayreuth, anteponevano l'esecuzione delle didascalie del Maestro all'esplicitazione estetica della forma drammatico/musicale.

Dopo questi inizi simbiotici gli intrecci fra teoria, innovazione registica e teatro musicale si sono fatti meno deter-

minanti e centrali. Stanislavskij e Mejerchol'd, Visconti e Strehler, Brook e Wilson, Delbono e Castellucci, per non citare che alcuni protagonisti della scena novecentesca e contemporanea, hanno coinvolto il mondo dell'opera in processi di trasformazione i cui epicentri si situano, però, al suo esterno. Storicamente, la concettualizzazione delle funzioni e delle pratiche ha trasformato dall'interno le funzioni registiche e trovato contesti particolarmente idonei nelle successive ondate dell'innovazione novecentesca, che, sedimentando i ricorrenti valori di quella che è stata chiamata «civiltà teatrale del XX secolo» (Fabrizio Cruciani) o «tradizione del nuovo» (Franco Quadri), ha contribuito a isolare le prassi dell'allestimento operistico: essenzialmente basate su drammaturgie codificate e inquadrare in teatri costruiti o in contesti che ne replicano strutture e tecnologie. Gli sviluppi della cultura teatrale hanno infatti sostituito al concetto di interpretazione la creatività a tutto campo della «scrittura scenica» e ampliato il concetto di «spazio»: questo non è più definito da pertinenze architettoniche, ma designa l'occupazione performativa di luoghi naturali e urbani, l'ideazione di nuovi contenitori strutturali, oppure i nudi contesti spaziali in cui si verificano gli incontri fra attore e spettatore senza alcun bisogno di altri supporti. Già Appia, nel suo ultimo scritto teorico, *L'opera d'arte vivente*, aveva dimesso l'idea di completare visivamente la dimensione estetica del dramma musicale, per lasciarsi piuttosto guidare dall'empatica partecipazione alle evoluzioni del corpo in movimento. Non solo la pittura veniva superata dai volumi e dalla luce, ma anche questi volumi e la stessa luce, venivano superati dall'organicità del corpo vivente, che, dopo aver coniugato la musica wagneriana al processo della *mise en scène*, incarnava in se stesso i valori del Wort-Tondrama:

Con una mano l'attore si impossessa del testo, e con l'altra stringe in un fascio, e con l'altra stringe in un fascio, le arti dello spazio; poi riunisce, irresistibilmente, le sue mani, e crea, con il movimento, l'opera d'arte integrale¹¹.

Appia anticipa l'essenziale teatralità antropica descritta da Brook e da Grotowski. Perché il teatro sia basta che lo sguardo di chi osserva incontri l'azione di chi agisce. In questa dinamica, il campo visuale dello spettatore non è più *progettato* dallo spazio teatrale, ma viene emanato dalla presenza organica del performer. Si tratta di una relazionalità primaria, che, però, si presta a dilatazioni infinite. Se l'oggetto della visione teatrale non è una forma spettacolare chiusa, ma viene definito dall'atto di vedere ecco che l'atto di mostrare può includere fra i propri compiti quello di prevedere, organizzare e trascogliere i contenuti dei campi visivi successivamente percepiti dallo spettatore. Nel teatro di strada, negli spettacoli *site specific* e in quelli itineranti, nelle performance circondate dal pubblico, in cui tutti vedono tutto, negli eventi eterotopici, che si sviluppano simultaneamente in diversi contesti, lo spazio non è dato *a priori*, ma si determina

attraverso i campi visivi successivamente percepiti ed è al contempo il luogo da cui guardiamo. Probabilmente, l'attualità del teatro futuro sarà connessa più all'etimo della parola teatro (dal verbo *théaomai*, ossia «vedo») che non al senso di «edificio teatrale».

Ciò premesso, vediamo ora di individuare gli apporti reciproci fra le prassi operistiche e gli eredi della «civiltà teatrale del XX secolo». Il teatro lirico, da un lato, presenta (come chiarisce il lucido intervento di Marco Beghelli) specializzazioni restrittive che sostituiscono all'interpretazione attoriale della parte l'interpretazione dell'interpretazione codificata dalla partitura, mentre, dall'altro, innerva la «scrittura scenica» ad una materia estetica particolarmente efficace e duttile come, per l'appunto, la reificazione scenica del suono notato.

Lo spettacolo operistico, pur essendo caratterizzato dall'acquisizione di protagonisti della regia teatrale, presenta, al proprio interno, importanti esperienze d'innovazione scenica. Queste comprendono, a partire dagli anni Cinquanta, la Nuova Bayreuth di Wieland Wagner, la Komische Oper di Walter Felsenstein, il Teatro del 5 maggio dello scenografo Svoboda e del regista Václav Kašlík, l'organico enuclearsi della regia a partire dal mestiere di scenografo (Zeffirelli, Damiani, Ponnelle) e il più recente prodursi, a partire da disparate esperienze nel campo dell'innovazione, di artefici che hanno rivoluzionato la narrazione degli spettacoli lirici (penso a Robert Carsen e a Damiano Michieletto). Tuttavia, il teatro lirico non ha assimilato, se non di riflesso o per eccezioni, gli sviluppi più radicali del linguaggio teatrale, dai quali lo separano nette linee divisorie. In primo luogo, la partitura stabilisce la durata dello spettacolo e delle azioni vocali, sottraendo la dimensione temporale al controllo del regista; inoltre, la collocazione degli allestimenti operistici all'interno di teatri storici o comunque impostanti sulla base di tali connotati modelli vincola a priori le possibilità dell'invenzione spaziale. D'altra parte, queste condizioni presentano anche aspetti positivi poiché la presenza d'un testo drammatico/musicale forte e l'inquadramento teatrale stanno facendo dello spettacolo operistico un contesto di conservazione e rilancio dei connubi fra interpretazione e creatività che punteggiano l'evolversi della regia novecentesca. Inoltre, l'aggiornamento tecnologico dei teatri favorisce lo sviluppo di quella «linea scenografica che persegue l'invenzione d'una nuova visualità spaziale», non disdegnando «il quadro ottico della scena all'italiana, che tende se mai ad arricchire»¹². Pochi eventi del teatro contemporaneo possono insomma competere, al livello delle compenetrazioni fra suoni, immagini e azioni, con la *Tetralogia* wagneriana della Fura dels Baus, con il *Parsifal* di Castellucci, il *Macbeth* di Wilson e gli struggenti *Falstaff* di Carsen e Michieletto¹³. Come riconoscono sia Metastasio che Appia, il responsabile del progetto spettacolare controlla, nel campo del

teatro lirico, la dimensione dello spazio, che, sempre più, può modificare e plasmare. Diversamente, per quanto riguarda la dimensione temporale, anche l'artefice scenico più radicale e innovativo, allorché accetta di mettere in scena un'opera, conosce preventivamente la durata delle segmentazioni formali e sa il suo lavoro dovrà abitare visivamente la trama sonora fissata dalla partitura. Il puro ascolto, nel teatro lirico contemporaneo, tende quindi a sostituire ciò che la lettura collettiva del testo è stata – ed è – nel campo della regia critica. Scrive Romeo Castellucci:

Di fronte al *Parsifal*, ho cercato di dimenticare tutto quello che sapevo. Mi sono messo nella situazione di chi non sa nulla. Ho chiuso gli occhi e ho ascoltato una volta, venti volte e poi cento volte questa musica, questa cosa. [...] Attraverso questo ascolto ripetuto, sono arrivato alla dilatazione della materia, alla moltiplicazione delle sfaccettature del prisma, alla tensione massima della pelle, all'esecuzione delle articolazioni del libretto. La musica, come la corrente d'un fiume, trasportava in me le immagini universali e anonime dello spirito¹⁴.

Negli spettacoli lirici lo spazio teatrale coincide con lo «spazio del teatro», essendo l'edificio teatrale il principale contesto di tale genere performativo. Di qui il prodursi di interessanti *contrainte* con lo spazio drammatico che lo scenografo stabilisce, non più in quanto ambiente statico dell'azione, come avveniva nella prassi ottocentesca, ma in quanto elemento attivo e partecipe degli sviluppi performativi. Tirando le fila della sua attività di regista lirico, Svoboda descrive sia la conflittualità fra immaginazione poetica e condizioni operative, sia le soluzioni creative e inedite che ne scaturiscono:

Per fare del teatro moderno bisogna innestare nuovi elementi nei vecchi involucri, senza peraltro poter mai raggiungere una simbiosi perfetta con componenti essenziali come la luce e il suono. Non si può pensare che in Europa vengano distrutti i teatri tradizionali, e nemmeno che ne sorgano di nuovi in gran numero, per cui bisogna sforzarsi di trovare soluzioni inedite che tengano conto, reinventandola, della loro funzionalità. [...] Se per il teatro è fondamentale l'atto della trasfigurazione, che trasforma il palcoscenico in spazio drammatico, l'attore in personaggio e il visitatore in spettatore, allora anche lo spazio teatrale deve cambiare e acquistare, dal punto di vista architettonico, maggior significato¹⁵.

Svoboda pubblica queste considerazioni nel 1990. Da allora, però, il problema dell'aggiornamento tecnologico ha attivato, accanto alle ristrutturazioni o ricostruzioni conservative, ambiziose progettualità, che, pur lasciando intatte le strutture e le decorazioni della sala, si propongono di rifare integralmente il palco e gli spazi annessi in modo da garantire un potenziamento della macchina scenica. Fra il 2002 e il 2004 le attrezzature e le capacità

di adattamento del Teatro alla Scala sono state integralmente rinnovate ad opera di Franco Malgrande¹⁶. Nel 2003, il Teatro la Fenice, ricostruito dopo l'incendio del 1996, ha inaugurato un macchinario scenico tecnologicamente aggiornata e integrata da un nuovo palcoscenico laterale che potrà traslare su quello principale.

Ma i principali veicoli di cambiamento dello spettacolo lirico non sono né gli edifici né i repertori. Registi, light designer, attori, performer, coreografi ed esperti in nuove tecnologie attraversano, nel mobile mondo delle arti contemporanee, diversi contesti e modalità operative, trasmettendo agli spettacoli e a chi vi lavora le idee, i valori e le possibilità che hanno in mente. La concettualizzazione delle pratiche continua così ad operare ad un doppio livello: attraverso le realizzazioni sceniche e per contagio diretto. Concludendo queste considerazioni vorrei evidenziare gli effetti in ambito lirico di alcuni lasciti della cultura novecentesca: la teorizzazione dell'esperito; la coesione linguistica del livello spettacolare; i diversi contenuti attribuiti all'interno e all'esterno dello spazio teatrale.

La teorizzazione dell'esperito sviluppa la consapevolezza delle pratiche registiche sul piano dell'estetica del teatro¹⁷. A effetto delle svolte novecentesche, i concetti sono infatti divenuti: strumenti essenziali del processo compositivo; determinazioni della creatività intellettuale che confluiscono in quella empirica; condizioni della formazione identitaria dell'artista e dei suoi stili. Anche «processo» è un concetto straordinariamente stratificato e complesso, così come lo sono, a delineare gli sfondi dell'odierna regia lirica, i concetti di «tempo», «suono», «montaggio», «realtà», «rappresentazione», «storia», «corpo», «voce», «immagine» e, naturalmente, «spazio». Scrive al proposito Fabrizio Cruciani:

La percezione dello spazio si è sostanzialmente modificata, nel XIX e XX secolo, a livello scientifico e a livello antropologico. [...] Lo spazio non è più percepito come il vuoto in cui esistono gli oggetti, è divenuto realtà attiva e piena, lo si è scomposto, reso dinamico¹⁸.

I concetti, insomma, sono realtà attive e piene non meno delle funzioni che designano, e in quanto tali interagiscono con la materialità del fare teatrale, introducendo modalità estranee alle esigenze d'un sistema fondato, come quello lirico, sulla conservazione e l'allargamento del repertorio. Mi riferisco alla «scrittura scenica», nell'accezione più radicale e post-registica dell'espressione, e alla «drammaturgia dello spazio». La prima coinvolge tutti gli elementi linguistici del teatro, non solo l'attore e la drammaturgia ma anche le componenti inanimate e tecnologiche della scena in «una operatività tutta centrata sul qui ed ora dell'accadimento teatrale»¹⁹.

Questo a significare che lo spettacolo [...] nasce come atto creativo diretto. Che la sua organizzazione semantica, tesa alla produzione di un senso, è autonoma e non eterodiretta dal testo letterario²⁰.

La seconda, a differenza dello «spazio della drammaturgia», non deduce lo spazio drammatico dal testo, dalle sue indicazioni didascaliche e implicazioni prossemiche, ma considera lo spazio della performance in quanto «portatore di una drammaturgia implicita, di potenzialità spettacolari, grazie alle sue caratteristiche materiali, topologiche, architettoniche, urbanistiche etc.»²¹. Esempi evidenti di «drammaturgie dello spazio» in ambito lirico sono gli spettacoli che riproducono in scena le caratteristiche morfologiche della sala – penso al *Mefistofele* e al *Don Giovanni* di Carsen – oppure presentano superfici riflettenti che, a seconda dell'inclinazione, rimandano al pubblico l'immagine di se stesso (ancora il *Don Giovanni* di Carsen) o riflettono il piano scenico generando scenografie inesistenti e mobili come nella calendoscopica *Traviata* realizzata da Svoboda per lo Sferisterio di Macerata²². Essendo entrambe fondate sull'immediatezza dell'accadimento teatrale, queste modalità mostrano come la coesione linguistica dello spettacolo non dipenda dalla fedeltà al testo, ma dall'attitudine a percepire ogni componente e funzione del livello scenico in quanto elemento di organizzazione del linguaggio.

Infine, la teorizzazione novecentesca ha riformulato i contenuti dell'interno e dell'esterno dello spazio teatrale. Questi, nelle pratiche tradizionali, indicano diversi posizionamenti del mondo diegetico: tutto ciò che, nel dramma, accade direttamente sulla scena, sotto gli occhi dello spettatore, è interno allo spazio teatrale, mentre esterno è tutto ciò che avviene negli spazi extra-scenici o retro-scenici, che, a differenza dei primi, comunicano acusticamente con gli accadimenti del palco²³. Ad esempio, nella *Tosca*, l'evasione di Angelotti e la battaglia di Marengo avvengono in spazi extra-scenici, mentre la cantata di Tosca e la tortura di Cavaradossi si verificano in spazi retro-scenici, e vengono pertanto udite dallo spettatore. Nell'accezione contemporanea, ciò che è interno allo spazio della performance coincide con le realtà sensibili che vi si trovano, mentre ciò che è esterno riguarda realtà non comprese in tale spazio ed esistenti altrove. In questo modo, i rapporti fra l'interno e l'esterno dello spazio teatrale includono dialettiche direttamente esibite fra performance e mondo reale. Fornirò alcuni esempi di questa dinamica.

Nel 1965, Svoboda allestisce a Boston *Intolleranza 1960* di Luigi Nono per la regia di Sarah Caldwell. Sul palcoscenico ci sono tre schermi di proiezione: su quello centrale scorre la ripresa filmata di ciò che accade in scena, mentre sui due laterali ci sono dodici monitor e due eidofores, dove appaiono le azioni riprese in contemporanea da due telecamere situate in due studi lontani dal teatro, per le strade di Boston, davanti al teatro, in platea e sul palcoscenico. Ricorda Svoboda:

A un certo punto scambiamo l'immagine dal positivo al negativo, e sullo schermo le persone [del pubblico] appaiono tutte nere. Alcuni spettatori cominciarono a protestare, noi li filmammo e li trasmettemmo. [...] L'intolleranza di cui trattava l'opera di Nono e Ripellino, e l'intolleranza dell'ambiente in cui si svolgeva, si trovarono l'una accanto all'altra. Che cosa era finzione e che cosa realtà?²⁴

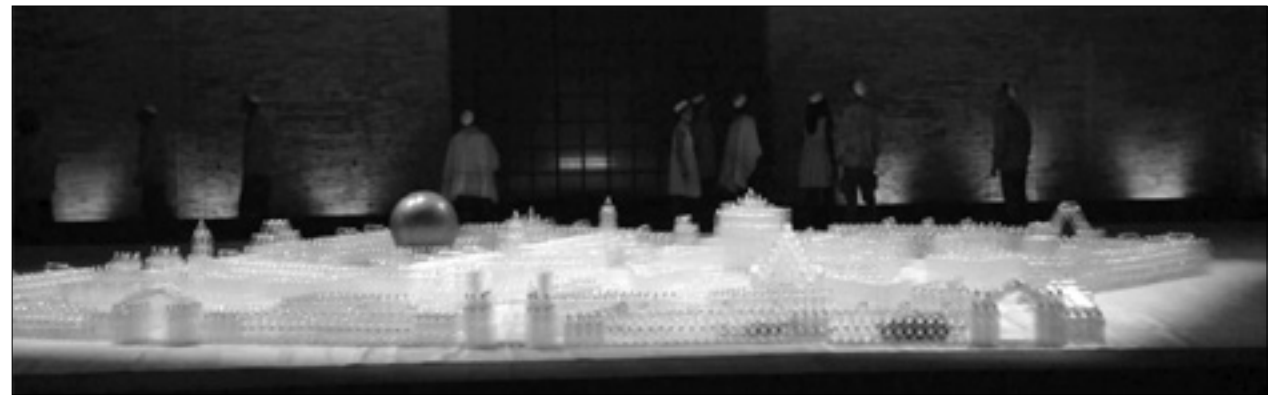
Nel 2014, Romeo Castellucci colpisce e commuove il pubblico del *Wiener Festwochen* con un'edizione dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck in cui la vicenda drammatica scorre parallela all'immagine, contemporaneamente ripresa dal vivo, d'una Euridice reale: segregata nel regno delle ombre e, al contempo, alle soglie della vita. Lasciamo la parola al regista:

La natura anfibia di questo *Orfeo ed Euridice* costringe ad uno sguardo doppio. Una parte si svolge sul palco [...], l'altra nel percorso – in tempo reale – che una telecamera compie nelle strade della città fino al reparto Neurologico dell'Ospedale Krankenhaus Hietzing di Vienna, e alla camera di Karin Anna Giselsbrecht, una ragazza in coma da tre anni [...]: attraverso delle cuffie lei ascolta in diretta la musica e il canto che proviene dal teatro. Non si tratta di presentare una condizione patologica in quanto tale. Certamente, è un corpo attraversato da una profonda cicatrice, ma lo spirito di questo lavoro è stato quello di chiedere a Karin di essere Euridice, di *interpretare* Euridice²⁵.

Le immagini proiettate non trasferiscono al teatro le potenzialità della narrazione cinematografica, tutto all'opposto attivano inesauribili dialettiche fra performance e mondo reale.

Nel 2013, Gabriele Vacis allestisce allo Sferisterio di Macerata un *Nabucco* contemporaneo: ottomila bottiglie di plastica costruiscono un glaciale plastico di Gerusalemme, che (opera di Roberto Tarasco) si distende lungo lo spazio scenico ricordando crisi idrica e guerre per l'acqua; i leviti indossano i panni dei carcerati di Guantanamo; Nabucco assomiglia a Saddam Hussein; l'enorme muro dello Sferisterio trasporta simbolicamente il muro del Pianto, e, durante l'ouverture, supporta le immagini filmate da Pietro Bellorini sulla Gerusalemme di oggi: inquadrata dal Monte degli Ulivi e vissuta attraverso i suoi vicoli e i volti dei suoi abitanti. Nell'economia dello spettacolo i riferimenti alla contemporaneità creano straniamenti sovrapposizioni fra gli ebrei del *Nabucco* e il popolo oggi senza patria, quello palestinese. Calati nella biografia artistica di Gabriele Vacis, questi stessi segni raccontano invece un terzo livello narrativo, al cui interno la regia del *Nabucco* segue di cinque anni un coinvolgente laboratorio svolto a Gerusalemme con attori palestinesi. Scrive Vacis:

Nei tre mesi di scuola a Gerusalemme [...] abbiamo girato intorno ad Amleto. Alla fine abbiamo scoperto che, a Gerusalemme, Amleto è soprattutto la tragedia della veri-



Nabucco, Sferisterio di Macerata, regia di Gabriele Vacis (2013)

tà pericolosa. [...] Il possesso della verità spazza via ogni dubbio. Amleto dallo psicodramma in poi [vale a dire, dopo la rappresentazione dei comici di fronte a Claudio] è determinatissimo. E comincia a seminare morte. Perché possedere la verità è pericolosissimo. [...] Questa è la storia di Amleto in Palestina, dove tanta gente è convinta di possedere la verità. Ma per fortuna c'è tanta altra gente che si chiede: che cosa possiamo fare?²⁶

Nel caso del *Nabucco*, i dispositivi straniati dello spettacolo introducono la pratica del dubbio non tanto nell'interpretazione della vicenda operistica, quanto nella ricezione della sua trasposizione contemporanea, che ingloba Macerata e Gerusalemme – non quella biblica, ma la nevralgica città del presente – il teatro d'opera e i popoli della Palestina col loro carico di irrisolti problemi. Le biografie dei registi lirici, figure continuamente migranti fra l'uno e l'altro teatro, sono contesti di progettualità eterotopiche, che, come scrivevano Vacis e Laura Curino in un manifesto del 1987, avviano nel tempo processi, «aspettandosi da più punti [...] le soluzioni».

[Il progetto eterotopico] raccoglie infatti le peculiarità degli spazi, non ipotizzando un luogo ideale dove si espliciti matematicamente un'ipotesi, ma un ambiente su cui l'ipotesi si forgia e prende forza e corpo nel suo attuarsi²⁷.

Questo «ambiente», nel 1987, s'identificava col gruppo teatrale e i suoi contesti, ora corrisponde alla dimensione biografica dei singoli teatranti, dove la progettualità eterotopica – ancora una volta, un concetto messaggero di possibilità future – sviluppa le sue proprietà costitutive trasferendo elementi fra diverse culture e realtà: allestimenti operistici, laboratori, formati televisivi, attività pedagogiche, dialettiche col dramma e altro ancora.

¹ Nell'allestimento dei componimenti poetico/rappresentativi variamente denominati «feste», «serenate» o «azioni teatrali», «regnava la più grande varietà, talvolta esso mancava del tutto e si recitava senza decorazioni né costumi; c'era a volte un semplice addobbo che serviva dall'inizio alla fine; a volte infine si faceva esibizione di sfarzo e di ricchezza come per la grande Opera». (J. Joly, *Les fêtes théâtrales de Métastase à la cour de*

Vienne (1731-1767), «Faculté de Lettre et Sciences humaines de l'Université de Clermont-Ferrand II», 1978, 3, p. 14).

² L. Bianconi, *Le 'mutazioni sceniche' nel teatro d'opera: immagini organizzate nel tempo*, in *I Bibiena, una famiglia europea*, a cura di D. Lenzi e J. Bentini, Venezia, Marsilio, 2000, pp. 69-74: 73.

³ P. Metastasio, *Estratto dell'arte poetica*, in Id., *Tutte le opere*, a cura di B. Brunelli, II, Milano, Mondadori, 1965, pp. 957-1117:1015. Le successive citazioni dell'*Estratto* saranno seguite dal numero di pagina.

⁴ Jean-Jacques Rousseau invitava i giovani musicisti a comporre sotto l'effetto della poesia metastasiana: «Prend le Métastase et travaille; son Génie échauffera le tien; tu créeras à son exemple». (*Dictionnaire de Musique*, Paris, 1767, alla voce «Génie»). Cit. in D. Hertz, *Metastasio, «maestro dei maestri di cappella drammatici»*, in *Metastasio e il mondo musicale*, a cura di M. T. Muraro, Firenze, Leo S. Olschki, 1986, pp. 315-338:318.

⁵ «Metastasio non descrive mai un ambiente che non possa essere realizzato sul palcoscenico, e dimostra di conoscere bene i principali metodi di lavoro degli scenografi del tempo. Il sistema di estensione prospettica [...] tipico dei Bibiena [...]. Il metodo della scena-quadro, utilizzato dai Galliari [...]. Il sistema di scansioni multiple dello spazio scenico, utilizzato dal Righini [...]». (M. Viale Ferrero, *Le didascalie sceniche del Metastasio*, in ivi, pp. 133-145:143).

⁶ A. Appia, *La musica e la messa in scena* (1892-1894), in Id., *Attore, musica e scena*, prefazione e cura di F. Marotti, Milano, Feltrinelli, 1981, pp. 87-157:106. Lo schema riassuntivo che distingue la «realizzazione del dramma nel tempo» dalla «realizzazione del dramma nello spazio» figura soltanto nella traduzione tedesca del 1899. Le successive citazioni da *La musica e la messa in scena* saranno seguite dal numero di pagina.

⁷ Cfr. L. Mango, *La nascita della regia. Una questione di storiografia teatrale*, in «Culture Teatrali», 2005, n. 13, pp. 129-186.

⁸ A. Appia, *La messa in scena del dramma wagneriano* (1892-1894), in Id., *Adolphe Appia*, cit., pp. 61-86:68-69.

⁹ Ivi, p. 68.

¹⁰ *Ibidem*. Il musicologo Maurizio Giani, che ringrazio, mi comunica che il padre della formula *Wort-Tondrama* non è Richard Wagner ma, con tutta probabilità Houston Stewart Chamberlain (1855-1927), che la utilizza nel secondo capitolo del suo *Das Drama Richard Wagner's*, Leipzig, Breitkopf &

Härtel, 1892, modellandola su analoghe espressioni wagneriane, quali *Wort-und Tondichther*, 'poeta delle parole e dei suoni', o *Wort-und Tondichtung*, 'poema verbale e sonoro'. Conclude Giani: «È degno di menzione il fatto che *Wort-Tondrama* abbia trovato eco pochi anni dopo in un importante saggio dello scenografo Adolphe Appia, *La musique et la mise en scène*, apparso originariamente in tedesco, con dedica a Chamberlain, con il titolo *Die Musik und die Inszenierung*, München, Bruckmann, 1899».

¹¹ A. Appia, *L'opera d'arte vivente* (1916-1920), in Id., *Adolphe Appia*, cit., pp. 163-227:171.

¹² F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci, 2002, p. 184.

¹³ Cfr. G. Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, al link <http://www.turindamsreview.unito.it/link/regia_lirica_guccini.pdf>

¹⁴ R. Castellucci, *Face à Parsifal*, in R. Wagner, *Parsifal*, libretto di sala, De Munt/La Monnaie, febbraio 2011, pp. 11-13:11.

¹⁵ J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, a cura di E. De Angeli, prefazione di F. Quadri, Milano, Ubulibri, 1997, p. 174.

¹⁶ Cfr. F. Malgrande, *Il rinnovamento della macchina scenica per un teatro moderno*, in E. Lonati, *La nuova Scala: il cantiere, il restauro et l'architettura*, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 43-47.

¹⁷ "After the Practice the Theory", avverte Craig nel frontespizio della sua rivista, «The Mask». Sulle risultanze estetiche della consapevolezza teorica cfr. L. Mango, *L'officina teorica di Edward Gordon Craig*, Corazzano (Pisa), Titivillus, 2015, p. 20.

¹⁸ F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 99.

¹⁹ Cfr. L. Mango, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 31.

²⁰ *Ibidem*

²¹ M. De Marinis, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000, p. 34.

²² Cfr. J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., pp. 180-182.

²³ Sulle distinzioni fra spazi scenici, retro-scenici e extra-scenici cfr. O. Longo, *Lo spazio del teatro greco*, in *Drammaturgie dello spazio dal teatro greco ai multimedia*, a cura di S. Mazzoni, in «Drammaturgia», 2003, n. 10, pp. 5-37.

²⁴ J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, cit., pp. 70-77.

²⁵ G. Heidegger, *Incontro con Romeo Castellucci. Conversazione sulla regia di Orfeo ed Euridice di Gluck*, al link <<http://www.doppiozero.com/materiali/speciali/incontro-con-romeo-castellucci>>.

²⁶ G. Vacis, *Scuola per attori a Gerusalemme*, in «Teatro e Storia», nuova serie 1/2009 [a. XXIII n. 30], pp. 211-221:216-217.

²⁷ *Secondo viaggio in Italia*, testo a firma di «Coordinamento Viaggio in Italia», in *Viaggio in Italia*, a cura di A. Attisani, Stab. Tip. Ferrero [1987], p. 3, cit. in G. Guccini, *Teatri verso il terzo millennio: il problema della rimozione storiografica*, in «Culture Teatrali», n. 2/3, primavera-autunno 2000, pp. 11-26:25.

Gettare ponti

di Gabriele Vacis

Abstract. *The author describes his relationship with the stage space, the search for a work-functional essentiality and the constant dialogue with its employees. Finally, he provides an illustration of his poetic statements, describing the staging of Verdi's Nabucco in 2012, which premiered at Sferisterio in Macerata.*

Vorrei cominciare leggendo parte di un documento che avevo preparato per un incontro che si è tenuto qui a Bologna nel 1993. Iniziava così:

non è la prima volta che mi invitano a parlare sullo spazio del teatro, probabilmente perché ho fatto l'architetto per qualche anno, ma anche perché i primi spettacoli, miei e del Laboratorio Teatro Settimo, si facevano in spazi poco convenzionali, come vecchie fabbriche, cortili, case private, ma raramente nei teatri. Quando è nato il Laboratorio Teatro Settimo erano molto di moda i laboratori teatrali nelle scuole, coi bambini, e anche noi li facevamo, solo che i nostri si chiamavano "laboratori di trasformazione urbana". Eravamo quindi molto interessati alla possibilità di utilizzare il teatro per modificare lo spazio in cui vivevamo, la città. – A pensarci bene, l'aspirazione che avevamo allora era proprio cambiare il mondo... – Per molto tempo ho pensato che il teatro fosse mettere in scena, più che il testo, lo spazio. Sinceramente penso che sia così ancora oggi.

Questo lo scrivevo nel '93, ma va bene anche adesso. Nei primi spettacoli *Esercizi sulla tavola di Mendeleev*, per esempio, o *Elementi di struttura del sentimento*, c'erano molti elementi scenografici, oggetti molto grandi ma molto leggeri, oppure molto pesanti, ma sempre molto importanti. La loro disposizione evidenziava lo spazio in cui si svolgeva lo spettacolo, si può quasi dire che lo spazio stesso diventava lo spettacolo, o per lo meno era l'elemento principale della narrazione.

Negli ultimi spettacoli ci sono poche cose – scrivevo ancora nel '93 – sempre meno. Recentemente ho messo in scena *Lucia di Lammermoor* per l'Arena di Verona, e il pubblico e la critica più tradizionalisti sono rimasti molto delusi che in scena non ci fosse il castello di Ravenswood, lo spazio era praticamente vuoto. Lo spazio vuoto sta diventando il mio obiettivo.

Questo nel 1993. Vorrei proseguire ancora un poco a legervi quel documento per ricollegarmi alle suggestioni su Craig proposte da Gerardo Guccini:

... Fare uno spettacolo significa accumulare materiali, raccogliere oggetti ovunque per un lungo periodo di tempo – ovviamente secondo me – poi nelle ultime settimane di prove si comincia a togliere. Togliere, togliere, togliere, finché non rimangono pochissime cose, lo spazio si svuota. Gli scenografi in genere non sono molto contenti di

questo, infatti io riesco a lavorare praticamente soltanto con Lucio Diana e Roberto Tarasco – e Tarasco era anche lo scenografo di *Nabucco*, che ho messo in scena l'estate scorsa a Macerata, esattamente vent'anni dopo il 1993 – con loro progetto e realizzo gli spettacoli del Laboratorio Teatro Settimo fin dall'inizio. Loro sanno che se lo spazio si svuota progressivamente, non è per sfiducia nel loro lavoro, ma proprio per evidenziarne il valore. Il loro lavoro ha tanto più valore quando riesce a dare valore allo spazio, quanto più riesce a mostrarlo per quello che è. Lavoriamo bene insieme perché pensiamo che non sono gli oggetti a fare lo spazio, ma che lo spazio ha una sua vita autonoma, e proprio quella si tratta di scoprire. – Abbiamo sempre avuto un'idea "michelangiolesca" della scenografia: lavoravamo "per torre" – Scoprire la vita dello spazio. Se lo spazio lo riempi, lo ingombri, non fai altro che costringerlo, in qualche modo lo umili. Lucio Diana e Roberto Tarasco forse non sono proprio scenografi, dal momento che, come me, detestano la scenografia, sono artisti dell'organizzazione dello spazio, sono creatori dello spazio allo stesso modo che il regista è il creatore del tempo. All'inizio tuttavia anche con loro non è stato facile...

È cominciata così, nell'inverno del 1980 provavamo uno spettacolo per bambini che si intitolava *Citrosodina*. Il protagonista si chiamava Nemo, come il capitano di Jules Verne, ed era un bambino che aveva mangiato troppo, quindi per tutta una notte viaggiava tra un sogno e un incubo, che lo portavano in cima ai picchi più impervi, o ventimila leghe sotto i mari. La scena naturalmente era la sua camera da letto. Lucio e Roberto avevano messo un letto inclinato, grande, e dietro al letto un fondalino con una finestra, poi avevano cucito una luna sui vetri della finestra per fare vedere che tutto si svolgeva di notte. La luna era molto bella, era di stoffa argentata che luccicava e faceva effetti cangianti quando le si puntavano contro le luci. Era un peccato vederne soltanto una punta dietro la finestra: decisero che non dovevamo farci vincolare dal realismo di una luna che deve stare per forza soltanto fuori dalla finestra. La luna che cominciava fuori e finiva sulla parete della cameretta del protagonista esaltava l'aspetto onirico dello spettacolo, lo rendeva surreale. A quel punto ci volevano le stelle. Roberto, che ha una passione maniacale per la ricerca di materiali strani, trovò la stessa stoffa della luna in una infinita varietà di gradazioni dell'argento. La parete della cameretta di Nemo si arricchiva giorno dopo giorno di pianeti e costellazioni, gli attori erano entusiasti di recitare con quella decorazione sullo sfondo. Cercai di dire che le stelle andavano bene quando il protagonista volava in cielo, ma quando sognava di sprofondare in mare? Nessuno mi dava retta. In qualche giorno la stoffa argentata aveva invaso la cantina dove provavamo. Era stata ingaggiata persino una sarta professionista (che era la mamma di Laura Curino, una delle attrici) a tagliare e cucire piccoli e grandi Carri, Orse Maggiori, Vie Lattee. Il fondale non bastava più, ci volevano le quinte. La stoffa argentata esisteva anche in una variante fosforescente. Or-

mai si provava pochissimo lo spettacolo perché tutti erano occupati con la scenografia.

Questo accade spesso nella preparazione di uno spettacolo: farsi ammalare da elementi non essenziali. Bisogna fare attenzione. A me sembrava che quel proliferare di oggetti anziché chiarire, anziché aiutarci a raccontare, a far andare avanti la storia, la ingombrasse. Era bella, sì, quella scena, ma era bella da guardare, come un quadro. Ho sempre avuto un rapporto complicato con i quadri: ammiro molto chi riesce a godere della loro bellezza, però quando mi trovo davanti a un quadro non so mai cosa fare, nonostante alcuni siano davvero meravigliosi. A volte qualcuno me li spiega, mi racconta le ragioni della composizione, le caratteristiche della tecnica pittorica, pettegolezzi sulla vita dell'artista, informazioni sulla committenza, elementi che ti aprono gli occhi sui luoghi, sui tempi, e tutto questo è molto interessante. Il nodo è che, mentre ti raccontano un quadro, il tempo passa, e tu alla fine del discorso sei cambiato, sei un altro. Mentre il quadro no, è sempre lo stesso. Per lui il tempo non passa, se ne sta lì, fermo, immobile: non ha mollato un secondo, si è tenuto tutto per sé, dentro di sé. Sono impenetrabili, i quadri, perché mentre tutti intorno a loro si trasformano, cedono al tempo, loro rimangono aristocraticamente indifferenti. I quadri il tempo se lo tengono tutto dentro, lo esauriscono, lo annullano. E siccome il tempo è una componente essenziale della vita, ho sempre la sensazione che i quadri siano estranei alla vita. Il che, naturalmente, è il loro pregio. Però questa è anche la ragione per cui quando vedo un quadro, in scena, mi fa sempre una certa impressione: perché, in qualche modo, è l'altra faccia del teatro, che invece è produzione di tempo, e quindi di vita, di realtà.

L'estate scorsa, allo Sferisterio di Macerata, ho messo in scena *Nabucco*, un'opera scritta centosettanta anni fa. Quando lavoro su un classico ho sempre bisogno di stabilire la sua relazione con la vita, con la realtà. Prima di tutto devo cercare e trovare le ragioni per metterlo in scena, i motivi del mio interesse. Oggi la nostra realtà, la nostra società e il nostro stesso cervello hanno un'enorme possibilità di accesso alle informazioni. La molteplicità dei dati ci induce a pensare in modo nuovo: funzioniamo sempre più per collegamenti analogici, digitali. Naturalmente, quindi, ciò che è interessante per noi, adesso, è diverso da quello che era interessante per Verdi centosettanta anni fa. Ma in quell'opera, in quello che interessava a Verdi, c'è sicuramente un nucleo pesante che è rimasto importante nel tempo. Altrimenti non continueremmo a mettere in scena *Nabucco*. Il mio lavoro di regista consiste nel trovare quel nucleo pulsante. Le ragioni per cui un classico è un classico.

Quello che devo fare è gettare ponti, creare dei *link* con un passato lontano, per avvicinarlo: ecco cosa intendo dire quando dico che il teatro, a differenza di un quadro, è produzione di tempo.

A Macerata *Nabucco* iniziava con un documentario su Gerusalemme. Sulla sinfonia iniziale, che di solito è solo

musica, io facevo scorrere immagini della Gerusalemme di oggi. Le prime immagini sembravano sospese nel tempo: le vie antiche con il mercato, le pietre millenarie... Erano volti e situazioni che potevano appartenere alla Gerusalemme di tremila anni fa. Ma, improvvisamente, su un certo passaggio musicale, faceva irruzione il traffico caotico della Gerusalemme attuale. Gerusalemme io l'ho conosciuta lavorando per più di quattro anni al Palestinian National Theatre. È stata un'esperienza che mi ha aperto gli occhi. Prima guardavo il conflitto israelo-palestinese con gli occhi di un europeo che crede di essere bene informato. Ma vivere la quotidianità dei palestinesi, insieme a loro, per un tempo lungo, mi ha insegnato che avevo solo pregiudizi politicamente corretti. Insomma, andando a Gerusalemme mi aspettavo una realtà in cui c'erano i palestinesi da una parte e gli israeliani dall'altra e noi europei impegnati che, nel piccolo delle nostre azioni individuali, cerchiamo di fargli fare la pace. Con il tempo ho capito che non esistono palestinesi o israeliani. Esistono persone che sono nate lì, persone che sono immigrate in quel luogo, figli di immigrati di seconda o terza generazione con passaporti che sembrano arabeschi. Ho capito che viviamo in un mondo sempre più senza frontiere, il mondo di internet che ci fa navigare oltre ogni colonna d'Ercole. Ma è anche vero che in questa realtà liquida continuano a crescere muri.

Lo Sferisterio di Macerata, che ha sul fondo, obbligato per ogni spettacolo, un muro imponente, mi sembrava lo spazio ideale per raccontare *Nabucco*.

A questo punto vorrei che fosse chiara la differenza tra *contemporaneo* e *attuale*, perché non sono la stessa cosa, non sono sinonimi. Attuale è qualche cosa che accade in un tempo, in quel preciso momento: la Gerusalemme che appariva attraverso il traffico di oggi, per esempio. Contemporaneo è qualche cosa che sta *con* il tempo, con tutti i tempi. Shakespeare, Eschilo, Verdi, i classici in generale, sono *contemporanei*, non sono *attuali*. L'attualità è una componente della contemporaneità, una funzione. L'attualità può servire ad estrarre, a comprendere la contemporaneità, il nucleo pesante di cui parlavo. Questo intendo per gettare ponti: creare collegamenti tra i tempi. Verdi voleva raccontare la sofferenza di un popolo in viaggio, e voleva raccontare della composita molteplicità dei popoli. Per questo ho preso il pezzo di un documentario che era stato girato a proposito del mio lavoro a Gerusalemme e l'ho montato con la vita quotidiana di quei luoghi. Era l'anello di congiunzione tra me e Verdi. Voglio dire che la musica del *Nabucco* su quelle immagini ci stava perfettamente. Se la commissione fosse stata, invece che mettere in scena il *Nabucco*, montare un documentario sulla vita a Gerusalemme di oggi, avrei scelto la sinfonia introduttiva del *Nabucco* di Verdi come colonna sonora. Come se Verdi l'avesse scritta apposta per questo scopo, quella musica. Per questo penso che Verdi sia un genio: era capace di scrivere musica per il cinema di oggi, centosettanta anni prima. Era capace di vedere oltre il suo tempo.

E qui vorrei ricollegarmi a quello che diceva Gerardo Guccini a proposito di Craig: se già per lui, cent'anni fa, era una modalità intollerabile mettere in scena un testo con dei fondali fissi, cioè con dei quadri che non si muovono, cosa che già per Verdi era un po' difficile da sopportare, per noi, oggi, che abbiamo molto ben presente la distinzione tra mostrare ed evocare, risulta impensabile. Spiego: al cinema e alla tv risulta naturale *mostrare*. Si riprende un paesaggio, una situazione, l'espressione di un viso e quella è la realtà. In questo modo abbiamo l'illusione di conoscere, di capire, di comprendere. Ma quella è solo un aspetto della realtà. L'aspetto che si può *mostrare*. Non è l'unico. Ci sono aspetti della realtà che non si possono mostrare. Su questi aspetti il teatro ha un vantaggio su cinema e televisione. Può escludere il contesto, quindi gli riesce più facile *evocare*.

Faccio un esempio: quando arrivi a Gerusalemme est, la zona palestinese, la prima cosa che noti sono dei bidoni bianchi un po' sporchi sopra ad ogni tetto. Cosa sono? Sono piccole cisterne, contenitori d'acqua. Ogni casa ne ha uno, perché appena accade un incidente la prima cosa che fa il governo israeliano è togliere l'acqua ai territori palestinesi. Un documentario tv può mostrarteli, ti può spiegare a cosa servono. In teatro mi basta metterne in scena uno per evocare un paesaggio, con tutte le storie che suscita. Poi, da qui in poi, getto ponti. Continuo con l'esempio: qualche anno fa ho avuto la fortuna di conoscere Vandana Shiva. Lei dice che le guerre del passato sono state combattute per la terra, quelle del presente si stanno combattendo per il petrolio, ma le guerre del futuro si combatteranno per l'acqua. Gerusalemme è sempre stata l'ombelico del mondo: lì si vedono in anticipo le cose che accadranno. Infatti a Gerusalemme quello che dice Vandana Shiva è già chiaro: l'acqua in quella guerra è già protagonista. Ecco perché nel *Nabucco* di Macerata la scena era una Gerusalemme fatta di cinquemila bottiglie d'acqua vuote. Che però non erano la cosa in sé. Non erano *mostrate*, *evocavano*, nelle mie intenzioni, la sofferenza di un popolo in viaggio, che è, come dicevo, il nucleo pesante dell'opera di Verdi.

Poi c'era il gigantesco muro dello Sferisterio. Gerusalem-



Nabucco, Sferisterio di Macerata (2013) (Foto Tabocchini)

me non sarebbe Gerusalemme senza il muro del pianto. Però adesso gli israeliani ne stanno costruendo un altro di muro, per separare la Palestina da Israele. È un muro enorme. Quando ho cominciato a frequentare la Palestina, nel 2008, era lungo cinquecento chilometri. Adesso sembra arrivato a quasi ottocento. *Nabucco* racconta l'occupazione dei babilonesi e la deportazione del popolo ebraico. Un popolo in viaggio supera e abbatte continuamente muri di ogni tipo: Mosè apre un varco persino nel muro d'acqua del Mar Rosso. Adesso, invece, quello stesso popolo i muri li costruisce. Non si può fare uno spettacolo che parla di Gerusalemme senza un muro.

Così mi viene da gettare un ponte verso l'altro muro, il muro più famoso del Novecento. Penso ad uno spettacolo di Pina Bausch, *Palermo, Palermo*. Quello spettacolo cominciava con la caduta del muro di Berlino. Non c'era neanche bisogno di essere a Berlino o di nominarla direttamente per capirlo: il teatro *evoca*, l'ho detto. All'inizio c'era questo muro che cadeva. Era un *effettone*: bisognava rinforzare il palcoscenico dove si rappresentava lo spettacolo, e tutto il resto si svolgeva sul muro caduto. Allo spettacolo di Pina Bausch ho pensato quando ho visto il muro dello Sferisterio di Macerata. E il primo desiderio che mi è venuto è stato: vederlo crollare nel finale dell'opera. Ovviamente non si può. Quindi ho deciso di fare qualche cosa che in un certo modo fosse il contrario di questo muro. Il muro dello Sferisterio è pesantissimo, potentissimo. Ho chiesto a Roberto Tarasco di costruire muri di bottiglie. Enormi muri composti sovrapponendo quei bottiglioni di plastica trasparente che distribuiscono l'acqua negli uffici. Un muro completamente trasparente. Non potendo abbattere il muro di pietra lo neutralizzavo facendogli scorrere davanti muri trasparenti.

Ecco: vi ho raccontato brevemente il percorso che faccio quando creo immagini per uno spettacolo. È un processo di associazioni, un percorso che getta ponti, che cerca collegamenti, relazioni, *link*.

Penso che percorsi del genere siano comuni a chiunque, nel tempo, abbia composto opere di qualsiasi tipo. Oggi, in più abbiamo la rete.



Nabucco, Sferisterio di Macerata (2013)

Vi dicevo prima che nel 1993 ho messo in scena *Lucia di Lammermoor*. Per più di un anno ho lavorato a documentarmi, a cercare materiale su quell'opera e su Donizetti: avevo a disposizione spartiti, libri, qualche raro VHS da andare a scovare in poche videoteche. Oggi basta digitare "Nabucco" su Google per ottenere un elenco infinito di versioni. Abbiamo una straordinaria accessibilità, la possibilità di vedere, in tempo reale, infinite interpretazioni di un'opera. Dicevo prima che questo ci obbliga a pensare analogico e digitale, però ci obbliga anche a rivedere l'idea corrente di *tradizione*.

Che significato ha, oggi, pretendere la messinscena "tradizionale" di un'opera?

La parola *tradizione* ha la stessa radice semantica di *tradimento*, quindi da sempre la tradizione si trasforma. Quello che rimane di Verdi, e dei classici in generale, è la sedimentazione di un lunghissimo processo di interpretazioni infinitamente riproposte, infinitamente rimesse in scena, in modo sempre diverso. Di nuovo c'è che oggi sono a disposizione di tutti e subito. Sono a portata di mano degli artisti che interpretano, ma sono ugualmente a disposizione del pubblico. Il pubblico che va all'opera oggi è un pubblico ben informato, che accede a questi materiali molto facilmente. Quindi, il mio compito di interprete, di creatore è mettere in scena qualcosa che non assomigli a quello che si trova in rete. Qualcosa per cui valga la pena pagare il biglietto. E cos'ho a disposizione, quali strumenti? Le mie ragioni profonde. Immagini legate alla mia esperienza viva. Questo posso mettere a disposizione di Verdi: il mondo che vedo girarmi intorno, che accade adesso.

Faccio un altro esempio: i sociologi dicono questa è un'epoca liquida, in cui l'informazione va da un posto all'altro facilmente, in cui possiamo muoverci rapidamente. È vero. Infatti io continuo ad avere relazioni praticamente quotidiane, attraverso i social network, con i ragazzi con i quali ho lavorato a Gerusalemme. Così per *Nabucco* ho pensato che sarebbe stato bello farli venire a Macerata, per fare questo spettacolo. Volevo che i venti figuranti a cui avevo pensato fossero palestinesi, per creare un cortocircuito: il popolo ebraico sulle rive dell'Eufrate, oppresso, che canta *Và Pensiero*, sarebbe stato interpretato da un gruppo di ragazzi palestinesi: perché adesso sono loro il popolo oppresso.

E invece, anche nel nostro tempo liquido, i muri ci sono ancora: sarebbe stato troppo complesso ottenere i permessi per farli venire in Italia. Allora abbiamo messo insieme un gruppo di immigrati, e, alla fine del *Và Pensiero*, veniva avanti un ragazzo di colore con addosso una maglia con su scritto "Italia". Chi è adesso il popolo in viaggio? Quelli che stanno sulla riva aspettando la vita al di là? Sono quelli che arrivano a Lampedusa. Infatti due dei figuranti erano proprio arrivati col barcone. Anche in questo caso: non era una scena costruita per la musica di Verdi, era che Verdi aveva scritto *Và pensiero* per quel gruppo di immigrati e per i coristi che facevano spazio per lasciarli passare.

Infine vorrei dire ancora qualcosa sul rapporto con la tradizione. In particolare sull'uso degli spazi teatrali oltre la scena. Quando entriamo in un teatro facciamo un gesto che assomiglia pochissimo a quello che facevano gli spettatori al tempo di Verdi. Noi spettatori di oggi ce ne stiamo al buio, seduti e zitti e buoni per due o tre ore. Questa modalità non ha niente di tradizionale. Lo spettatore che siede in platea e ha la prospettiva di starsene zitto e buono per ore non ha niente a che fare con l'esperienza dei nostri antenati: non appartiene alle convenzioni storiche dell'opera. Da qualche mese dirigo I Teatri di Reggio Emilia, tra questi c'è il Teatro Valli, uno dei più bei teatri d'Italia. In questo teatro ci sono i palchetti per gli spettatori e, subito dietro, un corridoio e un "appartamento" per ogni palco. Venivano utilizzati per mangiare e per fare altre cose che vi lascio immaginare. All'epoca non si poteva avere *la musica giusta al momento giusto*, quindi, quelli che potevano permetterselo, ce l'avevano a teatro. Io immagino che durante *Celeste Aida* o *Và pensiero* si fermasse tutto, immagino che tutti si paralizzassero in ascolto. Ma per il resto mangiavano, chiacchieravano, si divertivano, non stavano certo zitti e buoni per due o tre ore! Adesso le "dependance" dei palchetti del Teatro Valli sono chiuse. Mi piacerebbe moltissimo riaprirle e riproporle per il loro utilizzo originario. I Teatri di Reggio Emilia è una Fondazione che il Ministero della Cultura cataloga come Teatro di Tradizione: questo credo sarebbe un gesto "tradizionale". Insomma: secondo me, la tradizione non c'entra con il congelamento di comportamenti standard, quello si chiama conformismo. La tradizione ha a che fare con l'autenticità. In Italia abbiamo una grande ricchezza che varrebbe la pena riportare a galla: l'*autenticità*, appunto. In Occidente il pubblico dell'opera lirica cala costantemente da anni. I teatri si danno un gran da fare con iniziative pedagogiche per formare spettatori giovani. Le attività vanno avanti da decenni, ormai, ma i risultati non sembrano proporzionali all'impegno. Forse, dipende anche dal fatto che il pubblico giovane è sempre meno disposto a pagare per stare seduto tre ore al buio nel rispetto di una ritualità che non appartiene a nessuna tradizione. Forse, riscoprire l'autenticità della tradizione aiuterebbe.

Doppi ruoli e doppie parti nell'opera in musica di Marco Beghelli

Abstract. *The author describes the recitative and acting dimension of the actor and opera singer, in relation to roles and characters played. Dual roles and double parts – dramatic and musical – are the four levels of dramaturgical opera singing in its historicised sense clutching each other in just as many narrative levels – narrative model, fable, plot and speech. How does the articulation of these elements influence the theatre direction?*

Un chiarimento lessicale, per cominciare. Distinguiamo il significato di *ruolo* da quello di *parte*. È un chiarimento

preliminare a qualsiasi considerazione sulla dimensione attoriale e recitativa dell'attore, nonché del cantante lirico. Le parole *ruolo* e *parte* vengono spesso – troppo spesso – usate come sinonimi, ma sinonimi non sono¹. Il vizio linguistico si è diffuso in Italia durante il secolo XX, su influenza del lessico francese, dove *emploi* sta per "ruolo" e *rôle* sta per "parte"; il successivo imperialismo della lingua inglese ha poi fatto il resto, diffondendo anche in Italia l'errata sinonimia fra *role* e *part*. E invece:

- il ruolo è un *topos* sovratestuale, una categorizzazione archetipica che, riferita al repertorio, contiene dentro di sé una molteplicità di parti: ruoli esemplari del teatro settecentesco sono la Servetta, l'Amoroso, il Vecchio Tutore ecc.;
- le parti sono invece le parole dei singoli copioni, l'insieme delle battute affidate a un determinato personaggio che, se afferente al ruolo di Servetta, si potrà chiamare di volta in volta Lisetta Serpina Vespina ecc., se Amoroso, Lindoro Fulgenzio ecc., se Vecchio Tutore, sarà il Dottor Bartolo o mille altre incarnazioni di quel ruolo prodotte dal teatro europeo, parlato o musicale che sia².

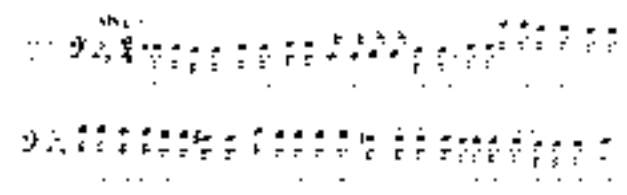
Il ruolo (*type*) precede le singole parti (*tokens*), che vengono concepite e scritte da autori drammatici quali Goldoni, Beaumarchais, Giraud... Nei testi del Teatro Parlato, dunque, lo strato "ruolo" e lo strato "parte" si intersecano all'interno della drammaturgia scritta, dove la capacità di derivare parti *originali* da un sistema di ruoli *codificati* è esattamente il contrassegno che distingue l'Autore con la A maiuscola. Va da sé che la creazione continua di nuove parti all'interno di un "sistema ruolo" contribuisce nel tempo alla delineazione del ruolo stesso, dell'archetipo drammatico.

Nel caso del Teatro Cantato le cose però si complicano: gli strati raddoppiano. Ci troviamo infatti di fronte a

- un doppio ruolo: uno drammatico e uno canoro;
- una doppia parte: una drammatica e una canora.

Del resto, due sono gli autori nel Teatro Cantato: un letterato drammaturgo e un musicista compositore (che nei casi alti è un drammaturgo *en titre* a sua volta). Prendiamo come esempio il *Barbiere di Siviglia*. Nella commedia parlata di Beaumarchais, il Dottor Bartolo afferisce al ruolo del Vecchio Tutore; la sua parte verrà pertanto affidata a un attore non più giovane, specializzato in personaggi anziani, brontoloni, sospettosi, opportunisti, qual è anche il Dottor Bartolo. Nell'omonima opera composta da Rossini (su libretto di Sterbini ricavato dal *Barbiere* di Beaumarchais), il Dottor Bartolo è un Vecchio Tutore sul piano drammatico e un Primo Buffo sul piano canoro, due ruoli distinti – l'uno drammatico, appunto, l'altro canoro – ma intersecati a livello tipologico: Vecchio Tutore ∩ Primo Buffo; la sua parte verrà pertanto affidata a un cantante non più giovane, specializzato in personaggi anziani, brontoloni, sospettosi, opportunisti, qual è anche

il Dottor Bartolo ∩ di voce meschina e senile, categoria che però nell'opera non fa riferimento all'età anagrafica dell'interprete, bensì al colore della sua voce, non limpida e chiara come quella di un tenore, ma densa e scura come quella di un basso, e tuttavia non un basso nobile, solenne e profondo, come si addirebbe a un re, a un sommo sacerdote dell'opera seria, ma al contrario un "bassetto", dal colore povero, di scarsa potenza ed estensione, come si addice anche alla natura codarda del Dottor Bartolo. Tutore e Buffo sono dunque entrambe etichette (*modellizzazioni*) ricche di presupposti e implicazioni. Dietro al Tutore e dietro al Buffo ci stanno modi artistici di recitare e cantare (*espressione*) assolutamente tipici, oltre che modelli sociali di agire e pensare (*contenuto*) altrettanto stereotipati. Relativamente al modo di cantare, il ruolo implica sistemi canori drammaticamente reinterpretati: non un modo di cantare qualunque (neutro), bensì fortemente connotato, rimodellato dalle ragioni del ruolo assunto (il ruolo drammatico modella da par suo il ruolo canoro). E la parte, anzi, le due parti (una verbale e una musicale) che librettista e compositore scrivono per il Buffo-Tutore sono quindi strettamente condizionate da categorie drammatiche e da categorie canore sovraordinate, che fanno riferimento a specifiche tipologie caratteriali e comportamentali. Ad esempio, un vecchio tutore brontolone si trova spesso a esprimersi vocalmente in questo modo nei confronti della sua giovane pupilla insofferente:



Per contro, sarà ben raro sentire una parte tenorile da giovane innamorato (solitamente, innamorato della pupilla suddetta) che sia caratterizzata da un canto dove le sillabe corrono altrettanto veloci, come nella mitragliata di note musicali dell'esempio precedente: quella del Tenore-Amoroso sarà piuttosto una parte dolce, morbida, melodicamente spiegata, perché la categoria caratteriale e comportamentale di riferimento esibita nei confronti di quella ragazza andrà individuata nella tenerezza piuttosto che nell'irascibilità. Al ruolo del Buffo-Tutore pertiene la sillabazione indispettita; al ruolo del Tenore-Amoroso la melodia affettuosa (il tenore può lui stesso trovarsi impegnato in un canto "a scioglilingua" solo se il ruolo viene momentaneamente spersonalizzato, ridotto a mera voce meccanica di un concertato indiavolato). Se dunque in riferimento al testo (verbale e musicale) il ruolo implica un adeguamento a certe modalità di scrittura convenzionali, in riferimento all'esecutore il ruolo pretende un rigoroso possesso di certe e spesso esclusive abilità e attitudini per eseguire al meglio quelle particolari modalità di scrittura (il rapido canto sillabato piuttosto che l'ampia melodia cantabile).

La questione è meno evidente oggi che nei secoli passati: nel teatro contemporaneo, le personalità artistiche non si identificano più con stereotipati ruoli di pertinenza, anche quando si accostano al repertorio storico; questo almeno nel Teatro Parlato, ché il Teatro Cantato – da un lato più propenso alla riproposta di titoli antichi che non alla creazione di nuove partiture, dall'altro vincolato alle scritture canore peculiari dei testi storici che pretendono appunto dall'interprete esclusive abilità e attitudini – continua a fondare il *casting* proprio sulla netta distinzione dei ruoli, canori *in primis*.

Riconosciuti dunque i quattro livelli drammaturgici del canto lirico nella sua accezione storicizzata – e cioè, una volta di più, il doppio ruolo (drammatico e canoro) e la doppia parte (verbale e musicale) – caliamoli ora nell'altrettanto classica teorizzazione narratologica, così ben sintetizzata da Segre e altri³, che prevede quattro livelli stratificati del testo, in ordine di crescente definizione e articolazione formale: procedendo dal basso all'alto, dal livello più profondo della struttura testuale verso il livello di superficie, individuiamo dunque

- il *modello narrativo*: ruoli e funzioni drammatiche osservati allo stato fondamentale e archetipico, comuni a più *fabule*;
- la *fabula*: una storia concreta basata su quel *modello*, scaturita in luoghi ed epoche precisi, agita da personaggi specifici, con tanto di nome proprio, e scandita da eventi peculiari, occorsi in una particolare successione temporale;
- l'*intreccio*: i fatti della *fabula* realmente inscenati nel testo, considerati nel loro ordine di presentazione, che potrebbe anche non essere prettamente cronologico (una stessa *fabula* potendosi raccontare in modi diversi, cominciandola da momenti differenti, scegliendo cosa far raccontare e cosa mostrare, cosa includere fra gli antefatti e cosa nei fatti);
- il *discorso*: l'aspetto linguistico di superficie, il testo udibile, il copione/spartito, l'insieme di tutte le parti recitate/cantate.

Pertanto il *Barbier de Séville* di Beaumarchais e il *Barbiere di Siviglia* di Rossini su versi di Sterbini

- hanno certamente in comune il medesimo *modello narrativo* (un generico schema d'azione nel quale una Pupilla vuole affrancarsi dal controllo del Vecchio Tutore per coronare il proprio sentimento amoroso ecc. ecc.), condiviso del resto anche da tanti altri testi teatrali (ad esempio, *La pupilla* di Goldoni);
- hanno certamente in comune la stessa *fabula* specifica (la storia di Rosina che vuole affrancarsi dal Dottor Bartolo ecc. ecc.), ambientata in uno specifico tempo e luogo (già il titolo offre un'indicazione toponomastica), e i cui personaggi afferiscono tutti a ruoli codificati a livello di *modello narrativo* (il Dottor Bartolo è il Vecchio Tutore, il Conte di Almaviva l'Amoroso, ecc.).

- hanno *grosso modo* in comune pure l'*intreccio*, cioè l'ordine con cui i fatti della fabula vengono esposti allo spettatore, dall'alba al *dénouement* notturno;
- ma non hanno in comune il livello più superficiale, il *discorso*, cioè l'insieme delle parti affidate ai singoli personaggi; e non solo perché la commedia di Beaumarchais è in lingua francese, mentre il libretto di Sterbini è in italiano, ma perché in un'opera in musica il discorso non è dato (soltanto) dalle parole del libretto, ma (soprattutto) dalle melodie della partitura, che quelle parole pur inglobano.

Proseguendo su questa linea, possiamo chiamare in causa anche altre opere che hanno tradotto in musica la commedia di Beaumarchais, prima e dopo Rossini. L'anonimo libretto su cui Paisiello ha composto il proprio *Barbiere di Siviglia* è a ben guardare quasi una traduzione in versi italiani del *Barbier de Séville* di Beaumarchais, al punto che non solo i due testi coincidono per *modello*, *fabula* e *intreccio* ma – fatta astrazione dalla diversa lingua – quasi pure nel *discorso verbale*; chi fa la differenza, al livello più superficiale, è il *discorso musicale*: quasi assente nella commedia francese (eccettuati i vari canti di scena), determinante e catalizzante invece in ogni opera italiana. Al punto che il *Barbiere* di Paisiello può dirsi un *opus* assolutamente autonomo e distinto non solo dal *Barbiere* di Rossini, cresciuto su altre parole, ma pure dal *Barbiere* di Morlacchi, che a distanza di qualche anno ha rimesso in musica *ex novo* i medesimi versi già intonati da Paisiello, generando così differenti parti musicali sulle medesime parti verbali.

È la musica, nell'opera, il livello narrativo più esposto, quello di superficie; ed è su esso che si fissa maggiormente l'idea di autorialità in sede di recezione: a rigore, si dovrebbe dire il *Barbiere* di Beaumarchais-Sterbini-Rossini, indicando nell'ordine genetico i tre autori dei differenti livelli narrativi (la fabula, l'intreccio con annesso il discorso verbale, il discorso musicale); la *vox populi* acclama nondimeno “il *Barbiere* di Rossini” *tout court*. Per Dahlhaus,

In un'opera, in un melodramma, è la musica il fattore primario che costituisce l'opera d'arte (*opus*), e la costituisce in quanto dramma. [...] Il dramma musicale “vero e proprio” lo si coglie negli affetti e nei conflitti scenicamente e musicalmente rappresentati, espressi in arie, duetti e concertati⁴.

Si tratta perciò non di “musica assoluta”, non di “musica di scena” come quella di canti e danze che possono rinvenirsi in qualunque rappresentazione del Teatro Parlatto, ma – con le parole di Verdi – di «musica teatrale» nell'accezione funzionalmente più completa⁵. In *Oper und Drama*, Wagner rimproverava a Rossini d'aver ridotto l'opera a un puro e semplice flusso melodico, cioè a un discorso fatto di sole note (senza parole, oppure a scapito della parola):

La correlazione sorprendentemente così felice fra poeta e compositore che abbiamo incontrato nei capolavori

di Mozart, la vediamo però totalmente scomparire nel successivo sviluppo dell'opera fino a che, come abbiamo detto, Rossini non l'abolì del tutto e fece della melodia assoluta l'unico fattore legittimo dell'opera, a cui ogni altro interesse e soprattutto il contributo del poeta doveva interamente subordinarsi⁶.

L'accusa potrebbe però venire ribaltata in un riconoscimento estetico della “specificità melodica” per l'opera in musica all'italiana, riconoscimento leggibile in filigrana nelle parole di Nietzsche, quando nella *Gaia scienza* restringe ulteriormente tale specificità alla linea del canto:

Un poco più di sfacciataggine, e Rossini avrebbe fatto cantare dal principio alla fine *la-la-la-la* – né tutto questo sarebbe stato fatto senza ragione! La realtà è che ai personaggi dell'opera non si deve credere “sulla parola” ma sul canto⁷.

Cento anni dopo, il più acuto fra i critici musicali italiani, Fedele d'Amico, proponeva autonomamente lo stesso concetto, sostenendo che «il personaggio, nell'opera lirica, è la sua voce»:

L'opera italiana, dai suoi inizi almeno fino al primo Puccini, è quella che assegna al canto non tanto una parte preponderante, come si è soliti dire, quanto una parte autonoma. In qualunque opera di qualunque tempo e paese, è vero, il canto esercita una funzione fondamentale, pena l'inesistenza dell'opera in quanto tale; giacché la presenza fisica del personaggio davanti a noi, questa *conditio sine qua non* del teatro in genere, nell'opera è garantita soltanto [soprattutto?] dalla sua voce: il personaggio, nell'opera lirica, è la sua voce. Tuttavia questo personaggio-voce non gode, in tutte le tradizioni, dello stesso grado di autorialità e responsabilità. Gli italiani, nell'inventare con l'opera il canto solistico di ampio respiro, obbedirono a una sollecitazione immanente alla loro stessa invenzione: la voce umana si caricava di una responsabilità nuovissima, quella di dar presenza fisica, attuale, a un personaggio drammatico, di farlo sorgere materialmente davanti a noi, in carne ed ossa. E questa sollecitazione, da cui nacque il favoloso sviluppo della tecnica vocale, rimase in primissimo piano in tutta la storia dell'opera italiana, probabilmente col favore di una lingua particolarmente adatta a mantenerla desta; fino a che la crisi del canto, arrivata a maturazione nei primi decenni del nostro secolo [il XX] (e per ragioni nient'affatto musicali), rimise tutto in questione⁸.

Sulla stessa lunghezza d'onda sarà anche Harold Powers, che rinforza il concetto, ravvisando nell'opera un dramma di voci che si scontrano impugnando – diremmo qui – le armi della retorica musicale, e canora nello specifico: «Le voci sono i veri ruoli; i personaggi sono soltanto dei *costumi delle voci*»⁹. La fabula sottesa a un discorso intessuto soprattutto di note musicali (e non soltanto di parole) non ci racconta infatti tanto gli incontri/scontri verbali di un Otello contro uno Iago o una Desdemona,

ma piuttosto gli incontri/scontri canori fra un tenore, un baritono e un soprano, cioè fra ruoli canori: la parte, nell'opera, è un organismo strettamente musicale, somma di figure sonore sostenute da un libretto che viene «inghiottito dalla musica e, di per sé, una volta completata l'opera, sparisce»¹⁰.

Restano invece allo scoperto i ruoli canori: i personaggi di cui narra l'opera non si chiameranno dunque più Otello, Iago, Desdemona ecc., ma Farinelli, Malibran, Callas, Pavarotti, cioè gli interpreti di quei ruoli, divinizzati dal pubblico secolo dopo secolo, vero oggetto di attrazione e di adorazione dagli spalti teatrali di tutti gli ordini (platee, palchi, loggioni). Non si spiegano altrimenti il compiacimento e le grida «Bravo!», «Brava!» con cui il pubblico saluta gli efferati propositi di Macbeth o le evocazioni sataniche di sua moglie espresse in una funambolica cavatina: si acclama il “personaggio canoro” (l'interprete vocale) e non il “personaggio drammatico”, né più né meno di quanto si fa in un concerto, dove non si narrano storie d'invenzione ma si assiste a una messa in scena della realtà presente, e i personaggi della recita (ché di “recita” formalizzata in concerto comunque si stratta) si chiamano Madonna o Vasco, Pavarotti o Callas.

Nell'opera, il carisma dell'interprete – divenuto esso stesso personaggio vivente – con la sua personalità proromponente sovrasta senza controllo il carattere dell'eroe interpretato, divenendo l'oggetto estetico da ammirare: nel gustarne le interpretazioni, torna infatti difficile annullare la presenza fisicamente ingombrante, artisticamente schiacciante della *star*, che nel bene e nel male campeggia in ogni istante producendo nello spettatore un effetto di straniamento, di dissociazione dell'interprete dall'opera interpretata. Per Roland Barthes, è questo un moderno esempio di «mito»¹¹, una forma di «metalinguaggio» nel quale la parte del personaggio teatrale viene a sua volta recitata da un altro “personaggio” (l'interprete, appunto) che vi sovrappone la propria identità: un vero «pleonismo di intenzioni»¹².

Sembra insomma di capire che funzionino nell'opera due modelli narrativi sovrapposti, o meglio cresciuti uno sull'altro, in un rapporto appunto metalinguistico: il primo sistema (quello di Otello-Iago-Desdemona), fondato su ruoli drammatici, materializzatosi in personaggi letterari, intessuto di parti verbali e funzionante dunque a livello denotativo (produzione diretta di significati facilmente riassumibili a parole: la trama dell'opera), genera infatti un secondo sistema fondato su ruoli canori (il sistema tenore-baritono-soprano), materializzatosi in voci fisiche (quelle dei singoli interpreti, “personaggi canori”), intessuto di parti musicali e dunque funzionante a livello connotativo (produzione indiretta di significati non facilmente descrivibili a parole, perché afferenti alla sfera semantica degli affetti: la mappa emotiva della partitura musicale). In questa piramide stratificata, il canto finisce dunque per essere il *primus* strutturale, che trascina dietro a sé le componenti drammatiche, risolvendo in suono musicale i loro specifici apporti:

Il canto scavalca il testo, lo espelle, lo distrugge: la musica fa il dramma da sé sola.

La vicenda trae tutta la sua virulenza dal ritmo [musicale], e non si può raccontarla, o spiegarla per mezzo di parole, mentre si capisce in un lampo attraverso l'esecuzione sonora.

Il barocco libretto non è che l'elemento occasionale che provoca l'esplosione, e dietro quella ricade annientato (dispersione confusa di rime, sillabe e balbettamenti) e scomparire senza traccia per sempre.

Poi, quel che è stato è stato: il libretto non esiste più. Ma c'è l'opera viva, immortale¹³.

Se lo straniamento tocca la massima potenza in campo operistico, è proprio perché nell'opera non è l'interprete a calarsi nei panni del personaggio, ma è il personaggio a concretizzarsi *attraverso* la voce e *nella* voce stessa dell'esecutore: «Come in un rito tribale, il cantante è “posseduto” dal proprio personaggio. Il grande virtuoso, che spinge la voce e tutto il corpo ai limiti della resistenza fisica, canta quasi in *trance*»¹⁴. Tale, almeno, l'impressione ricevuta dall'immaginario etnomusicologo del Benin catapultato all'Opéra durante una recita dell'*Elektra* Straussiana¹⁵: quella che egli vede non è una reincarnazione artistica dell'eroina sofoclea – quale gliela offrirebbe un dipinto, una scultura, una narrazione letteraria – ma una donna in carne ed ossa che urla e strepita come un'ossessa, destando ammirazione per la non comune resistenza delle sue corde vocali.

Più il cantante – indipendentemente dalla pertinenza fisica e anagrafica della sua persona alla figura del personaggio interpretato – sarà in grado di sfoggiare una *propria* identità vocale (chi una eccezionale attitudine per il canto d'agilità, chi per le note acute; chi una spiccata propensione per i fiati lunghi, chi per i suoni tonitruanti), più lo spettatore rimarrà rapito dal rito magico – canto/incanto – cui viene chiamato ad assistere attivamente, con manifestazioni che il perbenismo borghese ha ormai ridotto a convenzionali cenni di approvazione (sempre più raramente di disapprovazione), ma che la storia ci tramanda in una varietà d'immagini, poi trasferitesi nel rito del concerto rock¹⁶: acclamazioni a piena voce, perdite d'autocontrollo, deliri collettivi, lacrime, svenimenti, fanatismi d'ogni sorta e bizzarria, usciti da coloro – lo scriveva già Nietzsche a proposito dei frequentatori del teatro – «che non sono capaci di pensare e di sentire, ma solo d'*inebriarsi!*»¹⁷:

Allora, in vece di avvicinarsi a Giulietta con precipitazione gridando: «Giulietta!», la Malibran [Romeo] le si avvicinava in silenzio, le palpava la testa, toccava alternatamente le sue braccia, le sue spalle, il suo collo, i suoi occhi; poi, tutto a un tratto, con voce soffocata, spezzata, bassa e parlante, che pareva venire dal fondo dell'anima, pronunciava: «Giulietta!...». Tale parola sortiva un effetto magico sugli spettatori: un fremito glaciale si versava su ciascuno già prima che la pronunciasse, e più volte, a Bologna [nel 1832], furono obbligati a portar via dal teatro signore che non riuscivano ad ascoltarla senza sentirsi male¹⁸.

Questa insostenibile ipereccitazione scopto-acustica (altrimenti detta “sindrome di Stendhal”) viene anche interpretata come *transfert* di fantasmi erotici inespressi, che troverebbero il loro appagamento in una sensualità tipicamente estetica. E a suscitargli pare sia proprio la natura stessa del canto, esibizione acustica di corporeità, flusso scaturito dalle cavità più riposte, che serba quel tanto di materiale, di “penetrativo”, da consentire un’eccitante frizione col corpo sensoriale dell’ascoltatore¹⁹.

La presenza stessa del canto apre dunque nuove e diversificate dimensioni d’ascolto rispetto alla rappresentazione teatrale fondata sulla sola parola. Abolendo la musica e limitandosi cioè a recitare i soli versi del libretto (come accade quando si mette in scena la *Salomé* di Wilde senza l’intonazione musicale tardoromantica di Strauss, *Parisina* di D’Annunzio senza quella verista di Mascagni, *Pelléas et Mélisande* di Maeterlinck senza la musica impressionista di Debussy, il *Wozzeck* di Büchner senza i suoni espressionistici di Berg; tutti casi di *Literaturoper*, nei quali il compositore non è passato attraverso la mediazione di un librettista, ma si è limitato a mettere in musica drammi di parola preesistenti), mettendo insomma in scena le sole parole senza il canto, viene restituito allo spettatore un discorso di superficie nettamente diverso, portatore di una forza retorica differente, e con una delineazione finale del personaggio altrettanto dissimile. Confrontando nel 1894 l’interpretazione che Eleonora Duse offriva di Santuzza nella *Cavalleria rusticana* teatrale di Verga con quella di Emma Calvé nell’omonima opera di Mascagni, così scriveva G. B. Shaw:

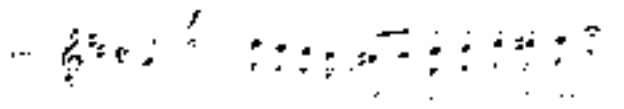
La Duse rende la trama più plausibile, [per sua mera abilità scenica] e non certo per essere l’opera meno plausibile del dramma letterario, ché si può anzi dimostrare esattamente l’opposto, quanto cioè la maggior intensità del linguaggio musicale renda l’opera ben più realistica del dramma²⁰.

Detta in altri termini, la Calvé piaceva poco a Shaw per certe sue scelte esecutive, ma in linea di principio Shaw era disposto a riconoscere all’opera in musica una maggiore credibilità rispetto al dramma, e ciò proprio grazie alla presenza di quella musica e di quel canto che per generazioni tanti letterati avevano invece accusato di irrazionalità e inverosimiglianza. Certo, a definire una parte, concorre alquanto pure l’esecuzione che di essa ci viene offerta, a cominciare dal timbro della voce che la esegue; e questo vale in misura esponenziale per una esecuzione canora: l’interpretazione di un attore/cantante riveste la nuda parte scritta, fin modificandone l’aspetto di base, come può fare un abito di sartoria nei confronti di un corpo pur non avvenente, o un capo d’abbigliamento dimesso sovrapposto a una figura pur aiutante. È il motivo, questo, per il quale un medesimo testo ci è parso talvolta di grande fascino, talaltra noioso assai.

La parte, di fatto, muta nella percezione dello spettatore a seconda che a interpretarla sia un/una artista giovane, abile e avvenente, oppure in fine di carriera, flebile e d’aspetto poco gradevole. Nondimeno – lo si accennava sopra – la pertinenza fisica alla parte drammatica cede il passo, nell’opera lirica, alla pertinenza canora rispetto alla parte musicale fissata dal compositore. Cosa farà allora un direttore artistico in fase di *casting*? a quale dei due parametri darà la precedenza? alle esigenze della parte drammatica o a quelle della parte musicale? E un direttore d’orchestra che si trovasse scritturato un cantante col *physique du rôle* giusto ma inadatto vocalmente, cosa dovrebbe fare? e un regista che si vedesse assegnare una cantante adatta per la voce ma non per il fisico, come deve reagire? In un genere di spettacolo fondato su doppie parti, l’eventualità di una siffatta contrapposizione di peculiarità in uno stesso interprete è tutt’altro che peregrina.

A livello discografico, dove la flagranza scenica del corpo non ha luogo e, quindi, nella scelta degli interpreti tutto è puntato sulle caratteristiche della voce, l’opzione cade solitamente sul cantante che corrisponde in maggior misura alle esigenze canore della parte musicale, al di là dell’età e dell’aspetto richiesti dalla parte drammatica. Così si è fatto però, in genere, anche in teatro, fino almeno a tutto il secolo scorso, senza che nessuno si chiedesse più di tanto se fosse lecito scritturare la corpulenta Montserrat Caballé per incarnare Mimì che nella *Bohème* muore di tisi (ma cosa meglio dei suoi filati di voce, per esprimere nel suono la consunzione del corpo?) o l’anziano Alfredo Kraus per dar voce ai dolori del giovane Werther (quale mai ugola tenorile più nobile e fresca disponeva all’epoca il parco internazionale dei cantanti?). Chi non è addentro ai sistemi del teatro d’opera potrebbe pensare che basta pur sempre modificare qualche battuta (verbale e musicale) per adattare il testo agli interpreti contingenti, smussando le incongruenze interne più evidenti. Posso invero sostituire all’occasione l’aggettivo «magrotta» con «grassotta», o viceversa, se l’interprete di turno della pupilla del Dottor Bartolo non corrisponde alla descrizione che Figaro ne dà in due pennellate; posso talvolta eliminare una nota troppo acuta se l’interprete non ne ha la piena padronanza nella propria estensione canora... Ma non è un’operazione sempre agevole o possibile. Nel Teatro Parlato (intendo naturalmente quello che rappresenta testi preesistenti) il discorso verbale è invece quasi sempre suscettibile di modifica; anzi, in molti casi il testo inscenato è addirittura un testo nuovo, nato a séguito di sistematiche modifiche dell’originale (traduzione, riduzione, adattamento, ecc.): si rappresenti Shakespeare o Goldoni, possono agilmente venire tagliate scene intere o singoli personaggi, accorciati dialoghi, riscritte frasi o modificato l’ordine delle battute, adattando il testo alle esigenze interpretative inseguite dal regista o dall’attore. E se pure le parole restano immutate, i tempi, i ritmi, le intonazioni, i colori della voce con cui vengono di volta in volta pronunciate influiscono da par loro sulla

formulazione generale di senso, spalancando uno spettro semantico talmente ampio da potersi all’occorrenza persino stravolgere il significato verbale originale. Prendiamo il passo dall’*Othello* di Shakespeare in cui Iago comincia a soffiare il sospetto nell’orecchio del Moro. Gli dice, più o meno: «Ma quando incontravate Desdemona, le prime volte, e le mandavate doni, Cassio sapeva del vostro amore?». Otello domanda a sua volta: «Perché mi chiedi questo?». Ed è qui che ha inizio la crudele “recita” di Iago, il quale risponde (o – meglio – non-risponde) ad ogni domanda che gli viene rivolta ripetendone la parte finale. Finché Otello mette fine al gioco: «By heaven, he echoes me». Secondo le varie traduzioni italiane: «Per dio, mi fa l’eco», oppure «Cielo, costui è la mia eco», o altre soluzioni simili, a conferma dell’instabilità del testo nel Teatro Parlato. Ebbene, al di là delle specifiche parole, per quante interpretazioni antiche e moderne riuscirete a verificare, troverete altrettanti esiti sonori di questa frase, proferita con tono sempre diverso: spazientito, adirato, incredulo, annoiato... In film ormai storici, Laurence Olivier la dice in modo divertito: è talmente lontano dal sospettare una minaccia, che, sulle prime, nemmeno s’insospettisce; Orson Welles la taglia! Questo avviene quotidianamente in teatro o al cinema, alle prese con Shakespeare, col Teatro Parlato. In Verdi no: nel Teatro Cantato, nel suo *Otello* in musica costruito sulle parole di Arrigo Boito (di norma vicinissime all’originale shakespeariano) non è possibile per l’esecutore incidere sull’intonazione della frase «Pel cielo, tu sei l’eco dei detti miei», né fare alcunché di diverso da quello che è stato scritto in partitura una volta per tutte: un improvviso, rabbioso scatto della voce verso i toni acuti, troncato da una pausa di costernazione:



Il discorso musicale vincola dunque la parte canora: la blocca e la obbliga in misura ben superiore a quanto il discorso verbale possa fare (né lo vorrebbe) nei riguardi della parte drammatica. Modello narrativo, fabula e intreccio corrispondono qui più che mai, fra Shakespeare e Verdi-Boito; non corrisponde però il discorso, che in Shakespeare è prettamente verbale, mentre in Verdi è fondamentalmente musicale²¹. Senza lo slancio possente, senza gli acuti tenorili, senza quell’estensione e quel carattere di voce che la parte canora richiede nello specifico in questo passo (e in tanti altri dell’opera), un cantante non può eseguire l’*Otello* verdiano. Viene allora in mente quanto scriveva Verdi:

“O le opere pei Cantanti o i Cantanti per le opere”. Vecchio assioma che nissun impresario ha mai saputo praticare, e senza del quale non vi è successo possibile in Teatro²².

Se non ho il cantante giusto per una certa opera, cambio

opera (oppure cambio il cantante), ma non posso adattare l’opera al cantante che ho momentaneamente a disposizione. Al contrario, nel Teatro Parlato il testo si fa addomesticare con facilità, accettando adattamenti anche profondi. Quello di Verdi è un monito che le direzioni artistiche dei teatri dovrebbero tenere ben presente allorché compongono il cast di un’opera. Ma vorrei lanciare un monito analogo anche ai moderni registi: se la parte canora ha determinate caratteristiche – ed è, come nel caso di Otello, eroica, carica di specifici colori, timbri, impeti – come sarà possibile rileggere il personaggio in termini indifferenti o contrari a tali qualità espresse incontrovertibilmente dalla musica, senza produrre rispetto alla musica una sorta di ossimoro, che può anche raggiungere elevati livelli di intollerabilità? E dico questo senza voler minimamente limitare le più che lecite esigenze interpretative di un regista, le cui mire drammaturgiche possono all’occasione tendere perfino all’ossimoro. Ma se nel Teatro Parlato, all’occorrenza, riuscirei forse anche a rileggere il personaggio di Otello in termini di anti-eroe (o, con Carmelo Bene, facendone una presenza fin antitetica all’idea di “io”) – e questo proprio perché ho tutto l’agio di modificarne la parte, e di adattare ogni sua espressione verbale e scenica alla nuova drammaturgia sovrappostasi a quella originale di Shakespeare, dalla prima all’ultima parola – nell’opera tutto resta invece ingabbiato entro le cogenti istanze espressive della musica, rendendo problematiche (e spesso inaccettabili) molte delle riletture drammaturgiche proposte negli ultimi anni fra i teatri d’opera di tutto il mondo, là dove l’interpretazione scenica di luoghi, personaggi e azioni è troppe volte “indifferente” (quando non “antitetica”) al discorso sostanziato di parole e soprattutto di musica che il compositore ci ha storicamente consegnato. Ma attenzione a non cadere nell’equivoco dello spettatore ingenuo (si chiami pubblico o critica), che s’indigna a prescindere se gli viene proposto un personaggio classico del teatro musicale abbigliato in jeans e t-shirt, mentre accetta di tutto e di più se vede crinoline e merletti. Per essere concreti, riconsideriamo due recenti spettacoli, chiacchieratissimi, del Teatro alla Scala, proposti a distanza di pochi mesi l’uno dall’altro (stagione 2012/13): – il *Ballo in maschera* che Damiano Michieletto ha ambientato né alla corte settecentesca di Gustavo III (progetto originale di Verdi), né fra i coloni americani del secolo XVII (soluzione imposta a Verdi dalla censura), bensì durante una *convention* elettorale statunitense dei nostri giorni, rispettava in ogni gesto, in ogni situazione scenica l’indole dei personaggi originali, così come forgiata una volta per tutte dalle parole e dalle note fissate in partitura: una riletture dunque gratuitamente traspunta di epoca (già Verdi aveva dovuto farlo!), ma costruita maniacalmente sulle ragioni espressive del discorso originale, verbale e musicale insieme. Esito dello spettacolo: regista fischiatissimo da un pubblico indispostosi alla vista di una limousine in scena, di una prostituta violentata in una squallida periferia, di un dispenser per l’acqua come se ne vedono quotidianamente in ogni ufficio.

– il *Lohengrin* che Claus Guth ha ambientato non ad Anversa nel secolo X, bensì a Norimberga nell'epoca stessa di Wagner (e dunque in un'epoca sufficientemente lontana dal pubblico d'oggi, che sempre richiede all'opera una distanza mitica), sovrapponendo a storia, natura, indole e psicologia del protagonista la storia, la natura, l'indole e la psicologia di Kaspar Hauser, un misterioso giovane cresciuto allo stato primitivo che il 26 maggio 1828 comparve dal nulla, spaurito e disadattato, a sconvolgere la società tedesca e le teorie comportamentali allora in voga. Se alcuni tratti di Hauser possono verosimilmente accostarsi a certi aspetti di Lohengrin, personaggio misterioso spuntato anch'egli dal nulla, senza un nome e una storia alle spalle, il ruolo drammatico e musicale scelti da Wagner per Lohengrin, formalizzati in una parte verbale e in una parte canora ben connotate, sono tuttavia quelli del cavaliere senza macchia e del tenore eroico, atteggiamenti drammatici e vocali agli antipodi di un ideale Kaspar Hauser operistico. Il risultato di tale riscrittura drammaturgica si concretava dunque in un meschinello malconco, strisciante a terra in posizione fetale, tremante come una foglia se qualcuno tentava di avvicinarlo (un Kaspar Hauser, appunto), che si ergeva però a intervalli regolari per eseguire le frasi solarmente tenorili su parole epicamente eroiche predisposte da Wagner (espressioni e gesti da Lohengrin, appunto), ogni qualvolta lo scorrere temporale della partitura gli affidava un intervento canoro, per ripiombare poi insensatamente a terra subito dopo, rientrando nella parte del disadattato. Esito dello spettacolo: apprezzamento generale del regista da parte di un pubblico comunque appagato alla vista di bei costumi anticheggianti e immagini lontane nel tempo, benché incomprese (e, se comprese, ingiustificabili).

Michieletto aveva impunemente modificato la fabula, mantenendosi però fedele al modello narrativo di fondo (un potente si innamora della moglie del suo più stretto collaboratore: i ruoli restano immutati) e badando che non un sol gesto, non una sola immagine contraddicesse il discorso di superficie (la parte dei singoli personaggi, fatta di parole e musica). Guth aveva invece impunemente modificato il modello narrativo di fondo (l'eroe convertito in anti-eroe: i ruoli vengono così stravolti), senza però badare a quante contraddizioni ciò avrebbe prodotto nello spettacolo a contatto con l'immutato discorso di superficie (la parte eroica di Lohengrin, fatta di parole e musica), che procedeva così in una dimensione autonoma e contraddittoria rispetto alle immagini proposte. Questa è la realtà operistica odierna più frequente: rappresentazioni i cui tre testi costitutivi – verbale, musicale, visivo: eternamente fissati i primi due, riscritto di continuo il terzo – procedono paralleli sul piano temporale ma divergenti su quello semantico. Da un lato la componente verbal-musicale, inscritta in una tradizione testuale che si perpetua nei secoli, e che magari si picca di recuperare sempre più le prassi esecutive antiche, filologicamente verificate (per restituirci quella che si chiama un'esecuzione

“storicamente informata”); dall'altro uno spettacolo visivo che, proprio perché non codificato quanto lo sono le parole e la musica imbricate nella partitura, prende liberamente altre strade, talvolta davvero divergenti rispetto alla semantica non modificabile della musica (un'esecuzione, dunque, “estetivamente disinformat”?). E gli esiti schizofrenici sono ormai all'ordine del giorno.

La lettura autonomamente originale di un classico può essere talvolta frutto di una scelta preordinata, sentita talaltra come una necessità artistica, ma non può diventare una regola costante – atteggiamento che, protrandosi nel tempo, finisce per omologare la “rilettura” del *côté* visivo sui binari di un'autoreferenzialità ripetitiva e inerte (quanti “cattivi” dell'opera abbiamo ormai visto in divisa da nazista!). L'“aggiornamento” del discorso visivo – e spesso della sola patina superficiale, senza una reale rilettura drammaturgica globale – sembra invece essere divenuto proprio un *must*, indotto forse da quell'«angoscia dell'influenza», da quell'«ansia della tardività» che porta il regista a domandarsi: «Che *Rigoletto* potrò mai fare che non abbiano già fatto altri prima di me?»²³. In troppi casi l'“aggiornamento” della lettura registica – che spesso si limita a una banalissima trasposizione al giorno presente di una vicenda antica – è soltanto frutto dell'irrazionale adesione incondizionata al più stupido degli *slogan* attualmente vigenti sulla bocca dei registi e dei sovrintendenti che li assoldano: «Avvicinare l'ambientazione temporale della vicenda serve per renderla più comprensibile allo spettatore di oggi e guadagnare così all'opera nuovo pubblico giovanile» (come se tale pubblico non fosse capace di apprezzare un film storico su Giulio Cesare o Carlo Magno ambientato nelle rispettive epoche, e li sentisse invece più vicini al proprio sentire se li vede in groppa a uno scooter invece che a un cavallo); salvo poi sentirsi confessare a microfoni spenti – dal regista o dal sovrintendente di turno – che venti tute mimetiche con anфи ai piedi per vestire un drappello di soldati costano assai meno delle venti lucenti armature in stile medievale che la fabula originale richiederebbe.

La fabula della *Traviata* – un padre che impedisce al figlio la convivenza con un'escort ritiratasi dalla professione, perché altrimenti andrebbe a monte il matrimonio dell'altra figlia – può vantare una verosimiglianza storico-sociale se ambientata nel secolo XIX, ma diventa risibile quando trasposta nel secolo XXI (come pur si fa oggi «per avvicinare l'opera ai giovani»), epoca in cui la disinibizione sessuale e la convivenza di coppia sono entrate pure nelle “buone famiglie”; per tacere di quanto suonino anacronistici il discorso verbale (con lessico, sintassi e figure retoriche d'altri tempi), nonché il discorso musicale di quell'opera (cosicché nei *rave parties* che i registi moderni inscenano in casa di Violetta o di Flora continuano assurdamente a risuonare valzer, galop e quadriglie). Questo ci fanno notare i giovani d'oggi entrati occasionalmente in un teatro d'opera, messi a confronto con la rilettura giovanilistica di qualche famoso regista! L'unica modalità sensata per riambientare *I Capuleti e i*

Montecchi di Bellini o *Roméo et Juliette* di Gounod in epoca contemporanea sembrerebbe allora quella di riadattarne anche il discorso testuale (aggiornare i dialoghi, arrangiare la musica): è quanto si è fatto nel cinema con *Romeo + Juliet* rispetto all'originale *Romeo and Juliet* di Shakespeare, modificando opportunamente le parti affidate ai singoli ruoli della tragedia. Ma chi, nell'opera, avrebbe il coraggio di mettere mano alla musica di Bellini o di Gounod? Non resta allora che rimbocarsi le maniche e scrivere di sana pianta un *West Side Story* (stesso modello narrativo, quasi identica fabula, ma discorso verbale e musicale nuovissimi): il teatro d'opera non avrebbe che a giovare di *vere* opere contemporanee, capaci di creare un moderno sistema di ruoli e parti, come è riuscito a fare il *musical* americano. E invece, nella perdurante assenza di giovani autori capaci di produrre qualcosa di musicalmente nuovo e duraturo insieme a registi coevi, si continua a lavorare sull'antico, con gli esiti non sempre plausibili che da tempo subiamo. Ma da quei ruoli drammatici e canori delle opere antiche non scaturivano soltanto discorsi verbali e musicali ad essi consoni: il ruolo portava con sé anche un ampio bagaglio di corredo teatrale, gesti, pose, costumi e atteggiamenti in genere, insomma le dinamiche di superficie dello spettacolo visivo. Potrebbe dunque essere questo un elemento guida per una performance operistica coerente sul piano estetico: una rappresentazione “storicamente informata” a tutto tondo.

¹ Se ne lamentava già Fedele d'Amico nel 1981, con la sua solita precocità d'idee e intendimenti (in una nota della dispensa universitaria *Il teatro di Gioacchino Rossini*, oggi disponibile come F. d'Amico, *Il teatro di Rossini*, Bologna, il Mulino, 1992, pp. 19-213: 169).

² Per uno studio sistematico sull'argomento vedi C. Jandelli, *I ruoli nel teatro italiano tra Otto e Novecento*, Firenze, Le Lettere, 2002.

³ Cfr. C. Segre, *Teatro e romanzo. Due tipi di comunicazione letteraria*, Torino, Einaudi, 1984, pp. 15-16.

⁴ C. Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di L. Bianconi e G. Pestelli, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, Torino, EDT, 1988, pp. 77-162: 77.

⁵ Lettera di Giuseppe Verdi ad Antonio Somma, da Busseto, 20 novembre 1857, in *Carteggio Verdi-Somma*, a cura di S. Ricciardi, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 2003, p. 240.

⁶ «Die in Mozart's Hauptwerke von uns angetroffene, so überraschend glückliche Beziehung zwischen Dichter und Komponisten, sehen wir aber im fernerer Verlaufe der Entwicklung der Oper gänzlich wieder verschwinden, bis, wie wir sahen, Rossini sie gänzlich aufhob, und die absolute Melodie zum einzig berechtigten Faktor der Oper machte, dem alles übrige Interesse, und vor Allem die Bethheiligung des Dichters, sich vollkommen unterzuordnen hatte» (R. Wagner, *Oper und Drama*, parte I: «Die Oper und das Wesen der Musik», Leipzig, J. J. Weber, 1852, p. 134).

⁷ «Ein wenig Frechheit mehr bei Rossini und er hätte durchweg la-la-la-la singen lassen – und es wäre Vernunft dabei gewesen! Es soll den Personen der Oper eben nicht “aufs Wort”

geglaubt werden, sondern auf den Ton!» (Fr. W. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft*, Chemnitz, Ernst Schmeitzner, 1882, p. 101 [2. Buch, Nr. 80: «Kunst und Natur»]).

⁸ F. d'Amico, *Un ragazzino all'Augusteo. Scritti musicali*, a cura di F. Serpa, Torino, Einaudi, 1991, pp. 101-102.

⁹ H. S. Powers, *Il “Do del baritono” nel “gioco delle parti” verdiano*, in *Opera & libretto*, a cura di G. Folena, M. Teresa Muraro e G. Morelli, vol. II, Firenze, Olschki, 1993, pp. 267-281: 276.

¹⁰ G. Baldini, *Abitare la battaglia. La storia di Giuseppe Verdi*, a cura di F. d'Amico, Milano, Garzanti, 1983, p. 235.

¹¹ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957; trad. it. *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974, pp. 193-199.

¹² Ivi, p. 166.

¹³ B. Barilli, *Il paese del melodramma*, a cura di L. Viola e L. Avellini, Torino, Einaudi, 1985, p. 92.

¹⁴ L. Bianconi, prefazione a *La drammaturgia musicale*, a cura di L. Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, p. 19.

¹⁵ G. Rouget, *La Musique et la trance*, Paris, Gallimard, 1980; trad. it. *Musica e trance*, Torino, Einaudi, 1986, pp. 330-342.

¹⁶ Sull'argomento, cfr. F. Vermorel- J. Vermorel, *Starlust: The Secret Life of Fans*, London, W. H. Allen, 1985 e L. A. Lewis, *The Adorning Audience: Fan Culture and Popular Media*, London, Routledge, 1992.

¹⁷ «Die stärksten Gedanken und Leidenschaften vor Denen, welche des Denkens und der Leidenschaft nicht fähig sind – aber *Rausches!*» (Fr. W. Nietzsche, *Die fröhliche Wissenschaft* cit., p. 109 [2. Buch, Nr. 86: «Vom Theater»]).

¹⁸ Maria Merlin de los Mercedes de Jaruco, *Madame Malibran*, 2 voll., Bruxelles, Wahlen, 1838, vol. I, pp. 218-219.

¹⁹ Ho recuperato queste ultime considerazioni da M. Beghelli, *Erotismo canoro*, in «Il Saggiatore musicale», VII, n. 1, 2000, pp. 123-136.

²⁰ «Duse makes the play more credible, not because an opera is less credible than a spoken play – for though that can be proved logically, the facts are just the other way, the superior intensity of musical expression making the opera far more real than the play» (recensione del 30 maggio 1894, ora in *Shaw's Music: The Complete Musical Criticism in Three Volumes*, a cura di D. H. Laurence, vol. III, London, The Bodley Head, 1981, p. 227).

²¹ Suggestiva è comunque l'ipotesi avanzata da Guccini, secondo cui in certe epoche, in certe circostanze – come quella dell'*Otello* verdiano – la parte musicale affidata una volta per tutte al personaggio potrebbe essere nata come una sorta di stilizzazione canora altamente formalizzata di modalità performative vigenti nel Teatro Parlato coevo, per cui l'interpretazione di *Otello* proposta ad esempio da Tommaso Salvini potrebbe essere rientrata fra i riferimenti culturali dell'*Otello* verdiano (cfr. G. Guccini, *La drammaturgia dell'attore nella sintesi di G. Verdi*, in «Teatro e Storia», IV, 1989, n. 7, pp. 245-282).

²² Lettera di Giuseppe Verdi a Giulio Ricordi, da Genova, 20 novembre 1880, in *Carteggio Verdi-Ricordi 1880-81*, a cura di P. Petrobelli, M. Di Gregorio Casati, C. M. Mossa, Parma, Istituto nazionale di Studi verdiani, 1988, p. 69.

²³ Il riferimento, fin troppo banale, è ad H. Bloom, *Anxiety of influence: A theory of poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1975 (trad. it. *L'angoscia dell'influenza. Una teoria della poesia*, Milano, Feltrinelli, 1983) e al lungo dibattito scaturito d'intorno.

**Tra lirica e prosa:
le interne possibilità del teatro materiale**
di Francesco Esposito

Abstract. *The director gives the reader a witness of his professional relationship with opera singers, identifying some areas of complexity and others of potential development, through multiple examples of field work.*

Noi registi cerchiamo di dare la nostra interpretazione. Io chiedo sempre ai miei collaboratori, quando ci viene assegnato un titolo: «Che storia vogliamo raccontare? Da che parte andiamo? Che cosa vogliamo esprimere? Qual è il nostro stato d'animo nei confronti di questo testo, nei confronti di questa musica e nei confronti del nostro tempo oggi?», e cerchiamo di raccontare al pubblico una storia che abbia un senso, che sia di facile comprensione. Per me il teatro rimane comunicazione.

La cosa drammatica è il rapporto con i cantanti d'opera, la complessità del vestirli e, soprattutto, del farli recitare. Il problema peggiore secondo me è quando si fa una distinzione tra regista d'opera e regista di teatro. Io ho la fortuna di fare sia l'opera sia il teatro, e non trovo questa differenza: il regista è un regista, punto. Mi permetto di spezzare, in questa occasione, una lancia in favore di chi fa il nostro mestiere veramente. Noi stiamo assistendo sempre più a un'avanzata inarrestabile di persone che si alzano una mattina e decidono di fare i registi d'opera, mai di prosa, ma di lirica. Per fare il regista di lirica bisogna essere, innanzi tutto, almeno un pochino musicisti. Io sono un pessimo clarinetista, un pessimo sassofonista, però, se apro una partitura, solfeggio in setticlavio. Uno può leggere solo il canto in pianoforte, può anche non essere un bravo musicista, ma capire e avere la sensibilità di recepire quello che la musica ci vuole trasmettere. Come un regista si pone davanti a un testo, io mi pongo davanti a uno spartito, e quei puntini neri sui quali mi addormentavo quando studiavo pianoforte mi trasmettono tante cose. Se c'è scritto un *piano*, *mezzoforte* o un *ppp*, noi cerchiamo di capire perché siano state scritte queste cose, e le dobbiamo rispettare. Che cosa accade? Molti registi si improvvisano. Io, prima, ho sentito una signora che ha detto: «Io non vado a teatro d'opera perché mi annoio». Mi ferisce, ovviamente, ma non posso darle torto. Perché anch'io, come regista, certe volte, mi annoio a vedere i miei stessi spettacoli, mi viene sonno. Ogni tanto succede. Perché? Perché la nostra difficoltà sta nel far andare insieme tante, tante cose. Dobbiamo essere degli organizzatori molto bravi e prepararci sempre molto: una regia affrontata in modo serio richiede almeno quattro-cinque mesi, ma abbiamo colleghi che ne fanno dodici o tredici all'anno. Io non so come facciano. Ho 24 ore, dormo anche cinque ore a notte, il resto posso anche studiare, ma non ce la si fa.

Non ci si parla mai tra direttore d'orchestra e regista. Perché il direttore d'orchestra ha il suo regno fortissimo: l'orchestra. L'orchestra racconta una cosa e il palcosceni-

co ne racconta completamente un'altra. Peggio ancora: talvolta viene invitato un musicologo o un critico a raccontare l'opera, il quale non si degnava di parlare con noi registi e racconta l'opera come la vuole raccontare lui. Il grafico stesso fa il manifesto dell'opera senza parlare con noi registi. Perciò la gente, quando si apre il sipario, vede delle cose diverse e non capisce assolutamente nulla. Noi ci mettiamo del nostro e le persone, giustamente, si annoiano. Il discorso drammatico è questo, riuscire a far funzionare un po' tutte le cose.

Sono andato in Conservatorio e mi sono guardato intorno cercando dove fosse il palcoscenico. Ho chiesto indicazioni per raggiungere un eventuale spazio scenico ma... non l'ho trovato. Per me, il palcoscenico non è una pedana rialzata, è un luogo deputato dove fare delle esercitazioni. Ma il palcoscenico non esiste nei nostri conservatori. Li ho visti all'estero, ma qui in Italia no. Io stesso quest'anno ho cambiato Conservatorio, preparo dei cantanti, ma, purtroppo, non ho il pianista. Io ho accompagnato gli esami di Canto e di Arte Scenica col clarinetto. Ormai so suonare benissimo *O mio babbino caro* e *Batti, batti bel Masetto*. Accompagno al clarinetto in un modo eccellente, ma, dove non arrivo perché ci sono dei passaggi troppo difficili e perché vorrei dire qualcosa, tolgo lo strumento e continuo con la voce, poi riprendo a suonare. Sembro un pazzo, ho anche dei video che, sinceramente, non metto su Youtube per pudore.

La realtà è questa: il programma ministeriale ha la data del 1901, dove di regia d'opera non si parlava assolutamente. Questi ragazzi hanno a che fare con questo stato di cose. E, adesso, i ragazzi, devo essere sincero, sono molto più svegli, molto più preparati, hanno molta più voglia.

I tempi si sono ristretti sempre di più. Noi dobbiamo mettere in scena una regia d'opera che prevede un lavoro immenso di recitazione, mediamente, in otto-dieci prove. Io, l'anno scorso, ho fatto l'*Italiana in Algeri* qui a Bologna e ho avuto cinque giorni in palcoscenico. Cercavo nel mio zainetto se c'era la bacchetta, non dico di Mago Merlino, ma almeno quella di Harry Potter, perché ci voleva una magia. Cosa dobbiamo fare? La cosa assurda è che non abbiamo degli attori. Con un attore non si deve neanche provare più di tanto, si fa un bellissimo lavoro a tavolino. Ma il lavoro a tavolino è l'incubo dei cantanti d'opera. Quando noi registi – mi permetto di dire – seri chiediamo una prova a tavolino riceviamo in cambio delle ingiurie, ci mandano maledizioni. Noi, in pochi, brevi attimi, dobbiamo capire chi abbiamo davanti, se hanno studiato: molte volte voi prendente lo spartito di un cantante d'opera e vedete che ha sottolineato soltanto la sua parte. Quando io, per seguire il mio amato Stanislavskij, chiedo: «Da dove vieni?», intendendo: «Il tuo personaggio che passato ha?», il cantante, alcune volte, mi guarda e mi dice: «Io, dal camerino». Abbiamo a che fare con questo tipo di realtà. Diventa un problema anche riuscire a fare la prova a tavolino, perché non consiste nel leggere il libretto d'opera, ma nell'andare un po' sotto la super-

ficie, nel capire il vero senso della parola, nell'analizzare davvero una partitura. Perché, in quel punto, Puccini o Verdi hanno messo degli archi, degli ottoni? Per esprimere degli stati d'animo. Il colore della voce non è altro, dal mio punto di vista, che uno stato d'animo, qualcosa che parte dal cuore. Il teatro per me è emozione, ma ci troviamo davanti a delle persone che devono interpretare un nostro stato d'animo non avendo i mezzi tecnici.

Anche a proposito dei costumisti vorrei aprire una grande parentesi, perché mi sono trovato dei bozzetti con una *spennellata* che rappresentava un abito. Poi, si chiede al responsabile della sartoria di realizzare il cartamodello di quell'abito e lui non sa cosa fare.

Noi registi vogliamo mettere il becco, sempre di più, nella scelta dei cantanti, non tanto per l'aspetto fisico, ma per quello interpretativo. Vi posso garantire che, se voi andate a lavorare con cantanti famosi, loro non avranno il tempo materiale per approfondire un discorso di teatro vero e profondo. Entrano e dicono: «Da dove devo entrare? A destra, a sinistra?».

È molto facile essere direttore artistico e fare anche regia. Gabriele è una mosca bianca, è il direttore artistico in un teatro dove non fa regia. Nonostante questo, la critica lo ha attaccato. Ma è semplice: se io faccio il direttore artistico di un teatro posso scambiare spettacoli con Gabriele e viceversa. Diventa il mio giochino e anche questo non va bene, perché toglie lavoro a giovani. Contesto e consterò sempre fino in fondo questa prassi. Infatti sono un regista un po' difficile da gestire, purtroppo.

In più rimane sempre un altro aspetto importante. Che cosa facciamo con i cantanti d'opera? Quando parlate con loro di Stanislavskij, o di una delle tante strade per vivere un ruolo, non sanno neanche di che cosa stiamo parlando. Soprattutto per i vecchi cantanti d'opera l'importante è piazzarsi per terra e cantare. Ovviamente, io sto attentissimo a quella che è la parte vocale: se Violetta deve cantare un *Mi bemolle* non la metto certo a testa in giù o piegata col diaframma, perché non le uscirà mai. Dobbiamo favorire gli attori in certi momenti, ma loro devono essere in grado di raccontare una nostra storia e di capire.

Per tutti questi motivi, la riforma va fatta a monte. Vanno fatti corsi di teatro veri – nei conservatori, non ce ne sono perché non interessa, lavori di danza, lavori sul corpo. A volte, il critico dice: «Il regista non è stato capace di muoverlo». Se voi guardate su Youtube *Ma che gelida manina* della *Bohème* comincia con il tenore che tocca la manina di Mimì. Mimì giunge le mani, abbassa gli occhi e dice: «Ah». Come posso innamorarmi e far credere alla gente che mi sto innamorando di una che sta così? Sono cieco? Perché Mimì scende nella soffitta nell'appartamento di Rodolfo, proprio quando Rodolfo è solo? Ovvio: perché ci vuole fare l'amore o almeno «amoreggiare». Succede adesso come succedeva nell'Ottocento, è normalissimo. E invece no. I due, poi, al buio, cercano una chiave. Ma il buio è irrealizzabile, assolutamente, perché il direttore d'orchestra non vedrebbe il cantante. Il tenore comincia

a cantare «Ma che gelida manina, se la lasci riscaldar», ma in testa ha il Do che deve cantare alla fine, per cui tutto quello che fa non gli interessa. A un certo punto, abbandona la povera Mimì e, piano piano, comincia: «Talor dal mio forziere...». Il tenore si allontana da Mimì, abbandonandola, e si perde il rapporto. Va bene cantare un'aria, però deve avere anche un senso! Poi continua: «Poiché v'ha preso sta-a-anza la-a spe-èèèè-ran-za...». Se sta sei ore così, viene giù il teatro, se lo si mette un attimo in una posizione diversa è il regista che non sa fare il suo mestiere. Il tenore finisce di cantare e poi torna, sveglia Mimì che si era «addormentata», e dice «Or che mi conoscete, deh, parlate voi, deh, parlate. Chi siete?». Lei rimane interdetta, comincia a cantare «Sì, mi chiamano Mimì» e finisce tutto il primo atto con *Amor, amor*: due ragazzi che vanno al caffè tenendosi a braccetto. Nella scenografia di *Bohème, nella soffitta*, non ho mai visto il bagno o la porta del bagno, magari c'erano i servizi sul pianerottolo, ma da bambino mi sono sempre chiesto: «Ma dove vanno a far pipì questi?». Quando ho fatto la *Bohème* la prima cosa che ho chiesto allo scenografo, seppur anch'io ami gli spazi vuoti, è stato: «Mettimi almeno una porta che sembra la toilette». Ci tenevo, è stata una grande cosa.

Insomma, insegnare il mestiere dell'attore a gente che non ha un bagaglio tecnico-culturale è difficilissimo e noi registi d'opera facciamo una fatica pazzesca. Non parlo poi dei costumisti! Il cantante deve vestire con un costume che racconta uno stato d'animo, deve esprimere sempre una situazione emotiva importante, invece, qualsiasi costume gli mettiate addosso gli è indifferente perché a lui interessa solo andare lì e cantare.

Nella *Carmen* che ho appena fatto in un teatro italiano, il direttore d'orchestra ha voluto mettere a metà dell'*opera comique* le parti dialogate, tutte in francese. Questo vuol dire scegliere cantanti che sappiano parlare francese molto bene, avere un coach che lavori sul testo, avere un regista che lavora con i tempi teatrali della prosa. Non oso dirvi cosa hanno sentito le mie orecchie! Il dialetto bolognese in confronto era nulla. Cosa peggiore: il direttore d'orchestra non voleva fare nessun taglio. Una versione integrale vuol dire tenere inchiodata la gente tante ore, quando non è assolutamente più abituata. Per quanto l'opera sia una cosa di tradizione, della nostra cultura, non è abituata, perché siamo nella cultura del «mordi e fuggi». Ci scontriamo addirittura con questo: «Perché mi toglie queste due battute dell'aria?», «Ma a cosa ti servono? Non servono a niente! Togliamo un po' di recitativi, così diamo un po' di ritmo allo spettacolo!», «No, mia mamma mi deve sentire che dico quella frase». Insomma, lavoriamo veramente in un mondo fatto – e lo dico tristemente e senza polemiche – di profonda ignoranza. I registi seri, come può essere il Maestro Vacis, come posso essere io e come sono per fortuna tanti, tanti altri colleghi, nell'opera lirica, si trovano in grandissima difficoltà a fare una cosa che dovrebbe essere normale perché è quello per cui abbiamo studiato tanto: fare il teatro. Ma è diventata una cosa complessa.

Costume e Costumi di Charlotte Ossicini

Abstract. *From eighteenth century to the present: a brief history of the theater costumes through its treaties and trends. From eighteenth-century dress, manufactured under the roles system, through the dress that is modeled on the identity of the great actress who wears it, up until the art dress labeled by a famous designer, or one in which the stylistic hallmark is transcending, making the dress itself a performance.*

Quando un fenomeno diventa importante per il *costume*, deve diventare importante anche per il *teatro* che deve la sua attualità proprio alla capacità di essere sempre ricettivo dei *fenomeni di costume*. Personalmente io credo, con il mio lavoro di aver influenzato la *moda*, ma devo anche riconoscere che a sua volta la moda ha influenzato, qua e là, il mio lavoro. (Pier Luigi Pizzi)

Si pone qui un accostamento ardito, o forse no, un modo per creare parallelismi tra mondi diversi e per delineare concetti ostici. Come sancire in modo definitivo le differenze fra abito, abito di alta moda e abito creato per un momento spettacolare, cioè costume? È un qualcosa di talmente osmotico che preme partire da quanto succede in un programma giunto alla sua quattordicesima edizione: *Project Runway*¹. In questo *talent show* – dove stilisti cercano di guadagnarsi a forza di sfide la possibilità di presentare la propria collezione alla settimana della moda di New York e l'ambito premio finale che rappresenta quanto di più si possa desiderare per avviare una *start up* della propria firma –, a conclusione di ogni puntata, la giuria discute su quanto gli abiti creati siano veramente abiti di alta moda e non siano invece caduti nel mero costume, *costume* in inglese. E ciò avviene anche quando i poveri malcapitati hanno a disposizione, per la creazione dell'abito, non tessuti veri e propri ma materiali di fortuna, da reti metalliche a poliestere, a oggetti in plastica o in vetroresina. La vera diatriba si apre nella cosiddetta *avant-garde challenge*², che guarda alla storia della moda e a quanti hanno saputo integrare elementi dell'arte in abiti indossabili, una moda d'avanguardia appunto. Grande rilevanza viene data alla creazione di abiti *drammatici*, *dramatic*, nella capacità di portare quel tocco di scenico ma in una vestibilità quotidiana, una *teatralità*, si potrebbe affermare, *indossabile*. Una difficilissima arte che è ravvisabile nei cosiddetti *abiti psicologici*, *abiti volumetrici* secondo quanto, a partire dal *fin de siècle*, si attua nelle creazioni dei primi veri e propri stilisti e degli artisti dell'avanguardia prestatati alle scene, per giungere alla definizione di *abiti modulati sull'interprete e non sul personaggio*, di cui sarà degno rappresentate Roberto Capucci e, infine, alla sintesi di *abito performativo*, come possibile definizione che possa agglutinare tutti questi stimoli. Tra moda e teatro vi è stata sempre una linea sottile: elementi alla moda sono stati presi a prestito da abiti utilizzati sul-

la scena (si veda l'adrienne³ o l'amadigi⁴), mentre il primo trattato satirico teso a stigmatizzare l'usanza di andare in scena con abiti sgargianti – secondo quel concetto di *decoro* per cui era fondamentale indossare un abito scenico che non fosse da meno rispetto agli spettatori in sala⁵ e, quindi, contemporaneo nelle fogge e prezioso nei tessuti – si intitolava appunto *Teatro alla Moda*⁶ (1720) di Benedetto Marcello. Con Luigi Riccoboni, nel suo *Historie du théâtre italien* (1730), abbiamo una prima codificazione dell'*habitus*, quale veste conveniente per l'andare in scena secondo il rigido sistema dei ruoli⁷, per poi, con l'Illuminismo e la Rivoluzione Francese, giungere al concetto di *abito pedagogico*, grazie alla riforma del costume attuata dagli stessi attori e alla definitiva codificazione con Milizia, «le vesti e gli ornamenti degli attori debbono essere più che sia possibile convenienti alle usanze de' i tempi, delle nazioni e de' soggetti, che sono rappresentati sulla scena»⁸. E se Planché⁹, autore della prima *Cyclopedia of costume*, può essere definito il primo costumista si comprende come l'idea del costume in senso stretto sia legato – almeno alle origini anche se ancora oggi si mantiene questo pregiudizio – alla volontà di una riproduzione in modo quasi maniacale di abiti storici, secondo una rigida filologia. Per poi smarcarsi, fin da subito, secondo una concezione dell'arte e della spettacolarità che non guarda tanto all'allestimento, ma all'importanza fondamentale dell'interprete. La prima a comprendere il ruolo fondamentale dell'abito scenico come passaporto per il ruolo di grande attrice e, *in primis*, di imprenditrice teatrale, è Adelaide Ristori¹⁰ che, non solo eliminerà il baule dell'attore, ma si rivolgerà alle grandi *maison*, tra cui la *maison* Worth, per la creazione dei costumi. Abiti scenici modulati specificatamente su di lei in quanto grande interprete, con ricchezza di tessuti a aumentarne la volumetria sulla scena, con pochi accenni storici a servizio della narrazione – peraltro non sempre filologici se sia i costumi per Maria Antonietta o per Medea presentano una simil struttura ottocentesca che si avvicina alla gonna a ruota – ma dovizia nel fomentare la leggenda della sua presenza scenica. E come non pensare al fatto che proprio il padre dell'*haute couture*, appunto Worth, il primo ad applicare all'abito etichette con il proprio nome fu anche il primo a far indossare gli abiti a *mannequins* (così ancora sono chiamate le modelle in Francia) in carne ossa perché solo così si può apprezzare l'abito, *in movimento*. E creerà abiti per la scena e per il quotidiano non solo per Adelaide Ristori, ma anche per Eleonora Duse o Sarah Bernhardt, in una continua osmosi fra scena e quotidiano. O ancora l'abito Fortuny, a tunica, che diverrà il *passe-partout* di Eleonora Duse, sulla scena e in tutte le immagini del quotidiano atte a rinvigorirne la leggenda. E se con Planché il costume nasce come confezione di travestimenti per feste a tema storico, ecco che in questo periodo, tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, aumentano le occasioni fatte di una spettacolarità che trascende nel quotidiano, dove l'abito diventa definizione forte della propria identità e della propria visione del mondo. Tant'è che, nel

1906, Luigi Sapelli, in arte Caramba, apre a Milano una *Casa di Confezioni e costumi d'arte*, appunto sancendo nella dicitura l'idea di un abito per il quotidiano e di un costume scenico che si distaccasse da definizioni troppo precise. Non semplici costumi atti a dare l'ambientazione – che poi la vera filologia nel costume non esiste e non può esistere perché sempre sarà un immaginario frutto di epoche diverse e sempre sarà modulato secondo la contemporaneità di chi guarda – ma vera e propria arte in movimento che passa attraverso l'invenzione di nuove tecniche di produzione dei tessuti (le serigrafie di Mariano Fortuny), di strumenti illuminotecnici a servizio del costume, di rimandi volumetrici tra abito e scena e scelta dei colori secondo dettami simbolisti: appunto *abiti psicologici* e *abiti volumetrici*. E sempre in questi anni nasce quella che è stata un'esperienza miliare nella storia dello spettacolo dal vivo, i Balletti Russi di Diaghilev, anche per le riflessioni indotte sul ruolo del costume in rapporto alla danza. Diaghilev era deciso a creare una nuova collaborazione tra le arti, in quell'atmosfera di inizio Novecento ove era esplosa la rivendicazione del corpo, la *Körperkultur*¹¹, e il movimento e il ritmo erano i mantra invocati per una rinascita della scena; dove i prodromi della regia scaturivano da collaborazioni non sempre fortunate (Gordon Craig con Eleonora Duse e Stanislavskij, Adolphe Appia e Dalcroze)¹² e dove sempre più, nella velleità di creazione di una *Gesamtkunstwerk*, opera d'arte totale che fosse appunto una sintesi delle arti, come affermato da Wagner, ecco che l'unione fra scena e arti visive e movimento finalmente passava, anche per l'annosa questione di cosa far indossare all'attore. E quindi il simbolismo e le declinazioni psicologiche del colore erano armi contro l'eccessiva ricchezza del costume che imprigionava agilità e ritmo¹³. Per quanto riguarda l'ambito della moda, è del 1914 il manifesto di Giacomo Balla, *Il vestito antineutrale*, dove si definisce l'abito come *dinamico*, *asimmetrico*, *colorato*. Un abito frutto di giochi con la matericità in base al gioco della luce e al movimento sul corpo (contrasti fra elementi morbidi e rigidi, fra seta e ferro, cotone e vetro, velluto e metallo, etc.), che sia una cifra stilistica di rimandi su un piano della spettacolarizzazione del quotidiano. Sonia Delaunay¹⁴, pittrice, moglie di Robert Delaunay fondatore dell'Orfismo, a partire dal 1913 colse quanto i suoi contemporanei Futuristi l'importanza di andare oltre la pittura per invadere il quotidiano, attraverso tessuti, oggetti di design, auto, come testimonia un suo abito, intitolato *Robe simultanée* che è un *patchwork* di tessuti di diverso colore e trama, da velluti a cotone, a lino che rifrangono la luce in modo differente. Nel 1923, Delaunay è chiamata per la prima volta da una Casa di Lione interessata ai suoi disegni di tessuti per la realizzazione di abiti e nel 1924 l'artista apre il suo Atelier Simultané: rendendo la sua arte indossabile¹⁵. O, ancora, il rapporto tra Elsa Schiaparelli (e la sua *Maison* fondata nel 1927) e i surrealisti: anche in questo caso un'*arte prêt-à-porter*, come il copricapo a forma di décolleté o l'aragosta di Dalí che diviene segno grafico per stampa su tessuto.

Abiti performativi, quindi, *in un osmosi fra scena, vita e occasione sociale dove la manifattura artigianale diviene spettacolo*.

Il rapporto fra alta moda e costume nell'opera lirica si attua in modo dichiarato a partire dagli anni Ottanta. Quando un esponente dell'*haute couture* interviene nell'ambito scenico, con i mezzi a disposizione per indurre *maraviglia* senza una riflessione sul budget e eliminando l'essenza del costume teatrale che deve sembrare, che è fatto di elementi fittizi, di materiali bugiardi, di applicazioni e poche cuciture, di mancanza di fodere, ecco che la definizione non passa per l'ambientazione storica, la filologia o la qualità psicologica, ma per una citazione che smarca il costume dal suo essere unicamente a servizio del dato narrativo, divenendo abito performativo e citando rimandi alle avanguardie artistiche e all'evoluzione dell'abito quotidiano. L'intervento dello stilista sembra come un ritorno alla prima essenza del melodramma quale spettacolo di corte, dove la sapienza artigianale era essa stessa spettacolo. Ed è il caso ad esempio di Gianni Versace, e le sue aperte citazioni negli abiti scenici per la *Salomé* di Bob Wilson, con un omaggio a Elsa Schiaparelli¹⁶ nelle fogge anni Quaranta e a Roberto Capucci nelle maniche a scatola¹⁷; o ancora nei pantaloni per clown, ricamati con motivi di ispirazione futurista e foggia all'orientale come omaggio a Paul Poiret¹⁸, o nel caso dell'abito matrioska¹⁹ che presenta pennellate a mano sullo stesso costume²⁰, nella consapevolezza della matericità del segno grafico che deve seguire il corpo del performer. O anche l'"abito Sonia Delaunay"²¹, anche questo dipinto a mano, che ricrea uno splendido *patchwork* di tessuti di tramatura diversa, passamanerie e colori con dedica al simultaneismo.

Lo stilista quando si avvicina alla scena mantiene l'esigenza di rendere visibile la propria firma: l'abito scenico deve essere riconoscibile, firmato appunto, e allo stesso tempo essere a servizio dello spettacolo. Un connubio non sempre felice ma che, talvolta, può portare a esiti estremamente interessanti. È il caso di *Der Freischütz*²², per la regia di Bob Wilson (2009), opera di epoca romantica ricca di elementi fiabeschi e soprannaturali, ove si dispiegano perfettamente i suoi famosi *landscape*, spazi scenici di taglio espressionista, eterei grazie all'uso sapiente del tulle e delle fonti luminose²³, dove possono stagliarsi gli attori e i costumi scenografici in quanto lo spazio risulta quasi totalmente spoglio. In questo caso gli abiti scenici sono stati affidati a Viktor & Rolf²⁴. Stilisti all'avanguardia che si affidano a sfilate quali veri e propri happening, per cui le loro creazioni sono in uno stadio liminare fra alta moda e performance. Nel 1999, Viktor & Rolf hanno presentato la loro intera collezione autunno/inverno alla settimana della moda a Parigi, sulle spalle di un'unica modella, Maggie Rizer. Posta in piedi su una piattaforma girevole, i due stilisti hanno a mano a mano posizionato sul suo corpo, uno sopra l'altro, in nove tappe successive, gli abiti di juta decorati con cristalli Swarovski²⁵, rimodulandone l'anatomia in un omaggio alla

marioska. Appunto artisti concettuali che rientrano a piene mani nel concetto di abito performativo. E questo si ravvisa in modo chiaro negli abiti performativi, appunto, realizzati per *Der Freischütz*. Sono abiti di alta sartoria, abiti volumetrici, di manifattura incredibile, che presentano l'applicazione di centinaia di cristalli Swarowski così da renderli volumetrie prismatiche che rifrangono la luce in mille modi diversi²⁶, dove la cifra stilistica trascende nell'ambito scenico, con elementi tridimensionali a modificare l'anatomia del performer – vere e proprie scritte che si fondono con il costume (ad esempio *Bauer*, contadino), non molto differenti da quelle applicate su cappotti e abiti per le loro collezioni di alta moda –; appunto stilisti concettuali che modulano l'abito destrutturato, il gioco del travestimento e il momento della sfilata quale happening e performance anche quando il loro intervento è prettamente teatrale.

¹ *Project Runway* è un talent show statunitense trasmesso su Bravo e Lifetime, prima stagione Dicembre, 2004. Sito ufficiale: <www.mylifetime.com/shows/project-runway/>

² Un sottile confine che ha fatto cadere uno stilista e disegnatore di costumi come Chris March che ha realizzato costumi per Beyonce, Cirque du soleil, etc., perché appunto le sue realizzazioni sono divenute troppo costume e non abito di alta moda. Suto ufficiale: <www.chrismarchdesign.com>

³ Veste da camera con strascico dalle spalle, indossata nel 1703 da Madame Dancourt in *Andrienne* di Baron.

⁴ Adottate dalla cantante Marie Le Rochois, per Arcabonne in *Amadis* di Quinault e Lulli (1686).

⁵ A maggior ragione nel caso degli evirati cantori, doppiamente emarginati.

⁶ La mostra che ha racchiuso cento costumi realizzati da grandi stilisti per la scena si intitola appunto *Il Teatro alla Moda. Costume di scena. Grandi Stilisti*, a cura di M. Capella. Ne è scaturito un catalogo di importanza fondamentale, *Il teatro alla moda*, a cura di M. Capella, Torino, Allemandi, 2010.

⁷ Un diverso percorso presentano i costumi della Commedia dell'Arte, che qui non citiamo.

⁸ F. Milizia, *Trattato completo, formale e materiale del teatro*, Venezia, Stamperia di Pietro q. Gio. Batt. Pasquali, 1794, p. 69.

⁹ James Robinson Planché (1796-1880). Si deve a lui il primo allestimento di un dramma storico in costumi dell'epoca: Nel 1823 realizzò gli abiti per Charles Kembles, in occasione della messa in scena del *Re Giovanni* shakesperiano al Covent Garden. In P. Bignami, *Storia del costume teatrale*, Roma, Carocci, 2005, pp. 146-148.

¹⁰ Cfr. P. Bignami, *Alle origini dell'impresa teatrale: dalle carte di Adelaide Ristori*, Milano, Nuova Alfa, 1988 e P. Bignami, *Storia del costume teatrale*, cit., pp. 148-155.

¹¹ Cfr. C. Ossicini, *Dal predrammatico al prediscorsivo; Il coro e la "musica del senso"*, in *Teatri di Voce*, a cura di P. Di Matteo, L. Amara, «Culture Teatrali», n. 20, giugno 2011, Edizioni I Quaderni del Battello Ebbro.

¹² Nel caso dell'*Orfeo* di Gluck, portato in scena a Hellerau nel 1911, vi fu una discussione circa i costumi da far indossare agli allievi. Dalcroze, il padre dell'euritmia, prediligeva il colore

nero per far apprezzare i movimenti degli allievi, Appia invece una tonalità di grigio che potesse permettere una maggiore fusione con lo spazio scenico, un vero e proprio *spazio ritmico* di colore bianco, dove la drammaticità era data dalla luce. F. Crisafulli, *Luce attiva. Questioni della luce nel teatro contemporaneo*, Pisa, Titivillus, 2007, pp. 54-76.

¹³ «Il costume, che fa parte della messa in scena, presenta anch'esso i suoi problemi, le relative difficoltà. I costumi debbono, naturalmente, come tutto il resto, *superare il pregiudizio storicistico*. In una scenografia simbolica, con luci e colorazioni simboliche, sarebbe un controsenso parlare di costumi realistici, saranno dunque di fantasia, intonati all'insieme, *simboli* essi stessi della persona che li indossa, suggestivi e rappresentativi di un carattere, di un tipo, di uno stato d'animo», in G. Gori, *Scenografia*, Roma, Stock, 1926, p. 106.

¹⁴ Sonia Delaunay (1885-1979).

¹⁵ Cfr. *Sonia Delaunay, Fashion and Fabrics*, a cura di J. Damase, New York, Abrams, 1991.

¹⁶ Elsa Schiaparelli (1890-1973).

¹⁷ Gianni Versace, Milano, Teatro alla Scala, Costume Paggio – Abito creato per il Paggio con strascico in *crêpe de chine* di seta nera plissettata e drappeggiata sul busto, con arricciature sulle maniche e sui fianchi, 1987, *Salomè*, Richard Strauss, Milano, Teatro alla Scala, in *Il teatro alla moda*, a cura di M. Capella, cit.

¹⁸ Gianni Versace, Milano, Versace Spa, Pantalone clown ricamato – Ampio pantalone a goccia in *tulle* di *nylon* nero interamente ricamati con motivi di ispirazione futurista. Il modello si rifà ai pantaloni orientali di Poiret. 1988, *Java Forever*, Roland Petit, Parigi, Opéra Comique. *Ibidem*.

¹⁹ Gianni Versace, Milano, Versace Spa, Abito Matrioska – Costume teatrale per il balletto *Souvenir de Léningrad*, con la coreografia di Maurice Béjart andato in scena al Palais de Beaulieu di Losanna. L'abito è in shantung di seta dipinta a mano, con applicazioni e ricami, 1987, *Souvenir de Léningrad*, Maurice Béjart, Losanna, Palais de Beaulieu, in *Il teatro alla moda*, a cura di M. Capella, cit.

²⁰ E subito viene in mente Santuzza Cali.

²¹ Gianni Versace Milano, Versace Spa, Abito Sonia Delaunay – Costume *à panier* in raso di seta *matelassé* con applicazioni di motivi dipinti a mano e trapuntati ispirato all'opera grafica di Sonia Delaunay. 1990, *Capriccio*, Richard Strauss San Francisco, Opera House Londra, Royal Opera House in *Il teatro alla moda*, a cura di M. Capella, cit.

²² *Der Freischütz* (1821), un'opera in tre atti di Carl Maria von Weber su libretto di Johann Friedrich Kind.

²³ Tre tipi di luce: per il fondale, per il palcoscenico, per gli attori e gli oggetti. Quest'ultima non deve colpire il pavimento, per cui sono sostanzialmente luci di taglio.

²⁴ Viktor & Rolf è una casa di moda con sede ad Amsterdam. La compagnia è stata fondata nel 1993 dagli stilisti Viktor Horsting e Rolf Snoeren.

²⁵ La performance è integralmente disponibile su Youtube: <www.youtube.com/watch?v=boccaN98V90>.

²⁶ *Der Freischütz*, Festspielhaus Baden-Baden, Hauptprobe, Robert Wilson, Thomas Hengelbrock, <www.youtube.com/watch?v=W_KRJ48ksa4>

ROBERTO CAPUCCI: SGUARDI AI RAPPORTI TRA MODA E SPETTACOLO

a cura di Enrico Minio Capucci (Direttore Fondazione Capucci) e Serena Angelini Parravicini

Una nota introduttiva

Tra la moda e lo spettacolo è sempre esistito un rapporto molto stretto: Poiret con i suoi stilemi orientali e le sue atmosfere oniriche conquistò attrici del calibro di Sarah Bernhardt ed Eleonora Duse; Chanel impiegò il suo talento anche in opere teatrali con il poeta Cocteau e cinematografiche con il regista Samuel Goldwyn; Fortuny realizzò i costumi per la tragedia *Francesca da Rimini* di Gabriele D'Annunzio e progettò e sperimentò la Cupola Fortuny, un sistema innovativo per illuminare la scena. Oltre al famoso scialle *Knossos* drappeggiato sulle spalle di noti artisti come la ballerina Mata Hari, vestì altre celebrità come Isadora Duncan o Emma Grammatica che indossavano i suoi abiti nella scena e nella vita. Schiaparelli subì il fascino dell'arte del novecento e del surrealismo e sentì il bisogno di far dialogare la moda con altre espressioni artistiche traendo ispirazione dall'arte figurativa, dalla grafica e anche dal mondo circense.

(Enrico Minio Capucci)

Il Teatro Immaginario di Roberto Capucci di Serena Angelini Parravicini

Abstract. *Roberto Capucci will make unique and majestic costumes, drawing on his inspiration and cultural background, going beyond the mere interpretation and transposition of the play and demonstrating a strong theatrical feeling - already present in some sketches of theatrical costumes designed in 1948 by an eighteen year old Capucci and never implemented.*

Prima vorrei dire qualche parola sul maestro: il giovane che nel '51 iniziò la sua carriera, come è ritratto in questa foto del grande architetto e scenografo Giulio Coltellacci, è un ragazzo generoso e ribelle, aperto e anticonvenzionale, sensibile al bello, determinato alla ricerca di sé e, in sessant'anni di carriera, questa volontà di affermazione si è trasformata in mito: intrecciando e incorporando forme estetiche e modalità espressive eterogenee, il collegamento di Roberto Capucci con l'alta moda è innato in quanto si è sempre distinto per il gusto della bellezza, per l'unicità, lo stile, l'artigianalità, l'estro e l'innovazione. L'anima di ogni sua creazione di alta moda è frutto di sperimentazione, intuizione, creatività in un insieme che evoca il teatro, ha il gusto dell'effetto scenico, ha il *pathos* dell'ambiente dell'opera lirica. Roberto Capucci ha costruito un rapporto importante con il concetto di *mise-en-scène*, è maestro indiscusso nell'arte della rappresentazione, conosce la valenza comunicativa dell'abito che raggiunge risultati esemplari attraverso le sue creazioni. Quindi, la sua vicinanza con

il mondo del teatro e della lirica ha radici ben più profonde, nasce infatti dalla passione di Capucci sin da giovanissimo per il teatro e per la musica, in particolare la lirica, che evocano in lui suggestioni e sensazioni uniche, ispirando ed influenzando anche la sua produzione artistica.

Capucci ha sempre avuto un'indole più da artista che da stilista; ha studiato all'Accademia delle Belle Arti e il suo sogno era diventare scenografo o architetto. Quasi casualmente è entrato nel mondo della moda ma non si è mai voluto adeguare alle leggi del business e alle imposizioni dovute alla stagionalità e ciclicità della collezioni. È sempre stato un anticonformista, che ha preferito dare libero sfogo alla sua immaginazione e creatività. Gli abiti-scultura da lui ideati, partendo da differenti suggestioni e dal suo universo sensoriale ed espressivo, si caratterizzano per le linee architettoniche strutturate e fondono sapientemente alto artigianato, tecnica dei tessuti, ricercatezza e sperimentazione di forme e colori. Ecco perché è riconosciuto in tutto il mondo come un innovatore e sperimentatore che ha valicato i confini della moda.

In tempi anteriori all'industrializzazione della moda il confine tra i due mondi non era quindi così netto. La diva indossava abiti del suo *couturier* preferito, sia in scena che fuori, e i modelli delle sfilate di *haute couture* non differivano molto dalle creazioni che i *couturier* facevano per le scene; Capucci, ultimo esponente di questo mondo, si è avvicinato al costume con questo spirito. Un po' perché i suoi abiti, almeno quelli più significativi, sono già di per sé molto teatrali, un po' perché in realtà non ha mai progettato un intero spettacolo ma una serie di abiti di scena. Il naturale connubio teatro-moda si è andato quindi rafforzando nel corso del XX secolo. Partendo da varie fonti di ispirazione ogni designer ha trovato nella sua collaborazione con il teatro l'occasione per esprimersi al meglio, liberandosi da canoni prefissati e convenzioni. Ecco perché un maestro come Capucci, lontano dalle lo-



Capucci giovane, 1951 (foto Giulio Coltellacci)

giche di mercato e dalle restrizioni imposte dalla moda, ha collaborato con entusiasmo e successo alla realizzazione di importanti costumi di scena, autentica espressione della sua genialità e sapienza artigianale, destinati a rappresentazioni teatrali e liriche e indossati da celebrità nazionali e internazionali. Capucci, attingendo dal suo estro e background culturale, non attua una semplice interpretazione e trasposizione dell'opera teatrale come potrebbe fare un costumista, ma realizza degli abiti unici, maestosi.

In tempi recenti gli interventi degli stilisti nei costumi teatrali sono ben documentati nella mostra *Il teatro alla moda. Grandi Stilisti* curata da Massimiliano Capella, inaugurata a Roma nel novembre 2010 al Museo della Fondazione di Roma che ha poi viaggiato con format più o meno diversi a Brescia, al Museo Mazzucchelli, a Milano a Palazzo Morando, a Los Angeles all'Attenberg Exhibition Space, a Codroipo a Villa Manin in provincia di Udine. È stata riaperta ieri in forma rinnovata a San Pietroburgo allo State Museum of Theatre and Music con il titolo di *Style on Stage. Art of Elegance*. In questa mostra, nelle sue varie versioni, si possono vedere le creazioni dei più importanti nomi della moda italiana da Armani a Versace, Missoni, Coveri, Ferrè, Marras e Capucci.

Abiti indossati da Raina Kabaivanska per l'operetta *La Vedova Allegra* di Franz Lehar (1991, Donazione Vittoria Cappelli). Suntuoso costume per lo spettacolo Rai in Eurovisione *Gli Specchi di Trieste*: di linea ottocentesca, in taffetas plissé nero ricamato con paillettes e canutiglie di cristallo. Un grande volant di taffetas circonda l'abito e una lunga coda di volute di plissé di 4 metri. [Fig. 1]

Angelo d'Oro del 1987 in lamé plissé con grandi ali sul dorso realizzato in omaggio alla classica scultura che adorna le opere del barocco romano, ponti chiese facciate transetti e porticati. [Fig. 2]

Abito realizzato per June Anderson per l'opera *Capriccio* di Richard Strauss nel 2002 al Teatro San Carlo di Napoli (abito per la Contessa in taffetas plissé in nove toni di rosso – dall'arancio al rosso garofano scuro – con un grande fiore che si apre sul petto e sul dorso un movimento del tessuto a forma di grande ventaglio). [Fig. 3]

Anna Caterina Antonacci indossa il suo abito tunica monospalla da concerto realizzato nel 1991 per un concerto a Tokyo (georgette di seta con motivi di linee parallele nei vari toni geranio, ispirato alla clamide classica). [Fig. 4]

Per Stefania Bonfadelli, Capucci crea un abito da concerto in taffetas rosa shocking arancione e viola con grande fiocco/voluta sul retro indossato in occasione di un recital di canto al Rossini Opera Festival e, nel 2004, nel grande concerto di riapertura del Teatro La Fenice di Venezia trasmesso in mondovisione. [Fig. 5]

Gli abiti da concerto di Anna Caterina Antonacci e di Stefania Bonfadelli potrebbero tranquillamente essere indossati in contesti diversi, per una serata, un ballo, un ricevimento.

Diverso il discorso per le vestali della *Norma* di Vincenzo Bellini per l'Evento RAI in Eurovisione in onore di



Roberto Capucci nel suo atelier in Via Gregoriana, 1956 (foto di Giulio Coltellacci)

Maria Callas all'Arena di Verona nel 1986. I dodici abiti delle vestali sono stati concepiti come costumi e prodotti insieme alla Sartoria teatrale Farani, ma somigliano moltissimo ai sontuosi abiti da sposa del maestro. Gli abiti-scultura di scena sono in taffetas bianco con coda di 11 metri formata dalle ampie maniche e impreziositi da un ricamo di paillettes d'argento e da una serie di cordoni d'argento di diverse dimensioni cuciti sul corpi. [Figg. 6 e 7]

Un altro progetto che nasce come museale ma può essere anche archiviato tra i teatrali è quello dei dieci costumi per l'inaugurazione del Palazzo Imperiale di Xian, in restauro dal 1964 e completato nel 2010. Museale perché gli abiti, comprati dal governo Cinese, saranno in esposizione al museo del Palazzo, e teatrali perché sono stati presentati nell'ambito di un grandioso spettacolo nel Daming Palace National Heritage Park la sera dell'inaugurazione.

Ne descrivo sinteticamente composizione e colori.

'*Khingan*' elementi di mikado frammentato a spicchi nei toni del verde, blue, turchese e grigi. [Fig. 8 e 9]

'*Zungaria*' mikado giallo, oro, verde e rosa fuxia con ricami in rilievo; '*Xian*' omaggio al Daming Palace ad ele-

menti sovrapposti di canne di mikado rosso e arancio e il copricapo a cornucopia ripreso dalla decorazione architettonica delle pagode; '*Quiliam Sham*' in mikado e raso bianco e crema con cordoni dorati e inserti verdi; '*Sishuan*' in organza color acqua e mikado oro con ricami di fiori e pietre; '*Shandong*' mikado viola, rosso, verde e giallo con forti elementi geometrici in contrasto [Figg. 10 e 11]; '*Taklamakan*' in mikado viola con elemento avvolgente in fucsia e rosso coperto di cristalli; '*Loes*' in mikado verde acqua con boa di fiori su organza; '*Chang Jiang*' in mikado bianco e azzurro con onde e coppe; '*Kunlun*' in mikado fucsia, arancio, giallo su forma a scatola).

Il discorso di Capucci e la scena, teatrale o lirica, potrebbe essere archiviato qui, molto velocemente, un discorso mai realmente sviluppato.

Le ragioni? Costumi troppo costosi, perché devono, per rendere al massimo, essere confezionati in tessuti pregiati come la seta, perché per ottenere quei volumi ci vogliono grandi quantità stoffa, soprattutto quelli che sono plissettati, abitualmente bisogna moltiplicare per tre i già alti consumi, perché devono essere fatti con molta cura e questo richiede tempo e il tempo equivale a costi.

La poca adattabilità alle esigenze teatrali che richiedono al costume di rendere al massimo ad una distanza media di 10 metri, mentre le sue creazioni si apprezzano al massimo potendo godere dei dettagli e particolari ad una distanza molto minore.

Ma forse anche perché nessun committente è stato abbastanza lungimirante da staccarsi dal Capucci *haute couture* e chiedergli di andare oltre, forse perché pensavano che oltre non si potesse andare.

Capucci, come tutti gli artisti, che sentono la necessità di creare per il puro piacere di creare, ha disegnato una notevole quantità di bozzetti, o forse dovrei dire vere e proprie illustrazioni, per costumi di scena, sia balletto che prosa o lirica, quasi mai visti, che aspettano di prendere vita e di cui parlerà più diffusamente Charlotte Ossicini nell'intervento dal titolo *Roberto Capucci o della performatività dell'abito*.

Nel 1948, ad un diciottenne Roberto, studente di liceo artistico viene proposto di creare dei costumi per una rivista musicale, poi non se ne fa nulla, ma è curioso che la prima commissione del futuro acclamato *couturier* sia proprio per dei costumi di scena.

Roma, 20 marzo 2015

Dossier iconografico



Fig. 1 – *Vedova Allegra*, 1991 (foto Claudia Primangeli)



Fig. 2 – *Angelo d'Oro*, 1987, Palazzo Venezia Roma (foto di Claudia Primangeli)



Fig. 3 – *Capriccio di Strauss*, 2002 (foto di Fiorenzo Niccoli)

*Nessuno come Capucci ha ricercato la rappresentazione della "regalità" modellando capi che risultano autentiche "sculture di stoffa".
(dal catalogo della mostra "La ricerca della regalità", a cura di M. Capella, Torino, La Venaria Reale, 23 marzo 2013-12 febbraio 2014)*



Fig. 4 – Per gentile concessione del catalogo Allemandi della mostra *Il Teatro alla Moda*, 1991



Fig. 5 – Per gentile concessione del catalogo Allemandi della mostra *Il Teatro alla Moda*, 2004



Fig. 6 – *Norma*, 1986, Arena di Verona (foto di C. Sergi). Per gentile concessione della Reggia di Venaria Reale



Fig. 7 – *Norma*, 1986, Arena di Verona (foto di C. Sergi). Per gentile concessione della Reggia di Venaria Reale, illustrazione 10 di Stefano Canulli



Fig. 8 – Illustrazione Roberto Capucci carta da Fabriano e matite



Fig. 9 – 'Khingan' 2010 (foto di Fiorenzo Niccoli)

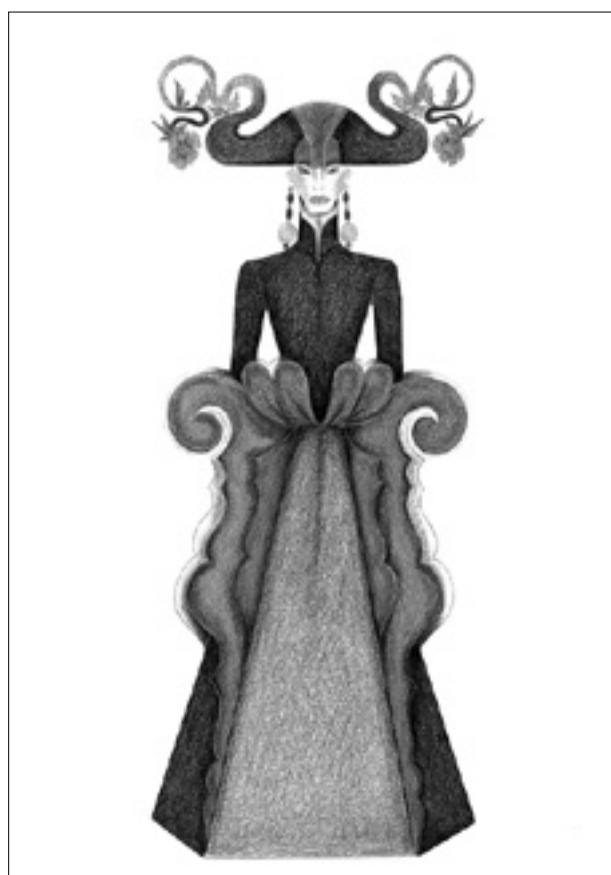


Fig. 10 – Illustrazione Roberto Capucci carta da Fabriano e matite



Fig. 11 – 'Shandong' 2010 (foto di Fiorenzo Niccoli)

Roberto Capucci o della performatività dell'abito di Charlotte Ossicini

Se potessi, abolirei il termine moda dal vocabolario.
Essere alla moda è già essere fuori moda.
(Roberto Capucci)

Abiti-scultura sono le creazioni di Roberto Capucci, la cui carriera iniziò nel 1951. Studiò Belle Arti e, per un caso fortuito, invece di diventare scultore o scenografo si dedicò alla moda. Figlio di una tradizione diversa, al di fuori di logiche prettamente prêt-à-porter e in un contesto aureo ove ancora le grandi dive ricercavano creazioni simili per la scena o il set cinematografico come per i *red carpet* o le occasioni ufficiali, ecco che la sua formazione artistica trovò giusta collocazione in abiti che creano veri e propri volumi, che modificano l'anatomia dell'indossatrice a favore di nuove geometrie, come il celeberrimo *abito a «nove gonne»* (1956) o l'*abito-scultura «Colonna dorica»* (1978). Quando ancora Firenze era la capitale della Moda, Capucci inizia questa sua avventura fatta di artigianalità e di estrema consapevolezza dell'abito *in movimento*, della natura dei tessuti atti a rifrangere la luce in mille modi diversi, e non a caso avrà predilezione per la seta, cangiante, per tessuti come il taffetà o il georgette, per elementi preziosi in cristallo, prismatici. E non a caso sarà fra i primi a voler trasportare le sfilate proprio fuori dai luoghi deputati, ma in contesti diversi del patrimonio artistico italiano, architetture e paesaggistico. Nel luglio 1970 Capucci decise, per la prima volta, di sfilare all'interno di un museo, nel ninfeo del Museo di Arte Etrusca di Villa Giulia, dove presenta una sfilata-performance «...more like watching a religious pageant than a fashion show»¹, innovativa e spiazzante, con modelle che indossavano stivali con tacco basso, senza trucco e con i capelli al naturale. E, appunto, i suoi abiti di scena sono creati per l'interprete, come i capolavori realizzati per Katia Ricciarelli o Raina Kabaivanska, in occasione di recital, come unione fra alto artigianato italiano, moda e opera lirica, dove gli abiti guardano a modulare l'essenza dell'interprete durante l'esibizione, a essere modificati a vista secondo una componente prettamente performativa, ad amplificarne la presenza scenica ma non a raccontare del personaggio, che quello sarebbe compito del costume. E quando creerà veri e propri costumi pensati per la scena (solo in un paio di occasioni), ecco che il dato performativo si esplica in tutta la sua natura. Nel celeberrimo caso delle vestali per la *Norma* di Bellini² i cui abiti di scena, realizzati in collaborazione con la Sartoria Farani, sono abiti performativi ampi, fatti di una profusione di tessuti, di maniche che allargano all'infinito l'ampiezza delle braccia e lunghi strascichi, sino a undici metri, che creano quasi un'idea di farfalla, *volumi in movimento* che percorrono, come una processione, obliquamente il palcoscenico – costumi scenografici che creano un'architettura mobile – interpunktati da un ricamo di *paillettes* d'argento e da una serie di cordoni sempre d'argento di diverse di-

mensioni sul corpetto per ricreare giochi di luce. E così, ancora i suoi progetti museali che sono in realtà abiti creati per happening e inaugurazioni e che trovano sicura tradizione in Paul Poiret (1879-1944), così innovativo da subito entrare in conflitto con Worth perché aveva deciso di far indossare i pantaloni (all'orientale) alle donne nella vita di tutti i giorni – quando a teatro la tradizione del *Beinkleidrollen* era iniziata a fine Settecento – in quella definizione dell'abito come strumento per sancire l'emancipazione femminile, o nella creazione di abiti volumetrici in occasione di feste e travestimenti, antesignani dell'happening, come il *Fountain Dress* per la *Fête de la mille ed deuxième nuit* (1911). Capucci, non par strano, ha disegnato spesso bozzetti legati da una effettiva realizzazione scenica, idee rimaste su carta che rappresentano un contributo incredibile per comprendere appunto questa *osmosi* tra scena e alta moda e che aprono visioni sul suo *modus operandi*. Si tratta di materiali inediti che chi scrive ha potuto visionare per gentile concessione della Fondazione Capucci: bozzetti, in tutto 37, datati in anni diversi nel periodo compreso tra il 1960 e il 2006, ma che pur occupando un arco di tempo così ampio sembrano avere continui rimandi tra l'uno e l'altro quasi facessero parte del medesimo allestimento. Ad un primo sguardo ciò che risalta è una affinità con i bozzetti costumistici realizzati per i Balletti Russi³ di Diaghilev, ove l'incontro tra esponenti delle avanguardie artistiche e la danza portò a una profonda riflessione sul concetto di *arte in movimento*. Da Picasso, ai Futuristi, a Bankst ecco come si fa forte l'esigenza di creare quella unione fra ritmo, colore e musica che non poteva non passare attraverso la maledizione della matericità e carnalità scenica⁴. Questo è il côté iconografico ravvisabile nelle creazioni di Capucci, in bozzetti che riportano in calce la dicitura di «costume teatrale» e la sua firma. Nella scelta di colori accesi a contrasto, nelle fogge che pescano a piene mani in quell'immaginario orientale di inizio Novecento. E qui viene in mente Luigi Sapelli in arte Caramba e la sua *Turandot*⁵, i cui costumi di fantasia si fondono con la sapienza nell'utilizzo dei tessuti creati da Mariano Fortuny, per i quali Caramba era arrivato a definire nuovi effetti di luce allo scopo di valorizzarne la matericità in scena. E proprio questi bozzetti, – o illustrazioni per la scena⁶ – realizzati da Capucci, sono *costumi d'arte*, slegati dal nome del personaggio, da qualsiasi riferimento letterario, portatori di una storia solo attraverso il segno grafico. Idee di costumi, quelle di Capucci, che testimoniano una nuova narrazione dell'abito, attraverso le rigide volumetrie, l'architettura del movimento anche nella traccia immobile della matita, nella severa simmetria, nella ripetizione di un motivo o di un elemento decorativo, dalla spirale alla linea retta in ogni singolo elemento dell'abito scenico, sino al copricapo e ai calzari. Ancora di più nei disegni che riportano la dicitura in calce di «costume per balletto», dove il corpo del danzatore appare nudo e il costume è fatto di elementi geometrici come sfere applicate sulla pelle nuda, o piume, o ancora di elementi «so-



Costume teatrale 2006 disegno Roberto Capucci carta da Fabriano matite

nori” come campanelli. In due bozzetti in particolare è indicata la fonte iconografica di ispirazione. Un primo, del 2000, riporta la dicitura «liberamente ispirato a Albrecht Dürer, Flügel einer Blauracke»⁷, un’opera annoverata fra i migliori disegni presi dal vero dell’artista fiammingo, diviene materia di ispirazione per un costume dove l’ala, la sua forma e i suoi splendidi colori (dal verde marino, al turchese, al terra di Siena) vengono ripetuti sia nella struttura applicata all’altezza del bacino che nel copricapo. O in un altro, in cui si riporta la dicitura «L’uccello di Fuoco di Stravinski», del 1982, con piume applicate al costume del performer e al copricapo e con colori che vanno dal giallo al rosso intenso che sembra rievocare Nijinsky, e il suo *L’Après-midi d’un Faune* (1912), su musica di Debussy, dove il *décor* di Bakst comprendeva il noto costume per il fauno cosperso da chiazze ferine o quello per *Le Spectre de la Rose*⁸ (1911) con decine di petali in seta applicati ad arte lungo l’anatomia del performer, come nel bozzetto pubblicato in questo numero, per gentile concessione della Fondazione Roberto Capucci, sempre dello stesso anno e riportante la dicitura di «costume teatrale»: in questo caso (si veda l’immagine di copertina) il motivo ripetuto e applicato è una forma geometrica a metà tra foglia e piuma, dai colori autunnali, a ricreare arabesque tridimensionali, amplificando la

lunghezza degli arti. O ancora, nel caso del secondo bozzetto qui pubblicato, del 2006, riportante sempre la dicitura di «costume teatrale», ecco una variante teatralizzata del kimono, attuata attraverso l’inserimento di una struttura rigida all’altezza delle spalle, secondo una modifica dell’anatomia che sembra amplificare l’apertura alare delle braccia anche se poste lungo i fianchi, innestando una volumetria rigida che sembra rimandare al *Triadisches Ballet* di Oskar Schlemmer. O ancora, in un altro bozzetto del 2006, riportante la dicitura di «costume teatrale», ecco una variante teatralizzata del kimono, attuata attraverso l’inserimento di una struttura rigida all’altezza delle spalle, secondo una modifica dell’anatomia che sembra amplificare l’apertura alare delle braccia anche se poste lungo i fianchi, innestando una volumetria rigida che sembra rimandare al *Triadisches Ballet* di Oskar Schlemmer. Capucci testimonia, quindi, una profonda consapevolezza dell’essenza dell’abito performativo i cui elementi decorativi e la foggia stessa devono amplificare il movimento del performer *assecondandone la tridimensionalità per aiutare la visione materica del ritmo*.

¹ *Roberto Capucci e l’antico*, Catalogo della mostra a cura di M. Capella, Torino, Allemandi, 2012, p. 36.

² Per l’Evento RAI in Eurovisione in onore di Maria Callas all’Arena di Verona nel 1986, regia di Pier Luigi Pizzi.

³ Sui Balletti Russi esiste una bibliografia vastissima, che non citeremo per ovvie ragioni di spazio. Imprescindibile, però, il catalogo della mostra intitolata *La danza delle Avanguardie, Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, a cura di G. Belli e E. Guzzo Vaccarino, Rovereto, Museo di Arte Moderna e Contemporanea di Trento e Rovereto, 17 dicembre 2005-7 maggio 2006, Milano, Skira Edizioni, 2005, per l’attento sguardo anche sui costumi, caso raro.

⁴ Depero addirittura eliminò i performer perché troppo lenti.

⁵ Per la messa in scena venne realizzata una spettacolare collezione di 70 costumi disegnati dallo scenografo Caramba, ancora custoditi nei magazzini Scala all’Ansaldo e andati in mostra due anni fa a Palazzo Reale nella mostra *La Scala e l’Oriente 1778-2004*, curata da Vittoria Crespi Morbio.

⁶ Si veda, in questo stesso numero di «Prove di Drammaturgia», a cura di E. Minio Capucci (Direttore Fondazione Capucci) e S. Angelini Parravicini, *Roberto Capucci: Sguardi ai rapporti tra moda e spettacolo*.

⁷ Albrecht Dürer, *Flügel einer Blauracke* (Ala di una ghiandaia marina, 1512), acquerello e guazzo su pergamena, 20x20 cm. Graphische Sammlung Albertina, Vienna.

⁸ Balletto in un atto di Michel Fokine, su musica di Carl Maria von Weber.