

Ouverture d'opera e commento registico: un (in)felice abuso? Appunti in margine a un quesito di Osthoff

Fabio Dal Corobbo
(Istituto Don Mazza, Verona, Italia)

Abstract The seventh and last question proposed by Wolfgang Osthoff in his essay on the art work and its performing process can be reformulated in this way: is it right to comment on stage instrumental opera pieces like the overture which originally did not involve a stage direction? Osthoff reasserted the clear distinction among sections that were entirely musical and sections that were dramatic-musical, being the opera proportions at risk. Nowadays, pondering about the whole opera theoretical structure, Osthoff seems to adopt a generalization that may be hard to support. Examining a few performances as a pattern of a reviewed interpretation on the basis of Alberto Bentivoglio's devoted studies upon Giorgio Strehler's work as a director, this paper suggests four kinds of solutions. For example, it shows that *a priori* prohibition to create either a stage commentary related to the mere musical sections such as the overture or for the others considered as not strictly musical parts does not actually exist.

Sommario 1. Opera d'arte, interpretazione e innovazione. – 2 Le sezioni strumentali 'impure' e la loro gestione registica 'obbligata'. – 3 L'ouverture: musica 'assoluta' o 'legata' al resto dell'opera? – 3.1 *Nabucco* (1842). – 3.2 *La forza del destino* (1869). – 3.3 *Alzira* (1845). – 4 Le interpretazioni registiche dell'ouverture nel teatro musicale contemporaneo. – 5 Conclusioni.

Keywords Osthoff. Overture. Opera. Production.

1 Opera d'arte, interpretazione e innovazione

Le riflessioni che seguono intendono commentare, circoscrivendo il campo di indagine all'opera e ai più eloquenti allestimenti italiani degli ultimi quarantacinque anni, il settimo ed ultimo dei quesiti¹ proposti da Wolfgang Osthoff nel saggio intitolato *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera* (cf. Bianconi 1986, 383-409). La conclusione dell'indagine si collocherà su posizioni meno restrittive, ferma restando la solidità dell'impianto teoretico di Osthoff il quale,

ovviamente, cita esempi diversi² e approda alla netta distinzione tra parti esclusivamente musicali e parti drammatico-musicali, pena la violazione delle proporzioni dell'opera d'arte.

Un assunto teoretico risulterà difficilmente confutabile: la realizzazione del complesso sistema multimediale chiamato melodramma mal sopporta astrazioni e generalizzazioni di principio. Dirimente è l'evento performativo: la realizzazione scenica *hic et nunc* del testo musicodrammatico mette al vaglio bontà, coerenza ed efficacia comunicativa delle scelte registiche, a prescindere da assunti di poetica e di estetica non verificati sul palcoscenico.³

1 Gli altri sei quesiti si possono formulare in questo modo: 1. Esiste un rapporto necessario tra scenografia e musica? 2. La sequenza delle scene è o non è rigorosamente determinata dalla musica? 3. Può o deve il decorso temporale del dramma essere evidenziato o interpretato dall'allestimento scenico? 4. Che collegamento intercorre tra la musica e l'occupazione dello spazio scenico? 5. Esiste o no un rapporto deterministico tra eventi musicali e gesto scenico dei singoli personaggi? 6. Esiste o no un rapporto necessario tra effetti illuminotecnici e musica? (cf. Bianconi 1986, 405).

2 Osthoff cita, per esempio, l'incipit del secondo atto di *Tannhäuser* di Wagner nella regia di Götz Friedrich a Bayreuth (1978): l'analisi musicale consente di individuare il momento deputato all'apertura del sipario. Analogamente, le introduzioni al terzo e al quarto atto dell'*Otello* firmato da Herbert von Karajan (in video dal 1973) violano le precise indicazioni verdiane in base alle quali l'apertura del sipario è collegata a ben precisi luoghi armonici. Interessanti, infine, le osservazioni proposte da Osthoff relative alla genesi dell'ouverture dell'*Euryanthe* (1823) di C. M. von Weber.

3 A Venezia, il 18 novembre 2015, in occasione di un incontro promosso nelle aule di Ca' Foscari dalla professoressa Maria Ida Biggi, docente di storia del teatro, Alessandro Talevi – giovane regista nato e cresciuto in Sudafrica da padre italiano e madre inglese, ma formatosi in Inghilterra e già attivo in vari paesi – chiari non solo il proprio progetto di regia per l'*Idomeneo* mozartiano realizzato alla Fenice, ma anche cosa significhi fare teatro d'opera oggi. Ciò che in un paese appare perfettamente accettabile, altrove può risultare provocatorio e scatenare il dissenso. Sul piano estetico – osservava

Luca Ronconi invitava a non abusare di cliché nella costruzione di uno spettacolo e rivelava un sano pragmatismo, dato che anche i committenti e le circostanze concrete della realizzazione spingono verso scelte stilisticamente differenziate (Ronconi 1986, 16-17).⁴ Per Ronconi non esiste il divieto *a priori* di illustrare scenicamente l'ouverture o l'interludio sinfonico di un'opera, anche perché in ogni spettacolo la sorpresa «è un elemento fondamentale della rappresentazione» (17) e bisogna distinguere tra opere in cui la trattazione del personaggio è esclusivamente musicale e opere che, per il tipo di personaggi e di situazioni che tratteggiano, si prestano a essere rappresentate secondo gli elementi portanti della messinscena teatrale, non esitando a illustrare anche alcune delle sezioni originariamente soltanto strumentali, in vista della pregnanza euristica dello spettacolo.

Il quesito di Osthoff si può riformulare nei termini seguenti: è legittimo commentare in scena brani strumentali operistici che, originariamente, non prevedevano «verun complemento scenico»? (cf. Bianconi 1986, 405).

2 Le sezioni strumentali 'impure' e la loro gestione registica 'obbligata'

Jürgen Maehder distingue il ritmo di un allestimento teatrale «che può essere fissato dal regista nell'ambito di una declamazione sensata del testo» (Maehder 1990, 65) da quello di un'opera la cui partitura «è come un'esatta notazione temporale cui l'allestimento deve subordinarsi» (65-66) per cui tutti gli elementi dell'azione scenica risultano legati nel flusso del tempo determinato dalla musica. Di conseguenza, nel teatro musicale, vi sono momenti in cui necessariamente il regista deve essere più cauto e 'conservatore' che non con un'opera di teatro di prosa, perché una determinata musica è composta pensando a una ben precisa situazione scenica non tramu-

tabile in qualcos'altro, pena la non intelligibilità drammaturgica o il ridicolo.

Nel secondo atto della *Traviata*, Violetta scrive ad Alfredo la lettera d'addio che gli verrà consegnata a tempo debito, accompagnata da un interludio del clarinetto che determina i tempi della scrittura e le esitazioni della protagonista: nella musica c'è tutto. Potremmo dire che funge da 'didascalia implicita'.⁵ 'Impura' è tale sezione musicale nel senso che svolge una ben determinata funzione drammaturgica e non ha un significato esclusivamente musicale; 'obbligata' sarà la sua gestione registica: non avrebbe senso, infatti, far compiere a Violetta azioni incongruenti con ciò che segue. Lo stesso accadrà nel terzo atto, allorché la richiesta rivolta ad Annina dalla protagonista ormai morente («Osserva, è pieno il giorno?... Dà accesso a un po' di luce») obbliga la cameriera a ben precisi movimenti, richiede un intervento illuminotecnico e valorizza un momento fondamentale della comunicazione musicale, la pausa, cioè un silenzio carico di presagi.

I temporali all'opera non hanno funzione ornamentale o di accompagnamento,⁶ ma commentano o narrano. La più celebre bufera verdiana è quella che prefigura la tempesta che agiterà il cuore di Rigoletto, quando scoprirà di aver provocato la morte della figlia. Questo temporale «non è organizzato in modo continuo fino alla massima esplosione, ma è concepito in modo da sembrare sempre presente» (Budden 1985, 553) e il regista ne terrà conto, per esempio, con un adeguato utilizzo delle luci, in modo da illustrare i lampi in lontananza che, con tuoni, vento che geme, pioggia fitta o grandine, costituiscono i cinque motivi rapidi e regolarmente costruiti ideati da Verdi.

Ma il maestro dei temporali - spesso riciclati (cf. Toye 1976, 56; Zedda 2012, 40) - è Rossini. Nel *Barbiere* l'interludio strumentale indica il trascorrere di qualche ora. Nella *Cenerentola* l'improvviso nubifragio è funzionale al ribaltamento della carrozza del principe e al suo conseguente ingresso nella casa di don Magnifico, dove ritrova la bella Angelina. Nell'*Occasione fa*

Talevi - il pubblico italiano chiede spettacoli 'belli', mentre la Germania preferisce realizzazioni 'nuove', in linea con la poetica espressionistica. Determinante risulta dunque l'orizzonte d'attesa costituito dal pubblico con le sue precedenti esperienze teatrali e la sua cultura, fatta di precomprensioni e pregiudizi, abitudini e aspettative, resistenze e disponibilità sia emotive che intellettuali.

4 Il regista fu intervistato da Roberta Carlotto e da Gianfranco Capitta.

5 Commenta Julian Budden: «Due temi dell'orchestra tradiscono i veri sentimenti di Violetta: nel primo è preminente la 'figura della morte', nel secondo spicca un 'a solo' di clarinetto che ricorda *Luisa Miller* in una situazione simile» (Budden 1986, 159).

6 Ci si appropria della distinzione tra musica 'di accompagnamento' e 'di commento' introdotta da Sergio Miceli nel suo fondamentale studio sull'utilizzo della musica nel cinema (cf. Miceli 2009, 632-635).

il ladro il temporale è inserito nell'ouverture e prepara quanto accadrà nella locanda alla periferia di Napoli.

Della regia del *Barbiere* ideata da Jean-Pierre Ponnelle per il Teatro alla Scala nel 1971, in occasione della prima esecuzione italiana dell'edizione critica dell'opera curata da Alberto Zedda, resta un documento video⁷ che integra il linguaggio teatrale con quello cinematografico. Ponnelle dinamizza la scena sino alla completa individualizzazione di tutti gli attori (cf. Maehder 1990, 73).⁸

Nell'opera italiana gli assolo strumentali sono più comuni di quanto si pensi: il regista interverrà in maniera appropriata, a seconda dei casi. Per esempio, il concerto per violino in miniatura che inaugura la sesta scena della *Parte terza de I Lombardi alla prima crociata* di Verdi (1843) è pagina strumentale pura in tre episodi (preludio in stile declamato con cadenze, andante cantabile e coda brillante 'alla Paganini') che non domanda una illustrazione registica. Pagine analoghe sono l'assolo del violoncello de *I Masnadieri* (1847) o quello del clarinetto all'inizio del terzo atto della *Forza del destino* (1869) che il regista deve, invece, interpretare, come fa Puggelli nell'allestimento curato per il bicentenario della Scala (1978).

3 L'ouverture: musica 'assoluta' o 'legata' al resto dell'opera?

Rossini non esitava a riutilizzare musica composta in precedenza. L'intercambiabilità delle sinfonie rossiniane, che inaugurano ora melodrammi seri, ora opere buffe, offre al regista ampia libertà di manovra, senza fargli correre il rischio di separare dal contesto, con l'inevitabile parzialità del commento scenico, un pezzo musicale strettamente collegato all'insieme. In vari casi nessuno dei temi presenti nella sinfonia ricompare nel corso dell'opera e quindi non si può negare al regista la possibilità di valorizzare la sinfonia come sineddoche visiva, *pars pro toto*, dell'intero spettacolo.

Per Osthoff l'ouverture della *Forza del destino* verdiana è un'introduzione all'intera opera e non solo a una sua parte, ma non potremmo affermare che una sinfonia rossiniana, magari riutilizzata in contesti di carattere differente, abbia l'identica

pregnanza drammaturgica. Prima di analizzare le recenti interpretazioni sceniche di alcune sinfonie rossiniane che mostrano le soluzioni ideate da registi diversi per formazione e stile, converrà osservare da vicino sia il caso dell'ouverture verdiana legata, musicalmente parlando, al resto dell'opera al punto da sconsigliare un commento scenico da parte del regista, per non distrarre il pubblico dalla memorizzazione dei materiali sonori che ritroverà strada facendo, sia il caso dell'ouverture a sé stante e quindi adatta al commento registico, magari inteso a illustrare l'antefatto della vicenda. Si tornerà poi sull'ouverture della *Forza del destino*, motivando perché il giudizio di Osthoff non sembri del tutto condivisibile.

3.1 *Nabucco* (1842)

L'ouverture di *Nabucco* è un esempio di pagina strumentale strettamente legata al resto dell'opera. È un *potpourri* che non cade nella *Trivialmusik* in virtù dell'adozione di un efficace principio di integrazione formale: il contrasto tra motivi pregnanti e nettamente differenziati non privi di connessioni. Per esempio, il pianto nostalgico degli Ebrei deportati (*Va, pensiero*) non giungerà totalmente inaudito all'ascoltatore proprio perché nell'ouverture, tra l'esposizione e la ripresa del *tema del Maledetto*, si colloca un 'andantino' che anticipa il coro, ma variandolo sia dal punto di vista metrico (3/8 anziché 4/4), sia dal punto di vista tonale (Fa maggiore anziché Fa diesis maggiore). La tromba che a un tratto intona la melodia unendosi all'oboe, mentre i legni acuti cicalano in terzine di semicrome, sembra qui alludere alla serenità degli Ebrei nella loro patria «sì bella» e non ancora «perduta»: sarebbero fuorvianti pertanto i commenti scenici che anticipassero la condizione di infelice schiavitù degli Ebrei oppressi dai Babilonesi, dato che solo più tardi, in altro contesto, sulle rive dell'Eufrate, lo stesso tema ritornerà per dare sfogo al ricordo struggente degli Ebrei, ma sarà opportunamente variato, cosicché il canto degli uccelli, mimato nell'ouverture da ottavino, flauto e clarinetto, perderà ogni gioiosità per diventare un 'pianissimo' carico di rimpianto alle battute 9-10 dell'introduzione orchestrale al celebre coro. L'ouverture in esame

7 Interpreti vocali: H. Prey, T. Berganza, L. Alva, E. Dara, P. Montarsolo; orchestra e coro del Teatro alla Scala diretti da Claudio Abbado; DVD del 1988 Deutsche Grammophon 00440 073 4039 (rist. 2005).

8 Probabilmente in maniera simile avrebbero agito registi come Gunther Rennert, Otto Schenk, Bohumil Herlischka e August Everding.

è dunque parte esclusivamente musicale e non drammatico-musicale. Il gioco delle prolessi e variazioni invita a considerarla un'esposizione preventiva dei materiali melodici e ritmici che, successivamente, il pubblico sarà invitato a riconoscere e a risemantizzare. Distrarre la sua attenzione dalla musica attraverso un commento scenico necessariamente parziale impoverirebbe il carattere di introduzione complessiva di una pagina che sfrutta la retorica della sineddoche musicale.

3.2 *La forza del destino* (1869)

Al primo ascolto la sinfonia della seconda versione de *La forza del destino* (1869) appare «ampia e grandiosa» (Zeppegno 1980, 297) e sembra raccogliere vari elementi musicali della partitura, ponendosi pertanto come brano d'introduzione deputato a «dare il tono a tutta l'opera» (Osthoff 1986, 394) e non soltanto a riempire – come scelgono di fare alcuni registi – l'intervallo temporale che separa l'antefatto (primo atto) dal successivo svolgersi della tragedia. In realtà, l'unico materiale musicale del primo atto presente nella sinfonia è l'accordo iniziale ripetuto che ritorna, per anafora, anche nell'incipit del secondo atto. Dunque, si può temperare l'apodittica avversione di Wolfgang Osthoff per la pratica teatrale di eseguire la sinfonia tra primo e secondo atto senza soluzione di continuità: essendo gli attacchi orchestrali dell'ouverture, del primo e del secondo atto basati su un'identica, elementare idea armonico-ritmica, quella cioè di un accordo ripetuto, diventa musicalmente plausibile l'idea di collocare la sinfonia come 'cerniera' tra il prologo (il primo atto: il più breve dei quattro) e i successivi atti, senza che l'ouverture perda il proprio carattere di introduzione musicale, dato che anticipa solo temi melodici che si ascolteranno dal secondo atto in avanti.

3.3 *Alzira* (1845)

Per il glorioso teatro San Carlo di Napoli Verdi compone *Alzira*, su un libretto di Salvatore Cam-

marano ricavato da una mediocre tragedia di Voltaire tesa a illustrare il mito del buon selvaggio. L'opera è troppo breve, cosicché l'impresa napoletana chiede l'aggiunta di una sinfonia fuori dai termini del contratto originario. Non valgono pertanto, in questo caso, le considerazioni relative allo stretto legame della sinfonia con la partitura complessivamente intesa precedentemente proposte per *La forza del destino*. *Alzira* è pochissimo rappresentata. Un documento audiovisivo che consente di analizzare l'interpretazione registica della sinfonia si riferisce all'allestimento curato nel 1991 da Maurizio Benini (direttore) con i complessi del Teatro Regio e del Conservatorio 'Arrigo Boito' di Parma.⁹ Regia, dispositivo scenico e costumi sono di Luciano Damiani, il quale procede con mano leggera: solo nella terza parte dell'ouverture illumina parzialmente la scena e lascia intravedere un bosco autunnale, animato dal lento cadere delle foglie che si posano sulla scalinata di finto marmo chiaro che collega il boccascena all'orchestra, senza cesure. Quella di Damiani è una soluzione registica minimalista, ma intelligente: senza distrarre il pubblico dai pregi musicali (giocati sulle variazioni timbriche) di una pagina piuttosto convenzionale, cerca di collegarla, in maniera non invasiva, al sistema musicodrammatico rappresentato dal breve prologo e dai due atti seguenti. La scelta previa è stata, in questo caso, quella di creare un *continuum* tra sala e palcoscenico, eliminando aperture e chiusure di sipario e valorizzando, per le cesure tra scene e atti, gli effetti luminotecnici.

4 Le interpretazioni registiche dell'ouverture nel teatro musicale contemporaneo

Il compito assegnato al regista nel teatro musicale è diverso da quello che gli viene richiesto nel teatro di prosa, soprattutto perché la partitura «è come un'esatta notazione temporale cui l'allestimento deve subordinarsi» (Maehder 1990, 65-66).

Torniamo al quesito di partenza: è lecito che il regista utilizzi anche l'ouverture strumentale come momento dell'azione scenica? L'aumen-

⁹ Il DVD in esame, originariamente pubblicato dalla Hardy Classic (HCD 4050, s.d.), è stato ristampato da Rai-Eri come n. 26 della serie per il bicentenario verdiano (2013) patrocinata da *La Repubblica* e *L'Espresso*. Interpreti vocali: G. Pasquetto, M. Frusoni, K. Fukushima, G. Prestia. Nel settembre 1990 l'allestimento fu pensato da Luciano Damiani per il teatro di Fidenza dedicato a Girolamo Magnani, autore di apparati scenografici per le prime rappresentazioni verdiane; successivamente venne ripreso dal Teatro Regio di Parma: il video si riferisce alla recita del 2 febbraio 1991.

tata intellettualizzazione del teatro musicale di cui parla Jürgen Maehder¹⁰ porta a soluzioni ora geniali ora poco convincenti. L'assunto teoretico che guida il teatro musicale realistico di Walter Felsenstein, memore della lezione di Stanislavskij e di Brecht, invita a ricostruire la trama, collocandola all'interno del contesto storico-sociale: se «la realizzazione teatrale della trama è legge suprema per la regia e la musica» (Maehder 1990, 72), diventa quasi scontato chiarire l'antefatto - individuale e sociale - dell'azione da rappresentare. Di conseguenza, osserva Jürgen Maehder, «in alcuni casi la rappresentazione pantomimica della storia precedente fu spostata dai registi della scuola felsensteiniana nell'ouverture, come per esempio nel fondamentale allestimento del *Tannhäuser*», al Festspielhaus di Bayreuth del 1972, «da parte dell'allora maestro di Felsenstein, Götz Friedrich» (72-73).

Elvio Giudici ricorda che il problema delle opere liriche filmate da una macchina da presa si risolve in tre modi: o si realizza un film vero e proprio in esterni e con tecnica interamente cinematografica; o si riprende dal vivo uno spettacolo teatrale; o si rimonta in studio di posa quello stesso spettacolo teatrale in modo da filmarlo con tecniche e tempi cinematografici (Giudici 1999, 1176).¹¹

Nel curare la versione cinematografica dell'ouverture del *Barbiere di Siviglia* ricavata dal già citato allestimento scaligero del 1971, Ponnelle rinuncia al complemento scenico e mostra ora il giovane Abbado che dirige, ora i vari settori dell'orchestra. Diversamente agisce, nella recente *Cenerentola* romana,¹² Emma Dante che idea

uno spettacolo ridondante: la seconda parte della sinfonia è animata da marionette (in realtà figuranti debitamente truccati) che continueranno a popolare la scena.

Dario Fo, nell'*Italiana in Algeri* pesarese del 1994, ripresa nel 2006, utilizza la sinfonia per creare una agitatissima pantomima: strisce di tela che attraversano il palcoscenico simulano il fluire delle onde in tempesta dalle quali guizzano pesci e naufraghi, mentre gabbiani in cerca di bottino e fulmini fatti di nastri che piovono dal soffitto animano la parte superiore della scena. Non c'è respiro, non c'è tregua: in effetti l'animazione scenica distoglie l'attenzione dalla musica che, peraltro, non intende anticipare i materiali sonori proposti dalla partitura nei due atti seguenti.

Un momento di svolta, nella regia operistica, fu rappresentato, nel 1988, dall'allestimento scaligero del *Guglielmo Tell* rossiniano con la regia di Luca Ronconi e la direzione musicale di Riccardo Muti.¹³ Nel saggio sulle regie liriche di Luca Ronconi, Elisabetta Castiglioni segnala che la collaborazione scenotecnica di Gianni Quaranta, per quanto parziale,¹⁴ favorì l'ingresso negli allestimenti lirici - ronconiani, dapprima, e di molti altri registi in seguito - del proiettore. Le scenografie virtuali saranno riprese da Margherita Palli nella successiva *Figlia del reggimento* (Torino, Teatro Regio, 15 novembre 1994) con un utilizzo di filmati che offrono la «cornice naturalistica dell'azione drammatica: lo scopo è quello di animare il fondale [...], fino a rispecchiare in esso i sentimenti dei personaggi o consentire l'immersione totale del pubblico in paesaggi ge-

10 Una sintesi della storia della regia operistica a partire dal secondo dopoguerra è tracciata in Maehder 1990, pp. 69-70. Due nomi vanno ricordati, in quanto pongono le premesse per alcune soluzioni registiche attualmente adottate: quello di Adolphe Appia (1862-1928) e quello di Edward Gordon Craig (1872-1966), veri riformatori che tendono a creare apparati scenici astratti, valorizzando un nuovo controllo della gestualità e della mimica degli interpreti.

11 La prima delle strade indicate appare ad Elvio Giudici la meno opportuna; la seconda è condizionata dai limiti tecnici dovuti, in particolare, all'illuminazione non adeguata del palcoscenico e alla resa sonora, almeno in passato, non perfettamente bilanciata. La terza strada - quella di filmare in studio, nelle migliori condizioni visive e sonore, un allestimento teatrale già collaudato - pare la migliore ed è, di recente, la più seguita.

12 Emma Dante ha curato la regia dello spettacolo in scena al Teatro Costanzi di Roma dal 24 gennaio al 17 giugno 2016, ripreso e trasmesso da Rai 5 giovedì 18 febbraio 2016: scene di Carmine Maringola e costumi di Vanessa Sannino.

13 L'allestimento in esame (Milano, Teatro alla Scala, 7 dicembre 1988) segnò una svolta sul piano della regia e della realizzazione scenotecnica, ma fu criticato per il fatto che Muti, nonostante la sua «persistente determinazione a impiegare edizioni musicali il più possibile aderenti alle fonti più autentiche [...] in questo caso scelse di lavorare con la nuova edizione critica del *Guillaume Tell* preparata da Elizabeth Bartler, ma decise di rappresentare non il *Guillaume Tell*, scritto in francese, la lingua nella quale Rossini stese la partitura nel 1829, ma il *Guglielmo Tell*. Questa traduzione italiana, con la quale il compositore non aveva avuto nulla a che spartire, era stata aggiunta in partitura durante gli anni trenta in un modo che ne trasfigurava grottescamente la musica. Come sempre nel mondo dell'opera, la decisione di Muti aveva a che fare con diversi fattori, di ordine artistico, pratico e commerciale» (Gossett 2012, 394).

14 Parziale, «perché molti dei suoi progetti originari sono stati volutamente sostituiti dalle idee del regista» (Castiglioni 2001, 66).

ogرافicamente definiti» (Castiglioni 2001, 67). Tale *contaminatio* del teatro musicale con il cinema che, per il melodramma buffo, diventerà anche cinema di animazione, magari integrato con personaggi vivi e veri,¹⁵ sta alla base delle recenti regie curate per il *Rossini Opera Festival* (Rof) di Pesaro da Davide Livermore. Due esempi significativi sono il complemento scenico ideato dal regista torinese per le sinfonie de *L'Italiana in Algeri* e di *Ciro in Babilonia*.

L'Italiana in Algeri, nel 2013, viene trasformata in una commedia di Blake Edwards ambientata negli anni della *Beat generation*. L'antefatto viene chiarito, durante l'esecuzione dell'ouverture, attraverso un cartone animato proiettato sullo schermo che sostituisce il sipario, in sincrono con la musica: i primi scoppi di sonorità in orchestra fanno da contrappunto ai getti di petrolio dei pozzi di cui Mustafà è proprietario; barili di oro nero e montagne di dollari si susseguono a ritmo di musica; segue l'esilarante cattura di Lindoro, con l'agile tenore Yijie Shi che esce sul proscenio, interagisce con il cartone, oltre che con attori e comparse in carne ed ossa, e lancia un SOS che fa squillare il telefono italiano di Isabella. L'innamorata parte scortata dal maggiordomo Taddeo. Di nuovo i cantanti compaiono sul proscenio e integrano con elementi tridimensionali il cartone animato che procede a ritmo serrato. Un colpo d'arma da fuoco fa precipitare l'aereo sul quale i due si sono imbarcati proprio davanti alla villa di Mustafà e la sinfonia termina con la scritta 'Algeri' che, sostituendo i titoli di coda, la collega al coro che introduce il vivacissimo Mustafà di Alex Esposito. La valorizzazione scenica dell'ouverture è funzionale al progetto complessivo di spettacolo inteso come divertimento al fine di sottolineare tutti gli elementi di comicità contenuti tanto nel libretto quanto nella partitura. L'animazione non distrae dalla musica, anche perché tutti i movimenti sono sincronizzati e mantengono il giusto equilibrio tra realismo e *divertissement*, secon-

do lo spirito della partitura rossiniana: Dario Fo propone mare, pesci, uccelli e un naufragio; Davide Livermore coloratissimi barili di petrolio, dollari, armi da fuoco e l'abbattimento di un aereo. Entrambe le soluzioni risultano plausibili.

Sempre Livermore, nel 2012, per il *Ciro in Babilonia* riproposto, sempre a Pesaro, nell'agosto 2016, contamina i linguaggi performativi e trasforma l'ampia e acerba partitura rossiniana in un omaggio al cinema dei primi del Novecento, mostrando, all'inizio della sinfonia, il pubblico in abiti anni Venti prendere posto in sala per assistere alla proiezione del film *Ciro in Babilonia* nel quale recitano, in bianco e nero, i cantanti protagonisti dell'opera: le didascalie sceniche vengono proiettate, come pure le scenografie virtuali. Il libretto di Francesco Aventi è piuttosto confuso, con struttura e personaggi ripetitivi e statici, cosicché la partitura assume un impianto di tipo oratoriale. Ma il commento scenico della sinfonia imbecca da subito la strada dell'ironia, con tutto il cast (solisti, coro e comparse) ricettivo e disposto a recitare una parodia dello stile cinematografico 'del gran gesto', alla *Cabiria*. E così frammenti della celebre pellicola si alternano alla proiezione delle scenografie richieste dal libretto. L'idea funziona molto bene per la sinfonia e, attraverso il filtro della ripresa televisiva oggi riversata in DVD,¹⁶ anche per qualche altra sezione dello spettacolo. A teatro, l'impostazione generale, stimolante all'inizio, risulta ripetitiva e poco duttile, strada facendo.¹⁷ Tuttavia gli ottimi costumi di Gianluca Falaschi e la qualità degli interpreti vocali fanno passare sotto traccia ciò che della regia non convince del tutto.

Il 1812 è l'anno, oltre che del *Ciro in Babilonia*, anche della *Scala di seta*, «un dispositivo teatrale perfettamente congegnato» (Gossett 2012, 48). Di questa che è una delle migliori farse di Rossini, Damiano Michieletto (con le scene e i costumi di Paolo Fantin) propone al Rof 2009 un allestimento spiritoso: un dinoccolato architetto cura l'allestimento dell'appartamento di Giulia, a Pesaro, in

15 Il gioco funziona nel senso opposto a quello ideato nel 1988 da Robert Zemeckis per la commedia fantastica che è anche giallo e film d'animazione *Who Framed Roger Rabbit*, produzione di Steven Spielberg e Kathleen Kennedy, effetti speciali di Ken Ralston, Richard Williams, Ed Jones e George Gibbs che adottano la 'tecnica mista', combinando attori in carne ed ossa con personaggi di animazione appartenenti ai cartoni animati di vari studi americani (Disney, Warner Bros ed altri). Nel film diretto da Zemeckis, su scene reali e tra attori veri compaiono i personaggi dei disegni animati; nel set virtuale del cartone animato di Davide Livermore, invece, si inseriscono i cantanti-attori, con ottimo effetto complessivo.

16 Interpreti vocali: E. Podlés, J. Pratt, M. Spyres, M. Palazzi. Orchestra e coro del Teatro Comunale di Bologna. Direttore: W. Crutchfield. Regia televisiva: D. Biggiero. DVD Unitel Classica 0A 1108 D del 2013.

17 Analogamente, risultano piuttosto scontati i riferimenti felliniani (*Lo sceicco bianco* e *8 e ½*) voluti da Livermore per *Il Turco in Italia* pesarese in cartellone, sempre al *Rossini Opera Festival*, dal 9 al 18 agosto 2016; ridondante il gioco metateatrale che precede e anima l'ouverture di un'opera buffa in cui la finzione scenica è già ampiamente smascherata da Prosdocimo, personaggio e *vis movens* del dramma.

via Rossini. Sul pavimento del palco è disegnata la disposizione dei mobili delle diverse stanze e così, durante l'esecuzione della sinfonia, vengono arredati i diversi ambienti. Niente pareti, per mettere a nudo i tanti sotterfugi della vicenda, e un enorme specchio inclinato per consentire al pubblico, dalla platea, di vedere i personaggi anche alle loro spalle e dall'alto. Una farsa che si rifà ai canoni settecenteschi dell'opera buffa diventa così uno spaccato di vita quotidiana attuale, con Germano trasformato in collaboratore domestico di origine filippina, con tic vocali e gestuali ideati dalla *vis comica* di Paolo Bordogna.

Nel giugno 1978, per celebrare il bicentenario dell'inaugurazione del Teatro alla Scala, a Milano fu allestita una *Forza del destino* sontuosa: tra gli interpreti vocali vi furono Montserrat Caballé, José Carreras, Piero Cappuccilli, Nicolai Ghiaurov e Sesto Bruscantini. Giuseppe Patané dirigeva l'orchestra, Romano Gandolfi il coro. Coreografo fu Ugo Dell'Ara, regista Lamberto Puggelli. Le scene e i costumi furono ideati da Renato Guttuso il quale progettò - nel suo inconfondibile stile pittorico - anche il grande sipario che animava la sinfonia iniziale.¹⁸

Prima che Patané attaccasse la sinfonia, il sipario si apriva lentamente, mostrando cori e comparse schierati sul palco, in maniera asimmetrica. Penombra. La scena era in parte allestita e in parte no, per denunciare l'insipienza di ogni guerra che mette il mondo a soqquadro e non rende più intellegibili i rapporti sociali, politici e di civiltà. A questo punto calava dall'alto il sipario bianco di Guttuso: soldati vivi e morti, armi e cannoni, caos, amanti nudi abbracciati, graffiti inneggianti alla guerra. Come acutamente osserva Rodolfo Celletti, *La forza del destino* è la più manzoniana delle opere di Verdi in quanto, come ne *I promessi sposi*, la vicenda privata si allarga sugli orizzonti corali delle storia (Celletti 1988, 916). A tutto questo, senza eccessi didascalici, alludeva la regia di Puggelli, ottimamente coadiuvata dall'impianto scenotecnico ideato da Renato Guttuso.

Al teatro Filarmonico di Verona, nel dicembre 2015, viene adottata dal regista Pier Francesco Maestrini e dal direttore d'orchestra Omer Meir Wellber una soluzione che scontenta Wolfgang Osthoff ma che risulta plausibile, se si considera che la sinfonia de *La forza del destino* anticipa melodie e ritmi che si ascolteranno dal secondo atto in avanti e che l'intera opera è stata pensata dal Bussetano come «un vasto affresco che

'muovesse gli affetti'» (Malipiero 2015, 16) e «che catalizzasse i sentimenti del pubblico sui sentimenti stessi dei personaggi, attraverso le loro avventure» (16). Se queste sono le finalità della partitura, vengono raggiunte dai fotogrammi, dalle dissolvenze, dalle immagini da romanzo d'appendice, dai dettagli di volti e di oggetti ideati da Maestrini per illustrare la sinfonia.

5 Conclusioni

Ouverture è l'apertura, ossia il pezzo strumentale introduttivo connesso con la forma operistica. Chiamata anche 'sinfonia', in origine viene eseguita a sipario ancora abbassato per presentare l'azione drammatica all'attenzione del pubblico. Tale brano viene denominato anche 'toccata' o 'sonata'; a poco a poco la voce francese ouverture sostituisce, nell'uso internazionale, quella di origine antica, 'sinfonia'. Nel teatro musicale i due termini si utilizzano come sinonimi.

La premessa teorica che, secondo Alberto Bentoglio, definisce il lavoro registico di Giorgio Strehler si potrebbe adottare, con minimi ritocchi, per chiarire qual è il ruolo del regista nella circostanza in esame. Per Bentoglio è compito del regista interpretare criticamente un testo (per noi l'ouverture) per stabilire se metterlo in scena in maniera oggettiva (cioè narrativa), simbolica (cioè astratta e metaforica) o non rappresentarlo affatto (cf. Bentoglio 1998, 65). Non stiamo parlando dei brevi interludi strumentali che fungono da didascalia implicita e da segnale drammaturgico già connotato e non alterabile, ma delle sinfonie iniziali che, nel caso di Rossini, possono anche essere intercambiabili.

Il peso della tradizione interpretativa, in base alla quale la sinfonia si esegue a sipario chiuso, non può far dimenticare che, nella realtà, «le forme di teatro musicale sono molteplici» (65-66) e non si può avere lo stesso rapporto con tutte o in tutte le epoche. Nel decidere se illustrare scenicamente o meno l'ouverture «una mediazione registica è necessaria e indispensabile» (66). Se poi i registi sono maestri di riconosciuto valore, le soluzioni da loro ideate «producono effetti durevoli sulla cultura e sulle attese dello spettatore» (Guccini 1988, 170). Gli spettacoli del Rossini Opera Festival di Pesaro, per esempio, allestiti da Pizzi o Ronconi ieri, da Vick, Michieletto e Livermore oggi non

18 Il doppio DVD della Hardy Classic (HCD 4046, s.d.) documenta la rappresentazione del 18 giugno 1978.

solo educano il gusto del pubblico alla rinascita della vocalità belcantistica, ma abitano anche gli spettatori a soluzioni registiche nuove, al superamento degli stereotipi, alla contaminazione dei linguaggi, alla comprensione che l'opera è teatro *pleno iure*. Per ogni sinfonia, pertanto, si dovrà decidere come riprodurla, anche considerando il mutare dell'orizzonte d'attesa.¹⁹

Nell'ultimo decennio si individuano «quattro linee portanti», riconducibili alle «strade interpretative potenzialmente percorribili da un regista che voglia mettere in scena un'opera lirica», segnalate da Alberto Bentoglio (1998, 66).²⁰

L'interpretazione tradizionale o paratradizionale considera imprescindibile il riferimento alla prima rappresentazione dell'opera nel suo tempo. La sinfonia veniva allora eseguita a sipario chiuso. Ma la ricostruzione della 'prima' e qualsiasi rifacimento storico sono in realtà inventati: oggi, per esempio, sono scomparse le luci della ribalta e il regista dovrà decidere come illuminare il sipario. Mario Martone, per la *Matilde di Shabran* al Rof di Pesaro 2004 (ripresa nel 2012), sceglie la luce uniformemente diffusa.

Quando intende interpretare lo spirito dal quale è nato l'*opus* artistico, il regista può optare per due diverse soluzioni che condividono la tendenza a distruggere i luoghi comuni (la sinfonia va eseguita a sipario chiuso per non distrarre gli spettatori) e il desiderio di inaugurare un ripensamento critico dell'opera rappresentata. Ecco allora la sostituzione del sipario con una tela dipinta *ad hoc*: così agiva Guttuso per *La forza del destino* scaligera del 1978.

Si può analogamente ricordare il recente allestimento pesarese di *Guillaume Tell* (2013):²¹ Graham Vick propone una tela bianca e rossa con il pugno levato per rappresentare la lotta di classe. Durante l'esecuzione della sinfonia la tela viene illuminata, variando l'intensità della luce a seconda dell'andamento più o meno eroico della musica. Le immagini preventive spingono il pubblico a cambiare o sopprimere la propria visione preconcepita dell'opera d'arte. Tale scelta registica cerca la sintesi tra la tradizione e l'innovazione.

La terza strada è strettamente legata alla seconda: pone infatti interrogativi nuovi in forma

aperta, ma senza l'appariscente platealità di una tela dipinta. La terza via valorizza i progressi tecnologici, giocando con le luci. Così, nel febbraio 2016, al Filarmonico di Verona, il regista Paolo Panizza firma anche le luci della *Cenerentola*. Durante la sinfonia, il sipario resta chiuso ma, in corrispondenza di determinati passi orchestrali, cambia colore, anticipando il cromatismo delle scene successive e delle bacchette, di lunghezze e colori differenti, impugnate dai personaggi dell'opera per alludere alla loro diversa identità: lo scettro per il principe, la scopa per Cenerentola, le armi brandite da Clorinda e Tisbe per minacciare la sorellastra, ma anche la bacchetta magica di Alidoro. Il regista Panizza, in quanto *light designer*, stabilisce preventivamente quando passare da un cromatismo all'altro: un siffatto complemento scenico della sinfonia risulta raffinato, non invasivo, innovativo e metaforico.

C'è infine l'interpretazione 'finta-moderna'. Davide Livermore, per esempio, utilizza proiezioni e cartoni animati, mescola e sovrappone diverse forme di comunicazione e sembra ottenere esiti performativi nuovi, mentre il risultato finale è quanto di più tradizionale si possa immaginare: la realizzazione della trama che continua ad essere «la legge suprema per la regia e la musica» (Maehder 1990, 72). L'innovazione riguarda più le tecniche di realizzazione che la sostanza dei risultati e obbedisce al desiderio di rendere perspicuo ciò che normalmente rimane sottotraccia. Non si può escludere che, nel giro di pochi anni, scatti la controtendenza a non illustrare più gli antefatti o la trama dello spettacolo e i caratteri dei personaggi durante la sinfonia. Quando la moda delle 'sinfonie animate' comincerà a declinare, perché tutte le possibili invenzioni registiche risulteranno già viste, dalle più caute alle più dirompenti, allora l'autonomia del regista si rivelerà nello scegliere di far suonare l'orchestra a sipario chiuso. Verdi direbbe che tornare all'antico sarà il vero progresso. Le inquietudini di Osthoff, dalle quali siamo partiti, si potranno placare perché le sezioni puramente strumentali torneranno a essere tali. Ma questo avverrà per ragioni diverse da quelle prospettate da lui: come sempre, ragioni più economiche che estetiche!

19 Orizzonte d'attesa indica in questo caso non solo, ovviamente, il pubblico, ma anche lo spazio, il tempo e le risorse umane, tecniche e finanziarie messe a disposizione della produzione.

20 Per quanto segue si vedano pure le pp. 67 e 68 che citano dieci fogli dattiloscritti redatti da Strehler nel maggio 1966, in occasione della messa in scena scaligera della *Cavalleria rusticana* diretta da von Karajan: di quelle pagine, in ciò che segue, si tiene conto, sia pure molto liberamente.

21 Pesaro, Adriatic Arena, 11 agosto 2013, nell'ambito della trentaquattresima edizione del *Rossini Opera Festival*; l'allestimento è documentato dal doppio DVD Decca 074 3870 del 2014.

Bibliografia

- Bentoglio, Alberto (1998). *Strehler all'opera*. Bosisio, Paolo (direzione di) (1998). *Quaderni di Gargnano*. Roma: Bulzoni, 65-73.
- Bentoglio, Alberto (2013). *La regia lirica e la Verdi-Renaissance*. Bellini, Manuele; Scaramuzza, Gabriele (a cura di) (2013), *Verdi e la rivoluzione. Alienazione e utopia nella musica verdiana*. Milano-Udine: Mimesis, 143-149.
- Bianconi, Lorenzo (a cura di) (1986). *La drammaturgia musicale*. Bologna: Il Mulino.
- Bianconi, Lorenzo (1993). *Il teatro d'opera in Italia*. Bologna: Il Mulino.
- Budden, Julian (1985). *Le Opere di Verdi. Da Oberto a Rigoletto*. Coord. della trad. Giorgio Pestelli. Torino: EDT.
- Budden, Julian (1986). *Le Opere di Verdi. Dal Trovatore alla Forza del destino*. Coord. della trad. Gianfranco Vinay. Torino: EDT.
- Castiglioni, Elisabetta (2001). *Le regie liriche di Luca Ronconi*. Napoli: Edizioni Scientifiche Italiane.
- Celletti, Rodolfo (1988). *Il Teatro d'opera in disco 1950-1987*. Milano: Rizzoli.
- Giudici, Elvio (1999). *L'Opera in CD e video. Guida all'ascolto di tutte le opere liriche*. Milano: Il Saggiatore.
- Gossett, Philip (2012). *Dive e maestri. L'opera italiana messa in scena*. Trad. di Livio Aragona. Milano: Il Saggiatore.
- Guccini, Gerardo (1988). *Direzione scenica e regia*. In: Bianconi, Lorenzo; Pestelli, Giorgio (a cura di) (1988), *Storia dell'opera italiana. I sistemi*. Torino: EDT, 123-174.
- Maehder, Jürgen (1990). *La regia operistica come forma d'arte autonoma. Sull'intellettualizzazione del teatro musicale nell'Europa del dopoguerra*. Trad. di Roberto Tonetti. In: *Musica/Realtà*, (11/31), 65-84.
- Malipiero, Riccardo (2015). *La forza del destino. Un grande affresco di romanticismo italiano. The Other Side of Arena*. Verona: Edizioni Fondazione Arena di Verona, 15-16.
- Miceli, Sergio (2009). *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*. Milano: Lim.
- Osthoff, Wolfgang (1986). *L'opera d'arte e la sua riproduzione: un problema d'attualità per il teatro d'opera*. Bianconi, Lorenzo (a cura di) (1986), *La drammaturgia musicale*. Bologna: Il Mulino, 383-409.
- Ronconi, Luca (1986). *Inventare l'opera*. Carlotto, Roberta; Capitta, Gianfranco (1986), *L'Orfeo, Il viaggio a Reims, Aida: tre opere d'occasione alla Scala*. Milano: Ubulibri, 13-29.
- Schino, Mirella (2003). *La nascita della regia teatrale*. Bari: Laterza.
- Toye, Francis (1976). *Rossini*. A cura di Luciano Bertolini. Milano: Edizioni Accademia.
- Zedda, Alberto (2012). *Divagazioni rossiniane*. Milano: Ricordi.
- Zeppegno, Luciano (1980). *Il manuale di Verdi*. Roma: Lato Side Editori.

