

Quaderni

**Vittorio Coletti
ed Elisabetta Fava**
Recitar cantando, 52

Effetto film:
**Ignazio Marino
Claudia Cirillo
Francesco Pettinari**
Bella addormentata
di Marco Bellocchio

Alessandro Ajres
Intervista
a Dubravka Ugrešić

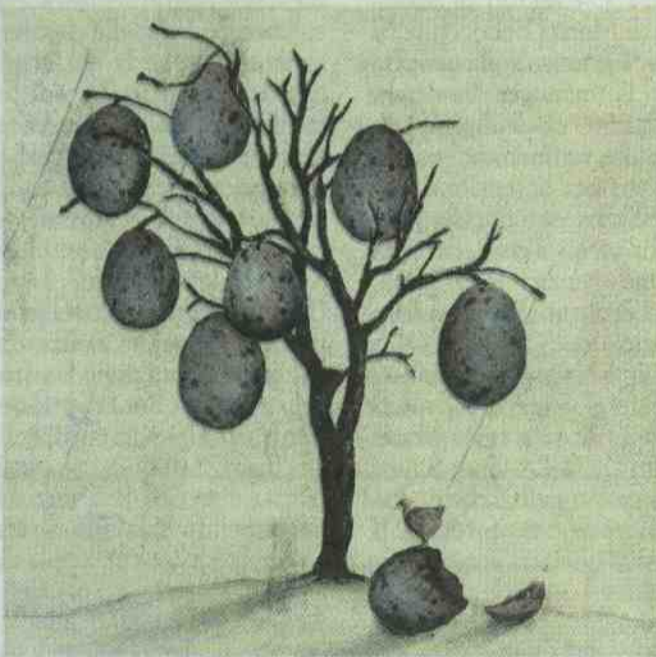
Recitar cantando, 52

di Vittorio Coletti ed Elisabetta Fava

L'estate operistica è stata buona, tenendo conto delle restrizioni imposte dalla crisi a viaggi e biglietti. Oggi, per fortuna, c'è il grande circuito lirico dei cinema che consente di assistere in diretta a eventi straordinari, come il festival d'estate di Salisburgo, ormai precluso ai comuni mortali. Da lì abbiamo visto, proiettati sul grande schermo, *Bobème* e *Flauto magico*. Come spesso in area tedesca, si uniscono in assurda miscela cast vocali e compagini orchestrali eccellenti e regie demenziali. Lo abbiamo già scritto: l'opera lirica, pur lavorando molto e troppo sul repertorio, è viva e rinnovata, e deve buona parte della sua capacità di resistere al tempo anche alle regie, che da anni ormai sono una palestra formidabile per i migliori registi di cinema e prosa, oltre che, ovviamente, degli esperti del ramo. Non sempre il risultato è però all'altezza dell'ingegno, perché il regista non resiste alla grande plasmabilità, adattabilità dell'opera, che non pone altri limiti se non quelli dei tempi della musica. Può dunque succedere che la regia esageri e soprattutto pecchi di simbolismi ridondanti o di motivazioni incompatibili con il testo cantato. Ora, gremire una scena operistica di ragioni supplementari, aggiunte a quelle centrali del testo, di per sé già non leggero, riempirla di oggetti incaricati di simboleggiarne qualche significato profondo ma ovvio, è come mettere il formaggio sulla fonduta. Eppure i registi non resistono. Pensate alla brava Elisabetta Courir che all'Opera Giocosa di Savona cura la regia di un *Don Giovanni* splendido per cast, con un bravissimo tenore leggero (Francesco Marsiglia), un baritono perfetto nel ruolo del titolo (Simone Alberghini), un direttore appassionato e dinamico come Giovanni Di Stefano. Spettacolo magnifico, all'altezza della sua partitura: senonché il regista deve ficcarci tre o quattro bare perché uno, anche se lo sa benissimo e il testo lo esplicita in tutti i modi, capisca *ad abundantiam* che una sotterranea vena mortuaria percorre il capolavoro di Mozart ("pittura spaventosa", come diceva Balzac, "del partito preso di stordirsi di debiti, duelli, inganni, cattive occasioni").

Ma ben peggio ha fatto il famoso Damiano Michieletto con *La Bobème* di Salisburgo. Anche qui cast superlativo (tenore eccelso come Piotr Beczala, soprano star come Anna Netrebko, cantanti e attori magnifici come Alessio Arduini e Carlo Colombara, ottima direzione di Daniele Gatti). Michieletto ha ambientato *La Bobème* nel 2012. E fin qui tutto abbastanza bene, anche perché la straordinaria prestazione dei protagonisti (certo dovuta pure alla bravura del regista nel regolarne gesti e posture) fa passare sopra il fatto che la fioraia Mimì abbia trucco vistoso e gonna corta e parli un italiano *d'antan* (perché quello della *Bobème*, pur tanto modernizzato, conserva non poco della vecchia grammatica operistica). L'opera tradizionale accetta questi spostamenti temporali (inammissibili in quella novecentesca) e *La Bobème* è ancora sufficientemente tradizionale da potersi trasferire persino nel terzo millennio. Ma a Michieletto non è bastato. Perché, a parziale imitazione di un'idea già messa in atto l'inverno scorso a Genova da Augusto Fornari e Francesco Musante, dove la soffitta dei quattro artisti era diventata una casetta di Barbie e a fianco dei cantanti adulti agivano sulla scena

anche i loro "doppi" bambini, Michieletto a Salisburgo ha miniaturizzato Parigi e i personaggi del dramma. La storia (almeno nel primo e nell'ultimo quadro) si svolge sul davanzale di una finestra su cui ci stanno tutto e tutti; lo spettatore deve vedere che i protagonisti sono dei lillipuziani, degli esserini agitosi che si muovono in una città stilizzata con cassette da gioco infantile e una cartografia colorata. Ho visto l'opera al cinema e i frequenti primi piani facevano spesso dimenticare l'impressione del formato mignon immaginato da Michieletto. Ma gli spettatori strapaganti in sala a Salisburgo dovevano averlo sempre presente, poveretti! Che significa? Qual è il profondo, oscuro messaggio che Michieletto ha voluto trasmettere, come se non gli bastasse l'attualizzazione della storia ottocentesca, che ha avuto peraltro il pregio di mostrare subito in Mimì quella vocazio-



ne al mestiere di escort cui l'opera allude esplicitamente soltanto nel finale, ma che ne spiega certi importanti passaggi (la gelosia di Rodolfo, ad esempio). Non contento di aver già spinto la tistica Mimì a fumare sigarette e prendere pillole (di droga o contro la tosse?), Michieletto ha raccontato *La Bobème* come se fosse un episodio dei *Viaggi di Gulliver*. Perché? Che voleva dire? E, soprattutto, perché un regista ormai esperto non capisce che se un messaggio registico va spiegato in nota vuol dire che è o sbagliato o inappropriato?

Ma meglio, anzi peggio di lui ha fatto Jens-Daniel Herzog con *Il flauto magico*; è riuscito (con la complicità di Harnoncourt, che nonostante il suo filologismo si permette dei continui cambi di tempo che spezzano l'arco melodico e guastano la bellezza e l'integrità delle frasi compiute, dando all'ascoltatore la sensazione di una lentezza esasperante e nettamente antimozartiana) a rovinare come mai ci era capitato prima di vedere la poesia e il senso del capolavoro mozartiano.

L'ambientazione era quella di una clinica psichiatrica della massoneria, con Sarastro primario severo e cattivo (sull'ultimo, pacificante accordo dell'opera lui è impegnato a strangolare una volta per tutte la Regina della notte); gli iniziati-medici che prendono appunti sulla cartella clinica anche quando parla Papageno; Tamino e Pamina le cui prove di iniziazione sembrano analisi cliniche o terapie sperimentali (elettrococ? raggi X? elettromagnetismo?). Davvero demenziale, irrelato completamente rispetto al testo di Mozart e Schikaneder. Non si capisce perché registi così vogliosi di originalità non abolisca-

no allora ogni credibilità letterale del testo e non puntino a fare della musica di quell'opera una cosa davvero tutta diversa, come si usa fare al festival di Bregenz o come, proprio con *Il flauto magico* in versione cinematografica, ha fatto qualche anno fa Kenneth Branagh in una rivisitazione fedele alla sostanza poetica del testo. La realizzazione di un'opera riesce quando la situazione emotiva rappresentata rimane aderente al testo, pur eventualmente ripensato in forme drammaturgiche del tutto diverse da quelle originarie. Ma se si vuole restare nei dintorni della drammaturgia originaria e non rinnegarne il senso, allora non si può stravolgere così il testo, pena far diventare grottesca un'opera delicata e tenera come *Il flauto magico* e mortificare le pur magnifiche prestazioni dei cantanti (Georg Zeppenfeld stupendo Sarastro costretto a recitare con un a mimica carica di livore, l'ottimo Papageno di Markus Werba che aveva poco su cui ridere e far ridere, il bravo Tamino di Bernard Richter messo letteralmente in mutande!), perché si notano solo le incongruenze, quando non, come nel nostro caso, l'insopportabile resa beccera di un'opera delicatissima come quella di Mozart.

L'estate all'opera ha riservato anche sorprese inaspettate, come la rappresentazione in forma semiscenica di *Cenerentola* fatta dai ragazzi che hanno partecipato all'annuale stage di Montaldo Ligure, curato dai benemeriti maestri Ugo Benelli, Angelo Guaragna e Franca Mattiucci. È stato uno spettacolo delizioso. Se volete vedere come si può fare opera con quattro soldi, con i maestri che spostavano loro stessi il tavolino, il drappo e la stufa, unici

arredi di scena, dovete seguire rappresentazioni di questo genere: e in Italia ce n'è più d'una. Sapete quanto costava il biglietto delle varie repliche di *Cenerentola* in diverse cittadine del Ponente ligure? Niente. Eppure c'è chi ha pagato 300 euro. Chi? I cantanti, i giovani, per iscriversi, partecipare allo stage e andare in scena accanto a un professionista di grido (quest'anno l'eccellente Emilio Marcucci, che faceva stupendamente Don Magnifico). Di qui un'altra meraviglia, tenerissima, di queste scuole da cui ogni anno esce qualche nuovo astro dell'opera: il loro essere delle palestre internazionali incredibili. Eccovi il cast della *Cenerentola* per nazionalità degli interpreti che vi si sono succeduti: Italia, Irlanda, Brasile, Israele, Polonia, Russia, Inghilterra, Giappone. Fa effetto sentire queste voci del mondo che imparano con il canto anche la nostra lingua, l'italiano fuori serie che veniva cantato nell'Ottocento e che è oggi uno dei purtroppo non molti modi in cui la lingua di Dante sopravvive fuori dei confini nazionali. L'italiano è stata una lingua di arte, più che di cultura come il latino, e c'è da immalinconirsi notando che il prestigio che aveva determinato quel successo è oggi svanito. Ma non all'opera. Da tutto il mondo, giovani appassionati, aspiranti cantanti corrono a imparare l'italiano per cantare l'opera, come l'ammirevole professore di matematica di Dublino, felice di vestire, in una calda estate italiana, i panni di un singolarissimo Alidoro.

vittorio.coletti@lettere.unige.it
elisbeth71@yahoo.it

V. Coletti insegna storia della lingua italiana ed E. Fava storia della musica all'Università di Genova