



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea magistrale (*ordinamento ex
D.M. 270/2004*)
in Storia delle arti e conservazione dei beni
artistici

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

Artisti contemporanei sulle scene dell'opera lirica.
Un caso di studio: *Madama Butterfly* al Teatro la Fenice
di Venezia.

Relatore

Prof. Maria Ida Biggi

Laureando

Annachiara Ferretti
Matricola 840470

Anno Accademico

2013/ 2014

INDICE

1. Rapporto tra il teatro e le arti figurative nel Novecento.....	3
2. L'Arte nell'Opera, l'Opera nell'Arte.....	15
Il primo Novecento.....	19
Il secondo Novecento.....	23
La situazione contemporanea.....	29
3. Una figura centrale: Robert Wilson.....	37
I primi lavori.....	39
L'Opera di repertorio.....	47
Il rapporto con l'arte contemporanea.....	56
4. <i>Madama Butterfly</i> al Teatro la Fenice di Venezia..	65
L'opera.....	67
Artisti alla Fenice.....	73
Renato Borsato.....	73

Edizioni tra il 1972 e il 1996.....	80
Robert Wilson.....	84
Mariko Mori.....	90
Locandine.....	102
Illustrazioni.....	105
Nota bibliografica.....	132
Appendice.....	140

CAPITOLO I

RAPPORTO TRA IL TEATRO E LE ARTI FIGURATIVE NEL NOVECENTO.

Il rapporto che intercorre tra le arti figurative e il teatro ha origini antiche quanto il teatro stesso. Pittori, scultori e architetti si sono cimentati sulle scene e sugli edifici teatrali per fare prendere vita visivamente alle storie raccontate dai drammaturghi di ogni epoca. Uno scambio continuo, fatto di prestiti, citazioni ed esperienze proficue che, già dall'epoca rinascimentale e barocca, hanno portato non solo al perfezionamento delle macchine teatrali e degli apparati scenici, ma anche e soprattutto alla creazione della messinscena.

Lo 'spazio del teatro', per usare l'efficace terminologia adottata da Fabrizio Cruciani, è quel luogo che agisce da supporto visivo a un testo o ad un'azione, è "la proiezione, fisica e/o figurativa, materiale e/o illusionistica, dello spazio in cui si colloca la finzione dell'azione drammatica"¹ Ed è dunque lo spazio, non esclusivamente la scena, il terreno in cui le arti figurative, le arti visive, agiscono: "la vista è il più veloce e il più acuto fra tutti i sensi dell'uomo".²

A partire dalla fine Ottocento questa urgenza creativa che unisce le due arti, quella prettamente figurativa e quella legata al teatro in ogni sua forma drammaturgica, musicale e coreutica, trova terreno fertile per una prima, quanto consapevole, revisione critica. Sul finire del XIX secolo i modi di produzione delle scenografie sono per lo più di stampo

1 F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 3.

2 E.G. Craig, *L'arte del teatro*, in *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano, 1971, p. 84.

industriale: il pittore di scena è un professionista che si lega ad un *atelier* e, insieme agli altri professionisti, fornisce gli ambienti richiesti dal committente. La scenografia serve a descrivere lo spazio in cui è ambientata l'azione con verosimiglianza, attenendosi alle convenzioni al tempo in voga di ricostruzione storica e topografica. I pittori di scena si focalizzano sul realismo pittorico dei panorami e nelle scene vengono introdotti oggetti di uso quotidiano presi in prestito dalla realtà come tappeti, tendaggi, mobili e soprammobili. È con il Naturalismo che lo "spazio scenico si inverte come arte e cambia l'ambiente spaziale del teatro"³. Lo spazio scenico diventa protagonista come linguaggio autonomo della drammaturgia in cui il realismo storico si spinge agli estremi nella ricerca dell'autentico, del dato reale, dell'esattezza dei dettagli, ricercando nella verità della scena, la verità delle storie e dei personaggi narrati. Le innovazioni tecniche accorrono in aiuto delle nuove concezioni naturaliste grazie soprattutto all'introduzione della luce elettrica e alla possibilità di modularla drammaturgicamente come elemento linguistico. La scena non ha più un semplice fondale dipinto ma è vissuta nelle sue tre dimensioni: diventa un contenitore che determina i movimenti degli attori, è un "luogo assoluto e pertanto reale"⁴. Reazione a questo tipo di concezione teatrale è il Simbolismo, poetica coeva al Naturalismo, che cerca la suggestione e l'evocazione delle immagini in antitesi alla riproduzione fedele ed oggettuale della realtà, e dunque a un realismo di fatto illusionistico.⁵

Un testo fondamentale per capire il fermento creativo di questi anni è *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800* di Carla Lonzi.⁶ La

3 F. Cruciani, *op. cit.*, p. 112.

4 *Ivi*, p. 114.

5 *Ivi*, pp. 111-116.

6 C. Lonzi, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1995.

nota critica d'arte si laurea nel 1956 a Firenze con Roberto Longhi e il suo lavoro di tesi consiste nella ricerca, inusuale ai tempi, delle connessioni tra le arti figurative e la scena teatrale. Un lavoro che si inoltra a partire dalle figure rivoluzionarie dei primi teorici del teatro visivo Adolphe Appia ed Edward Gordon Craig, alle avanguardie e i Balletti Russi di Diaghilev, al teatro futurista di Marinetti, ai maestri del Novecento italiano, alla corrente del Surrealismo. È a partire dalla figura di Adolphe Appia che Carla Lonzi si addentra in questo lungo periodo che vede un profondo cambiamento o, meglio, una vera e propria rivoluzione in merito alle teorie teatrali sul finire del secolo XIX. La proposta inedita quanto innovativa del teorico, scenografo e regista svizzero, parte dalla riflessione sull'opera musicale per propagarsi in ogni settore dello spettacolo dal vivo. Appia rivendica l'assoluta autonomia artistica del linguaggio scenico trasformando, quindi, la scena da elemento statico ad elemento dinamico, con una propria poetica espressiva e soprattutto individuandone i principi elementari⁷. Nel testo dello stesso autore *Attore musica scena*, vengono elencati in maniera analitica tutti gli elementi costitutivi attraverso i quali la scena può emanciparsi ad espressione autonoma ma in connessione con gli altri elementi attivi sul palcoscenico durante lo spettacolo, ovvero gli attori e la musica:

La scena è uno spazio vuoto, più o meno illuminato e di dimensioni arbitrarie. Una delle pareti che chiudono questo spazio è parzialmente aperta sulla sala destinata agli spettatori, e forma così una cornice rigida, al di là della quale l'ordine delle sedie è prefissato una volta per tutte. Solo lo spazio della scena attende sempre una nuova sistemazione e di conseguenza deve essere attrezzato per dei continui cambiamenti. Esso è più o meno illuminato, e gli oggetti che

7 R. Tessari, *Teatro e Avanguardie storiche*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005, pp. 25-27.

vi saranno collocati aspetteranno una luce che li renda visibili. Questo spazio non è dunque, in un certo senso, che puramente potenziale, sia per quel che riguarda lo spazio sia per quanto riguarda la luce. Ecco due elementi fondamentali della nostra sintesi, lo spazio e la luce, che la scena contiene in potenza e per definizione.⁸

Confrontandosi con il dramma musicale di Wagner, Appia considera il teatro generato dall'unione dialettica e drammatica di musica e parola, che Richard Wagner definisce *Wort-Ton-Drama*, il genere di teatro più alto sotto il profilo artistico e culturale. Gli elementi scenici per raggiungere la perfezione sono, seguendo le parole di Vito Pandolfi, “l'elemento orizzontale della scenografia, quello verticale, la figura dell'attore, il binomio spazio-luce che li comprende e li agita tutti”⁹. Appia, infatti, focalizza la sua attenzione sull'elemento della luce arrivando a una concezione totalizzante del teatro: la cosiddetta 'opera d' arte vivente'. Lo scopo è di far prendere vita alla scena, renderla parimenti al ruolo giocato dagli attori e allo scorrere fluido e vivo della musica. La luce è animata, ed è dunque in grado di creare un'atmosfera che “non descrive ma suggerisce”¹⁰, non già l'esposizione del luogo in cui si sviluppa l'azione, quanto una suggestione o un'espressione di esso.¹¹ L'attenzione del teorico ginevrino alle innovazioni tecniche per l'uso della luce deve molto all'incontro con Mariano Fortuny, geniale scenografo noto per la sua 'cupola' ideata nel 1902 per creare l'illusione ottica della volta celeste tramite proiezioni a luci riflesse e diffuse, con cui collabora per le scene di

8 A. Appia, *Attore Musica Scena*, Feltrinelli, Milano, 1975, p. 171.

9 V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, Universale Cappelli, Rocca San Casciano, 1961, p. 34.

10 F. Cruciani, *op. cit.*, pp. 117.

11 *Ivi*, pp. 117-119.

Carmen di Bizet e di *Manfred* di Schumann a Parigi nel 1903.¹² Il fine ultimo cui tende Appia è, secondo le parole di Ferruccio Marotti, 'l'armonia d'espressione' in ogni campo dell'arte quindi un' "utopia assoluta, il sogno più vasto di teatro che il nostro secolo abbia visto"¹³.

Appia, di fatto, lavora poco nei teatri attivamente come regista, ma le teorie rivoluzionarie raccolte nei suoi scritti trovano terreno fertile per un altro studioso dalle idee innovative: Edward Gordon Craig. Figlio della famosa attrice Ellen Terry, egli è un architetto, un attore, un regista, un incisore, un artista grafico e uno storico del teatro. Craig propone la tesi, trovandosi contrario al Naturalismo proprio come Appia, secondo la quale la scena deve essere uno spazio attivo e di azione, non unicamente un'immagine di contorno o un fondale piatto. Lo spazio, secondo le sue teorie divulgate attraverso la rivista «The Mask» fondata da lui stesso nel 1908¹⁴, deve essere modulato nelle tre dimensioni a partire da volumi semplici ma, soprattutto, dal ruolo fondamentale giocato dalla luce. Craig pubblica nel 1905 il manifesto *L'Arte del Teatro*, in cui asserisce che il teatro deve porsi come sintesi tra l'azione, le parole, la linea, il colore, il ritmo: la scenografia diventa quindi parte integrante del processo creativo del nuovo artista totale. Anche Craig svolge un'importante rivoluzione in ambito teatrale, appoggiando l'idea della necessità di costruire un teatro del tutto nuovo, come una vera opera d'arte nelle mani di un'artista demiurgo e creatore. Come per Appia, la scena non è concepita come descrittiva o realista, bensì come sintesi e suggestione, grazie inoltre all'espedito degli *screens*, che Craig propone al direttore del Teatro d'arte di Mosca Konstantin Sergeevič Stanislavskij. "Le mille scene in una"¹⁵,

12 F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Carocci Editore, Roma, 2002, p. 176.

13 F. Marotti, *L'itinerario di Adolphe Appia*, in *Attore Musica Scena*, cit., p. 59.

14 V. Pandolfi, *op.cit.*, p. 40.

15 S. Sinisi, I. Innamorati, *Storia del teatro: lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, p.191.

così viene definita tale brillante idea scenotecnica e scenografica di invenzione propria del regista scenografo, sono una sorta di pannelli mobili su cui la luce può battere creando l'effetto di una scena attiva e in costante mutamento¹⁶. Lo spazio diventa il luogo del movimento in cui l'attore, manipolato come una Supermarionetta, mite strumento nelle mani del regista pantocratore al fine di superare la corporeità, si muove alla pari di una macchina teatrale e, unitamente agli *screens* evoca "immagini astratte di stati d'animo, ricordi, miti"¹⁷. Craig, inoltre, è affascinato dalle suggestioni delle maschere del Teatro Nô giapponese, nel quale lo studio delle leggi espressive del volto umano, in relazione al solo movimento degli occhi, rivestono un ruolo essenziale.¹⁸

Di opposta tendenza, ma di straordinaria resa scenica, sono i Balletti Russi, compagnia di ballo fondata nel 1909, portati in Europa dall'impresario Sergej Diaghilev dapprima a Parigi e in seguito a Montecarlo. L'impresario di San Pietroburgo, città dove aveva fondato una rivista d'arte e curato mostre, nei suoi spettacoli si pone l'intento di riuscire a coordinare colore, suono e movimento, in una sorta di estetica globale, concependo la scena al pari di una tavolozza di colori che si anima mediante i movimenti dei ballerini su di essa, ideali macchie cromatiche su uno sfondo a due dimensioni¹⁹. I Balletti Russi acquisiscono in fretta un'ottima reputazione nel campo della sperimentazione grazie, in prima istanza, al decorativismo orientaleggiante degli scenografi e costumisti Léon Bakst e Alexandre Benois. Intuendo le potenzialità dell'arte contemporanea, Diaghilev a partire dal 1917 chiama per gli allestimenti scenici dei Balletti gli artisti visivi più innovativi della sua

16 F. Perrelli, *op.cit.*, pp. 181-186.

17 F. Marotti, *L'itinerario di Gordon Craig*, in *Il mio teatro*, cit., p. 30.

18 G. Attolini, *Teatro arte totale. Pratica e teoria in Gordon Craig*, Pregedit, Bari, 2008, p. 35.

19 S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 1995, pp. 14-15.

epoca al fine di collaborare con la compagnia. Pablo Picasso per *Parade* con la musica Erik Satie nel 1917, Henri Matisse per *Le chant du rossignol* di Stravinskij nel 1920, Giorgio De Chirico nel 1929 per *Le bal* e poi anche Georges Braque, Joan Mirò e Max Ernst lavorano con Diaghilev per le scene dei Balletti Russi che facevano impazzire Parigi²⁰. Tutti gli artisti coinvolti nelle iniziative sono legati alla concezione di scena-quadro bidimensionale e traducono il linguaggio visivo del Cubismo, del Futurismo, del Surrealismo in un “*multisensory collaborative stage*”²¹.

Carla Lonzi osserva come in concomitanza a questa tendenza pietroburghese, con riferimento particolare alla Francia, ve n'è un'altra, questa volta moscovita e di matrice simbolista, adottata soprattutto dal regista russo teorico della biomeccanica Vsevolod Mejerchol'd “in cui si nota un prevalere di ricerche espressive, simboliche, un'attenzione all'arte già un po' stravolta, indicativa di influenze piuttosto tedesche”²². Questi elementi si trovano nelle sue regie di *Mistero buffo* di Majakovskij nel 1918 allestito con scene suprematiste di Kazimir Malević e, soprattutto nel 1922 in *Le Cocu magnifique* di Fernand Crommelinck, considerato a più voci come il manifesto del Costruttivismo e della biomeccanica, allestito con scene a più piani praticabili di Lyubov Popova dal verticalismo e dalle strutture a vista che focalizzano l'attenzione sul meccanismo.²³

Il culto della macchina, del dinamismo, del meccanismo, della velocità sono alla base del Futurismo, movimento d'avanguardia tutto italiano che si occupa proprio di arte e movimento. In un'ottica dichiaratamente antinaturalista, i futuristi si avvicinano al teatro a partire dal 1911 con il manifesto di Filippo Tommaso Marinetti intitolato *La voluttà di essere*

20 F. Cruciani, *op. cit.*, p. 87.

21 AA.VV., *Diaghilev and Ballet Russes 1909-1929. When Art danced with music*, Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, 2013.

22 C. Lonzi, *op.cit.*, p. 25.

23 F. Cruciani, *op.cit.*, p 144-150.

fischiati, aperta polemica al teatro borghese cui seguono le celeberrime serate futuriste, “veri e propri comizi poetici, e talora squisitamente politici, aperti a una estrema varietà di interventi e di parti”²⁴. Al movimento teatrale futurista prendono parte importanti artisti tra cui Giacomo Balla, Fortunato Depero ed Enrico Prampolini, i quali nel frattempo si dedicano alle sperimentazioni in campo figurativo. Il punto d'approdo spontaneo a questo tipo di ricerche è quello di un teatro astratto. Giacomo Balla nel realizzare la prima messinscena astratta dell'avanguardia futurista nel suo *Feu d'artifice* con musiche di Igor Stravinskij si ricollega infatti alla *Ricostruzione futurista dell'universo* del 1915, scritta con Depero, alle teorie dei complessi plastici e del paesaggio artificiale ivi contenute, proponendo una sorta di 'visualizzazione cromatica' della musica mediante l'essenziale apporto della luce elettrica²⁵. Il balletto, privo di ballerini e affidato esclusivamente alle luci, al suono e alle forme plastiche, va in scena il 12 aprile del 1917 al Teatro Costanzi di Roma per i Balletti Russi di Diaghilev e “vive proprio dell'assenza dei personaggi, del vuoto che si viene a creare in scena e del dinamismo luce-colore-plasticità che la scena compone e anima”²⁶. Anche Fortunato Depero collabora con Diaghilev per *Le chant du rossignol* che però non va mai in scena: l'impresario russo propone una scena-fondale bidimensionale e pittorica in cui il ballerino si muove al suo interno esaltando le proprie qualità tecniche e non apprezza dunque le teorie stilistiche futuriste che intendono plasticamente la scena come uno spazio su cui intervenire in ogni dimensione. Un'esperienza che porta Depero a mettere in moto un'altra ricerca che di lì a poco si rivela proficua. Nel 1918, infatti, vengono rappresentati e replicati per undici volte a Roma nel

24 P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1977, p. 27.

25 S. Sinisi, *op.cit.*, pp. 107-110.

26 P. Fossati, *op.cit.*, p. 72.

Teatro dei Piccoli in Palazzo Odescalchi i *Balli Plastici* per marionette su musiche di Gian Francesco Malipiero, Alfredo Casella e Igor Stravinskij²⁷. In collaborazione con Gilbert Clavel, egittologo e poeta svizzero trasferitosi a Capri, Depero abolisce gli attori sostituendoli con delle marionette dai movimenti rigidi e meccanici: personaggi che richiamano il sogno, la magia, l'infanzia. L'attore non c'è più e prende il suo posto un pupazzo manovrabile, radicalizzando ulteriormente le concezioni di Craig in merito alla Supermarionetta, in un "mondo non ricostruito ma rinato"²⁸: un automa futurista in forme geometriche elementari, come il cono, il cubo, il cilindro che rivela in Depero "una componente simbolistica, probabilmente eredità balliana, nello spaesamento assurdo-fantastico, assunto come atmosfera, evocazione, decorazione, e questa intesa come creatività"²⁹. Per Enrico Prampolini, il discorso intorno agli allestimenti scenici ha un'importanza ancora maggiore e, già nel 1915, scrive il manifesto *Scenografia e coreografia futurista*. In esso, l'artista espone il progetto in cui la scena-quadro bidimensionale usata da Diaghilev, viene sostituita da elementi architettonici incolori irradiate da fasci 'elettromagnetici' di luce, che ricostruiscono visivamente uno spazio effimero³⁰. Si legge:

Il carattere assolutamente nuovo che assumerà la scena con questa mia innovazione è dato dall'abolizione della scena dipinta. La scena non è più uno sfondo colorato, ma un'architettura elettromeccanica incolore, vivificata potentemente da emanazioni cromatiche di fonte luminosa generate da riflettori elettrici dai vetri multicolori disposti, coordinati analogamente alla psiche che ogni azione scenica

27 C. Lonzi, *op.cit.*, p. 68.

28 P. Fossati, *op.cit.*, p. 84.

29 *Ivi*, p. 85.

30 S. Sinisi, *op.cit.*, p. 109.

richiede.[...] Non solo intendo portare la scena alla espressione più avanzata, ma attribuirle quei valori vitali suoi propri che finora le mancavano, che nessuno prima di oggi aveva potuto darle. Invertiamo le parti della scena illuminata, creiamo la scena illuminante: espressione luminosa che irraderà con tutta la sua potenza emotiva i colori richiesti dall'azione teatrale.³¹

Nel 1924 pubblica un altro manifesto, *L'atmosfera scenica futurista*, in cui proclama il raggiungimento dell'unità scenica grazie al connubio tra "l'elemento uomo e l'elemento ambiente"³². Sono numerosi gli scritti che Prampolini lascia in eredità riguardanti la scenografia ma, sul piano pratico, realizza spettacoli solo dopo il 1930 quando inizia a subire le influenze del Surrealismo e allestisce scene, non più caratterizzate da un cromatismo acceso e da luci fortemente contrastate, ma dalle atmosfere oniriche più morbide³³.

Un'esperienza vicina a quella del Futurismo italiano in ambito teatrale, è il Bauhaus tedesco. Entrambi i movimenti avanguardistici vedono nel teatro un mezzo fondamentale per proporre diffusamente la loro poetica. Una figura fondamentale per la scuola di Weimar è, senza dubbio, Oskar Schlemmer. Il disegnatore, pittore, scultore e scenografo si concentra, oltre che sullo studio degli allestimenti scenici, soprattutto sul trattamento del corpo dell'attore-danzatore inteso come un'architettura in movimento: un insieme di solidi geometrici spaziali³⁴. Il 30 settembre 1922 mette in scena al Landestheater di Stoccarda *Das Triadische Ballett*, su musica di Paul Hindemith, chiamato 'triadico' dallo schema compositivo della partitura

31 F. Menna, *Prampolini*, De Luca Editore, Roma, 1967, p. 22.

32 P. Fossati, *op.cit.*, p. 142.

33 P. Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci Editore, Roma, 2005, pp. 203-204.

34 H. M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino, 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 471.

musicale suddivisa in tre parti e una coreografia per tre protagonisti: una ballerina e due ballerini che si esibiscono in dodici danze utilizzando diciotto costumi tripartiti. Tutto secondo moduli di tre elementi che si compongono in raggruppamenti formali: forma, colore e spazio; altezza, profondità e larghezza; sfera, cubo e piramide; rosso, blu e giallo.³⁵

Al *Das Triadische Ballett*, Schlemmer dedica tre anni per perfezionare l'idea e, soprattutto, gli storici costumi, conseguenza dei lunghi studi da lui stesso dedicati al corpo del danzatore e alla sua suddivisione in moduli geometrici. Il risultato è quello di far sembrare il ballerino un oggetto plastico, una figura meccanica, una marionetta, un automa, fino ad esasperarne la tragicità, secondo i dettami della danza espressiva dei coreografi Mary Wigman e Gret Palucca. Oskar Schlemmer concepisce la danza dal punto di vista di un pittore: vuole eliminare tutti gli aspetti emotivi e concentrare la visione su immagini dai richiami plastico-surreali. Il teatro ancora una volta si fa visivamente astratto e cinetico. Come si legge nei suoi scritti:

Coadiuvanti della trasmutazione figurale sono la *forma* e il *colore*, mezzi del pittore e dello scultore; il luogo dello *spazio* e dell'*architettura*, campo di attività del costruttore. Con ciò risulta determinato il ruolo dell'artista figurativo, di colui, cioè, che procede alla sintesi di detti elementi, nel campo del teatro.³⁶

I costumi dei balletti si presentano come volumi geometrici rigidi dove i pantaloni si trasformano in cilindri, le casacche in cubi e sfere, le gonne in dischi sovrapposti vorticosamente, i volti degli interpreti in maschere. Essi

35 M. Bistolfi (a cura di), *Oskar Schlemmer. Scritti sul teatro*, Feltrinelli, Milano, 1981.

36 O. Schlemmer, *Uomo e figura artistica*, in *Il teatro del Bauhaus. Schlemmer Moholy Nagy Farkas Molnar*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1975, p. 3.

vengono costruiti e cuciti con i materiali più eterogenei: gesso, alluminio, gomma celluloide, vetro infrangibile pieghevole, etc. Una tendenza all'astrazione al fine di giungere all'essenziale, all'elementare, al primario, dove vi si ritrova una corrispondenza matematica e proporzionale tra l'uomo e lo spazio, in un'ideale riunificazione cosmica.³⁷

Si può concludere, dunque, che una linea dell'avanguardia procede nella ridefinizione degli elementi linguistici teatrali "adeguando alle esigenze specifiche della scena l'apporto delle componenti visive"³⁸, un'altra linea, invece, "procede verso un superamento delle barriere disciplinari proponendo nuove forme spettacolari che sfuggono alla presa di una catalogazione rigorosa, collocandosi in una zona estremamente mobile e precaria al confine tra il versante delle arti visive e quello della messa in scena"³⁹.

37 P. Bignami, *op.cit.*, pp. 210-214.

38 S. Sinisi, *op.cit.*, p. 21.

39 *Ibidem*.

CAPITOLO II

L'ARTE NELL'OPERA, L'OPERA NELL'ARTE

Tra la fine del XIX secolo e lungo il corso del XX secolo, le connessioni e le collaborazioni tra arti visive e teatro assumono un'importanza sempre maggiore, soprattutto in ambito scenografico.

Il melodramma, o nell'accezione più comune opera lirica, è un genere del teatro in cui l'azione si sviluppa attraverso la musica e il canto. Può assumere denominazioni diverse a seconda dell'argomento, 'opera buffa', 'opera seria'; dell'epoca e del paese, *opéra-ballet*, *opéra-comique*, *tragédie-lyrique*, *grand-opéra*, *Singspiel*. Questo genere è accomunato da alcuni elementi: il libretto, ovvero il testo poetico; la musica, eseguita dall'orchestra; le scenografie, per definire gli spazi entro cui ambientare il dramma; i costumi, studiati per gli interpreti; le azioni coreografiche.⁴⁰

Sin dai suoi esordi secenteschi, l'opera lirica è un terreno fertile per una ricerca teatrale volta non solo ad un'esuberanza musicale, ma a una ricerca intensa di unificazione delle arti, di connubio dei sensi, di 'teatro totale', avente lo scopo di coinvolgere lo spettatore con ogni tipo di mezzo artistico. Le tematiche affrontate nelle storie, già a partire dai primi drammi musicali del Seicento, si prestano molto bene a immagini di forte impatto visivo e, soprattutto nel Novecento, celebri pittori prestano il loro contributo per gli allestimenti scenici nel teatro di prosa, nel balletto e negli spettacoli di opera lirica.

Pochi teorici, tra cui Adolphe Appia e Edward Gordon Craig, nei primi decenni del Novecento cominciano a riflettere sulla teatralità dell'opera e alla differenza evidente e sostanziale che caratterizza la messinscena nel

40 P. Mioli, *Manuale del melodramma*, Biblioteca Universale Rizzoli, Milano, 1993.

teatro musicale: la musica.

Appia, attraverso i suoi preziosi scritti, pone la questione dell'opera in musica sotto l'aspetto scenografico, ossia quello di voler trovare un coefficiente in grado di cogliere visivamente la musica sulla scena: non un decorativismo pittorico per abbellire il palcoscenico, bensì una vera e propria visualizzazione artistica della musica in tutte le sue potenzialità spaziali e temporali.

Craig mette in pratica le sue teorie attraverso la messinscena nel 1900 al Conservatorio di Hampsted di *Dido and Aeneas* di Henry Purcell. Egli si occupa di tutto : elimina completamente le luci della ribalta e utilizza due potenti riflettori dal fondo della sala conferendo alla scena una sensazione di unità ; fa costruire un proscenio con travi da impalcature, che in questo modo forma una cornice di colore grigio alla scena, la quale si presenta particolarmente larga, contrariamente allo sviluppo verticale che il regista utilizza per i progetti successivi. Per conferire un effetto di profondità infinita alla scena, egli colloca di fronte al fondale blu uno schermo di garza grigia illuminata lateralmente da luci rosa che genera un colorismo iridescente. Il regista vuole elevare e mettere a fuoco al massimo il quadro scenico così come i costumi degli attori che, inseparabili dal disegno generale che li circonda, concorrono al medesimo intento. Craig, inoltre, adopera in questa sua prima regia alcune maschere costruite da lui stesso, su ispirazione del Teatro Nô giapponese, di cui rimangono alcuni studi preparatori. L' intensa attenzione di ogni aspetto organizzativo e pratico porta il livello dello spettacolo ad un altissimo grado di unitarietà, che ne fa un prezioso esempio per la storia della scenografia del melodramma.⁴¹

Per quanto riguarda la situazione italiana, trascorre molto tempo prima che si cominci ad avvertire l'esigenza di un contributo da parte di artisti

41 Si veda F. Marotti, *L'itinerario di Gordon Craig*, in E.G.Craig, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano, 1971.

visivi nell'ambito della scenografia per l'opera in musica, portando la scena da mera illustrazione descrittiva, a soggetto drammatico con una poetica propria.

Il Teatro Comunale di Firenze, così come via via i maggiori teatri lirici italiani, ha cominciato a raccogliere, ordinare, conservare e catalogare in archivio numerosi bozzetti dal 1933, anno di nascita del Festival del Maggio Musicale Fiorentino, sino alle produzioni odierne. Nel 1979, grazie a questa fondamentale operazione, viene allestita una mostra al Forte del Belvedere dal titolo evocativo *Visualità del Maggio*. La mostra presenta solamente una selezione degli archivi, ma si rivela particolarmente utile alle ricerche in merito alle scenografie affidate ad artisti visivi contemporanei. Nel catalogo Raffaele Monti scrive:

È noto che i teorici del momento freschi della riqualificazione teorica dello spazio scenico come struttura, e impegnati nella problematica del raccordo fra corpo e scena guardassero con orrore all'idea della scena-pittura. [...] Il problema storico dello spazio teatrale, come tutto il resto dei problemi umani, non possiede il privilegio di «una» verità e di «una» giustezza [...] dobbiamo allora dire che questa confluenza di pittori sulle scene liriche inaugurata dal Maggio e di qui approdata ai maggiori teatri d'Italia, costituisce un episodio tra i più caratteristici e gloriosi della grande stagione pittorica italiana dei primi decenni del secolo e anche della storia del teatro.⁴²

Pochi anni dopo si tengono le esposizioni di bozzetti e figurini di artisti-scenografi a Milano tra il 1988 e il 1992 nel ridotto dei palchi del Teatro alla Scala promosse dagli Amici della Scala e curate da nomi illustri del

42 R. Monti, *Visualità del Maggio*, catalogo della mostra tenutasi a Firenze al Forte Belvedere, De Luca Editore, Roma, 1979, p.11.

panorama storico artistico quali Rossana Bossaglia, Gillo Dorfles, Vittorio Fagone, Gian Alberto Dell'Acqua, Franco Quadri, Giulio Carlo Argan, Franco Mancini, delle quali rimangono gli splendidi cataloghi. Le esposizioni sono conseguenza della presa di coscienza della necessità di porre ordine a quell'enorme compagine di materiale, circa quindicimila tra bozzetti e figurini⁴³, che possiede il teatro milanese, ma soprattutto hanno permesso al pubblico di conoscere un altro aspetto del teatro legato alla figuratività e alla preparazione dello spettacolo nonché di rivelare alcuni punti di vista meno noti della sensibilità artistica dei grandi pittori esposti nelle mostre.

Dal 20 febbraio al 25 maggio 1997, vi è un'importante mostra al Museo di Arte Contemporanea del Castello di Rivoli dal titolo *Sipario*, a cura di Maurizio Fagiolo dell'Arco e Ida Gianelli. Per la prima volta, un museo italiano che si occupa di arte contemporanea ha posto l'attenzione su quelle zone franche tra pittura e teatro e sulla fusione linguistica tra le due discipline, presentando sei protagonisti esemplari del secolo e rendendo sempre più lampante la grande importanza che questo connubio ha tutt'oggi.⁴⁴ Pochi mesi dopo a Roma, al Palazzo delle Esposizioni dal 17 dicembre 1997 al 9 marzo 1998 Simona Marchini organizza la mostra *Opera. Percorsi nel mondo del melodramma*⁴⁵ che dedica un grande spazio alle scenografie create da grandi pittori e scultori⁴⁶, intendendo evidenziare un nucleo primario: mettere a fuoco il rapporto tra l'arte italiana del Novecento e il mondo dell'opera lirica.

43 A. Crespi Morbio, *Oltre agli elementi dei vari spettacoli*, in *I De Chirico e Savinio del Teatro alla Scala*, Edizione Amici della Scala, Milano, 1988, p. 13.

44 M. Fagiolo dell'Arco, I. Gianelli, *Sipario*, catalogo della mostra tenutasi al Castello di Rivoli, Charta, Milano, 1997, p.11.

45 Si veda il catalogo della mostra (a cura di) S. Marchini, *Opera. Percorsi nel mondo del melodramma*, Skira Editore, Milano, 1997.

46 Tra gli artisti in mostra: Maurizio Balò, Nicola Benois, Corrado Cagli, Felice Casorati, Mario Ceroli, Pietro Consagra, Giorgio De Chirico, Fortunato Depero, Piero Dorazio, Mino Maccari, Giacomo Manzù, Arnaldo Pomodoro, Toti Scialoja, Gino Severini, Mario Sironi.

IL PRIMO NOVECENTO

Il celebre pittore Mario Sironi viene invitato direttamente dagli organizzatori del Maggio Musicale Fiorentino ad allestire la scenografia degli spettacoli di teatro musicale.⁴⁷ Mario Sironi è considerato tra i più autorevoli pittori italiani del secondo Futurismo, corrente a cui seguirà un avvicinamento, durante il corso della sua carriera artistica, alla pittura metafisica, al realismo magico, alla pittura murale e, infine, all' arte Informale. La sua pittura si caratterizza per l'utilizzo di modelli arcaici arricchiti di valori plastici e di colore, con figure scolpite da vigorosi chiaro scuri.⁴⁸ Il pittore fa il suo debutto come scenografo in occasione della messinscena di *Lucrezia Borgia* di Gaetano Donizzetti nel 1933 per il Maggio di cui sono andati persi i bozzetti durante la trasferta all'Opera di Parigi. Le cronache dell'epoca dicono che sin da subito si apre, in merito alle scenografie proposte dall'artista, uno scontro ideologico nel quale Sironi viene accusato di aver semplicemente trasferito i suoi dipinti a misura di palcoscenico, mantenendo una pittoricità dominante lontana dalle concezioni spaziali più proprie alla scenografia.⁴⁹ Otto anni dopo, nel 1942, accetta l'incarico per *Dottor Faust* di Ferruccio Busoni di cui fortunatamente si sono conservati bozzetti, figurini e fotografie di scena. La scena della ambientata nella corte di Parma è considerata tra le più belle realizzazioni scenografiche di Sironi poiché in essa l'artista prende le distanze dal suo tipico pittoricismo bidimensionale e crea, rimanendo comunque fedele al suo stile, una sorta di "spazio mentale di netta origine quattrocentesca, un teatro limpidissimo entro il quale era possibile il gioco

47 R. Monti (a cura di), *Pittori e scultori in scena*, Leonardo Arte, Firenze, 1985, p. 13.

48 L. Parmesani, *Arte del secolo: movimenti, teorie, scuole e tendenze 1900-2000*, Skira, Milano, 1999, p. 44.

49 *Ivi*, pp. 176-190.

della apparizioni”⁵⁰. Nel 1946 il pittore ottiene l'incarico per *Tristano e Isotta* di Richard Wagner commissionato dal Teatro alla Scala di Milano. Anche per quest'opera prepara i bozzetti seguendo la sua poetica di pittore: forti contrasti, pennellate vigorose, colori nelle tonalità delle terre e rossi accesi su sfondo nero che si sposano perfettamente con i simboli di presagi minacciosi ai due amanti, come ad esempio la punta della polena della nave a forma di drago rivolta verso la coppia e non al mare. Uno stile sempre connotato da forti elementi pittorici ma che si sposa bene con la resa scenografica del dramma wagneriano, suscitando la sensazione di una tensione costante, di una forza impellente pronta ad esplodere, proprio come la musica che accompagna la tragica vicenda dei due sfortunati amanti.⁵¹

Infine, ancora per il Maggio Fiorentino, l'artista allestisce nel 1948 *I Lombardi alla prima crociata* e nel 1950 *Don Carlos* di Giuseppe Verdi, ottenendo per quest'ultima opera, risultati di straordinaria suggestione. Dopo le esperienze precedenti in ambito teatrale il pittore è ormai padrone dello spazio scenico che vede e sente finalmente come tale, con tutte le implicazioni, dai movimenti degli interpreti, alle luci e gli oggetti di scena: non più esclusivamente un quadro-sfondo da dipingere, ma uno spazio attivo a tre dimensioni. Per *Don Carlos* egli adotta una serie di pannelli di ampia struttura pittorica, ciascuno dipinto con tonalità differenti che associa a piccoli studi monocromi per giocare meglio con le luci per mettere in rilievo la sua idea drammaturgica.⁵²

La scenografia sironiana nasce da elementi strettamente pittorici ma si sviluppa in uno spettacolo sempre più coinvolgente sotto il profilo

50 *Ivi*, p. 185.

51 H.R. Leppien, *Tre pittori per il Teatro alla Scala*, in *Carrà Sironi Oppo al Teatro alla Scala. Bozzetti e figurini 1935-1957*, catalogo della mostra decima, Edizione Amici della Scala/Mercedes Benz Italia, Milano, 1992, pp. 28-30.

52 R. Monti, *op.cit.*, p.16.

emozionale: il pittore non mira semplicemente a descrivere gli ambienti dei drammi, ma cerca un rapporto sensibile con lo spettatore: un embrione di quello che avverrà nelle ricerche degli artisti che lavoreranno con la scenografia teatrale dagli anni Settanta in avanti.⁵³

Un altro artista fondamentale per lo sviluppo dell'arte nel XX secolo è Giorgio De Chirico, padre della pittura metafisica.⁵⁴ Il suo stile pittorico è chiaro e immediatamente riconoscibile. Egli rappresenta ciò che va oltre l'apparenza fisica della realtà, per mezzo di scene fuori dal tempo, prive di figure umane, ma con manichini, statue, personaggi mitologici, ombre in spazi irreali dai molteplici punti di fuga. Il manichino è l'*alter ego* dell'artista stesso che proietta in ogni suo dipinto un'esperienza psichica e intellettuale propria, trasformandosi in una figura misteriosa e suggestiva.⁵⁵ Già durante gli anni Venti, a Parigi egli avvia un'intensa attività di pittore teatrale nel clima delle avanguardie dei Balletti Russi e Svedesi, ma è negli anni Trenta che lavora nel campo della scenografia operistica per la prima volta in Italia per *I Puritani* di Vincenzo Bellini nel 1933 in occasione del primo Maggio Musicale Fiorentino. L'allestimento scenico del dramma belliniano non viene però apprezzato dai critici che lo accusano di non aver tenuto conto del rapporto tra la musica e la messinscena. Dai bozzetti e dalle cronache del tempo emerge che il pittore punta la sua attenzione sui temi e i colori della pittura metafisica come ad esempio la torre rossa del castello di Ferrara che ricorda le sue enigmatiche città inventate o nella scena della "Sala d'arme"⁵⁶ dove le armature dipinte ricordano il suo manichino metafisico. Una messinscena fuori dal tempo che pone sicuramente in rilievo le qualità del pittore e

53 *Ivi*, pp. 185-188.

54 P. Baldacci, *Giorgio De Chirico: i temi della metafisica*, Mondadori, Milano, 1985.

55 Id., R. Gerd, *De Chirico*, catalogo della mostra tenutasi a Padova a Palazzo Zabarella, Marsilio, Venezia, 2007, pp. 19-21.

56 Atto I, scena II.

della sua poetica, ma che non convince sul piano teatrale operistico.⁵⁷ Tra il 1949 e il 1952 De Chirico è ancora al Maggio dapprima per *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi, successivamente per *Ifigenia* di Ildebrando Pizzetti e, infine, con *Don Chisciotte* di Vito Frazzi. Per tutti gli allestimenti restano alcuni bozzetti e figurini da cui emerge come il maestro rimanga legato all'applicazione di idee pittoriche volte a ritrovare sul palcoscenico la fissità del dipinto su tela.

Per il Teatro alla Scala il pittore lavora per numerosi balletti e per l'opera di Arrigo Boito *Mefistofele* nel 1952 in cui si alternano residui metafisici, incubo romantico e mitologia greca mentre nel 1964 è a Roma al Teatro dell'Opera con *Otello* di Verdi. Fino alla fine De Chirico “realizza una sintesi con la pittura. Non esiste il teatro da solo, non esiste la tela da sola, non esiste la vita da sola: tutto viene vissuto e rimescolato, allo stesso tempo sulla scena del teatro, sulla tela appesa in casa, sulla scena della vita.”⁵⁸

57 M. Fagiolo dell'Arco, *Giorgio De Chirico*, in *Pittori e scultori in scena*, cit., pp. 91-98.

58 *Ivi*, p. 98.

IL SECONDO NOVECENTO

Superato il secondo conflitto mondiale e il conseguente tragico dopoguerra che aveva agito da freno in ogni ambito culturale, negli anni Sessanta vi è un grande e florido periodo di sperimentalismo artistico. Le novità non giungono dall'Europa, fiaccata dalla lunga guerra, bensì dagli Stati Uniti, grazie a personalità come John Cage, Robert Rauschenberg e Merce Cunningham. L'ambito delle arti visive si trova sempre più spesso in contatto con nuove esperienze, nuove avanguardie e nuove sperimentazioni. Nascono gli *happenings*: "una forma di teatro in cui diversi elementi alogici, compresa l'azione scenica priva di matrice, sono montati deliberatamente insieme e organizzati in una struttura a compartimenti."⁵⁹, le installazioni, le *performances*, la pratica dell'*environment*.

Una corrente artistica sorta negli primi anni Sessanta che coinvolge artisti visivi, poeti e musicisti in questo clima di fusione artistica polivalente negli Stati Uniti e in Europa, è il movimento dichiaratamente neo-dada Fluxus a cui prende parte Cage, con contributi musicali, Rauschenberg per quelli visivi e Cunningham, per quelli gestuali e coreografici. Il termine Fluxus indica quel flusso di eventi della vita quotidiana, nel quale si vanno a inserire gli atti creativi più semplici e banali, generando un binomio 'arte-vita' in cui l'una si intreccia con l'altra e viceversa.⁶⁰ Una sorta di riproposta dell'opera d'arte totale wagneriana, in chiave contemporanea.

Nel frattempo in Italia tra gli anni Cinquanta e Sessanta, gli artisti visivi continuano a coltivare l'interesse per il teatro ma cominciano a venire meno gli incarichi ufficiali, se non per singole o specifiche esperienze. Tra gli artisti impegnati in tal senso vi sono Piero Dorazio, celebre pittore

⁵⁹ M. Kirby, *Happening. Antologia illustrata*, De Donato, Bari, 1968, p. 28.

⁶⁰ S. Sinisi, *op.cit.*, pp. 21-22.

dell'astrattismo che vede nello spazio teatrale un tramite e un fine essenziale per il dialogo tra le arti⁶¹; Emilio Vedova il maestro veneziano espressionista e informale, con *Intolleranza 60* su musiche di Luigi Nono al Teatro La Fenice di Venezia nel 1961, con cui collabora anche nel 1984 per *Prometeo*⁶²; Alberto Burri, sperimentatore della materia plastica, che nell'ambito teatro musicale allestisce *Tristano e Isotta* al Teatro Regio di Torino nel 1976.⁶³

Gli artisti continuano a invocare il teatro, il palcoscenico, l'esibizione oltre alla semplice esposizione del loro operato artistico e, come nel resto d'Europa, prendono piede quelle nuove forme d'arte che vedono la partecipazione e la compresenza di molteplici elementi: le *performance*, gli *happenings*, gli *environment*. Esse sono pratiche a metà tra l'arte visiva e quella performativa-teatrale. Nel campo delle arti visive, infatti, accade qualcosa che cambia radicalmente il concetto più essenziale del fare arte: l'abbandono, seppur temporaneo, della pittura e della scultura così come erano intese fino ad allora. Una ricerca volta all'oggettualità, al dato materico estrapolato dalla sua realtà e decontestualizzato, basti pensare a come il celebre gesto dadaista di Marcel Duchamp, vero iniziatore di questa tendenza, di inscatolare l'aria di Parigi in un'ampolla o di proporre come scultura da museo un orinatoio vero, insomma il cosiddetto *ready-made*, abbia influenzato gran parte dell'arte dello scorso secolo. Dal New Dada di New York, avente come scopo quello di creare opere dallo spirito totalizzante entro le quali potessero confluire forme e oggetti provenienti dalla realtà e dalla vita quotidiana; alle ricerche sul territorio, tra cultura e natura, forma artistica e forma naturale, della Land Art; a quelle sul corpo

61 A. Papenberg-Weber, *Piero Dorazio: la formazione artistica*, Skira, Milano, 2003.

62 E. Vedova, S. Cecchetto, G. Mastinu, *Nono, Vedova: diario di bordo da "Intolleranza 60" a "Prometeo"*, Allemandi, Torino, 2005.

63 M. Fagiolo dell'Arco, "La scena è un quadro che si muove e parla". *I pittori alla ribalta nel secolo scorso*, in *Sipario*, cit., pp. 38-42.

umano come materia espressiva della Body Art; fino all'italiana Arte Povera che si contrappone al concetto di rappresentazione, fondamento storico della ricerca artistica, in favore dell'oggetto vissuto, del materiale organico, in una direzione di totale osmosi con la natura.⁶⁴

L'arte quindi, molto spesso, tende a sconfinare in aree sino adesso inesplorate, mutando il senso della 'rappresentazione' in quello più concettuale di 'presentazione', a tendere cioè a "una sorta di messa in scena e a un'esibizione comportamentale che sconfina nell'area dello spettacolo"⁶⁵.

Questo fenomeno riporta l'attenzione sulle connessioni tra l'arte visiva e lo spettacolo teatrale, con alcune figure di spicco⁶⁶, come ad esempio Tadeusz Kantor. Pittore, scenografo e regista polacco formatosi nel culto di Marcel Duchamp e del Dadaismo, inscena numerosi *happenings* in cui si assorbono e condensano i diversi stili della storia dell'arte. Non si sa, seguendo le parole di Franco Quadri, se "nell'opera di Kantor venga prima la pittura o il teatro"⁶⁷, ma indubbiamente si può affermare che la sua poetica abbracciò entrambi gli aspetti di quello sperimentalismo ardito che nelle arti figurative sta portando l'arte contemporanea a distaccarsi sempre di più dalla pittura da cavalletto e da *atelier* per avvicinarsi, invece, a una dimensione informale e concettuale. L'Informale influenza notevolmente il lavoro di Kantor dopo gli anni Cinquanta, quando comincia a utilizzare una pittura fatta di spessi strati di olio, vecchie pezze, stracci, oggetti di scarto di ogni genere, immondizia e legno parlato. Tutti i materiali e gli oggetti utilizzati per i suoi dipinti, così come gli elementi degli allestimenti scenici, illustrano chiaramente il suo concetto di materia: una materia che

64 L. Parmesani, *op. cit.*, pp. 63-86.

65 S. Sinisi, *op.cit.*, p. 227.

66 *Ibidem*.

67 F. Quadri, *Invenzione di un teatro diverso: Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1984, p. 18.

si può comporre, scomporre e decomporre.⁶⁸ Materiali poveri e organici che non possono non far pensare all'Arte Povera italiana teorizzata da Germano Celant, che avrebbe preso piede negli anni Sessanta.⁶⁹

Nel 1955, Kantor fonda la *Cricot 2*, compagnia teatrale itinerante, insieme a Maria Jarema e Kazimierz Mikulski e nel primo *happening* a Varsavia nel 1965 "si hanno ragazze nude sdraiate su tavole, e uomini che trasportano carbone, mentre altri si insaponano con crema da barba, tra valige colme di maccheroni e rotoli di bianco nastro"⁷⁰. Il manifesto della compagnia è il ciclo *Teatro della morte* del 1975, in cui compaiono sulle scene, come già in alcuni *happenings* precedenti, manichini grotteschi, imballaggi, spazi claustrofobici che costringono fisicamente gli attori sottoposti sulla scena ad umiliazioni fisiche. Le influenze duchampiane si fanno notare con un culto per gli *objet trouvé* trasposto sul palcoscenico con un gusto dai richiami grotteschi, come ad esempio i manichini incollati sulle spalle degli interpreti e portati sulla scena come protagonisti dell'azione.⁷¹ Il teatro si impadronisce del reale, è un teatro oggettuale che non rappresenta ma prende in trappola la realtà. Le scene vengono costruite ancora con un'impronta fortemente pittorica alla cui base sta il *collage*, con una meticolosa attenzione agli elementi, sonori e visivi, che mano a mano sono aggiunti. Un esempio è *l'Ultima cena*, dramma tutto ispirato all'affresco milanese di Leonardo, in cui emerge un forte segno costruttivista per l'impostazione delle linee e delle geometrie astratte che prendono forma da esse. Kantor sostiene ermeticamente che "l'opera d'arte semplicemente è".⁷²

68 *Ivi*, p.19.

69 G. Celant, *Arte Povera. Appunti per una guerriglia*, in «Flash Art», n. 5, 1967.

70 P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma, 1990, p. 269.

71 F. Quadri, *op.cit.*, pp. 5-13.

72 G. Zanlonghi, *La regia teatrale nel secondo Novecento: utopie, forme e pratiche*, Carocci, Roma, 2009, pp. 119-142.

Il lavoro di Kantor è fondamentale per l'indagine in merito alle connessioni tra l'arte contemporanea e il teatro e, nonostante la sua carriera lo abbia portato ad essere identificato come un regista teatrale, il suo lavoro suscita estremo interesse in molti artisti e *performer* della scena contemporanea quali Christian Boltanski, Markus Schinwald, Christoph Schlingensiefel e altri numerosi giovani artisti.⁷³

In questo fermento artistico, si sviluppa una tipologia scenografica che intende perseguire una ricerca basata su una nuova visualità spaziale che interagisce con una differente percezione del tempo sulla scena. Un caso peculiare è quello del boemo Josef Svoboda, uno dei più illustri esponenti della cosiddetta scenografia dinamica: spettacoli in cui la scena viene dominata dalla luce per creare uno spazio psicoplastico, con elementi architettonici mobili e, attraverso l'uso di specchi, laser, cineproiezioni, schermi piani e curvi, ricreare visioni metaforiche, oniriche e simboliche.⁷⁴

Dice Svoboda, a proposito delle connessioni tra l'arte e le nuove concezioni sulla scenografia contemporanea:

In genere, di me e dei miei collaboratori si diceva che eravamo figli dell'impressionismo. Era vero, ma non ci vedevamo nulla di male: sarebbe sciocco negare l'influsso della pittura impressionista sulla scenografia moderna! Del resto è incontestabile che la pittura rappresenti sempre per la scenografia, anche laddove possa apparire anacronistica, una preziosa fonte di ispirazione. Ad esempio, la luce: gli impressionisti l'avevano scoperta, e i pittori moderni rinnegata senza averne sfruttato le possibilità. Per me la luce è stata una sorgente inesauribile, piena di segreti e di

73 H. Munder, *Tadeusz Kantor. Il grande demiurgo*, in «Flash Art» n. 293, Maggio 2011.

74 D. Bablet, *La scena e l'immagine: saggio su Josef Svoboda*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1970, pp. 14-16.

sorprese infinite. E lo resterà per sempre.⁷⁵

Svoboda è uno degli scenografi più sperimentalisti del XX secolo, che adotta con straordinaria lungimiranza i più innovativi mezzi multimediali per arricchire le sue scene. In esse, egli cerca ogni tipo di espediente per la sovrapposizione di fasci luminosi, compenetrare le immagini, cercare di ingabbiare la luce stessa sul palcoscenico che lui riteneva essere “uno strumento perfetto come un pianoforte”⁷⁶. Un esempio del suo operato scenografico è *La Traviata* del 1992 a Macerata ormai nota come “La Traviata degli specchi”⁷⁷, poiché la scenografia è caratterizzata da una parete a specchio e dalla presenza di una prospettiva dipinta da cui l'immagine viene riflessa verticalmente formando un gioco di rimandi visivi dalle mille possibilità. Il palcoscenico dello Sferisterio di Macerata è largo quasi cento metri e l'utilizzo dello specchio su dimensioni colossali può essere associato ad alcuni lavori di artisti contemporanei che ne hanno fatto la propria cifra stilistica, tra cui lo scultore e artista britannico Anish Kapoor, il danese Olafur Eliasson o il nostrano Michelangelo Pistoletto, tra i padri dell'Arte Povera, che già nel 1978 nello scritto *Divisione e moltiplicazione dello specchio*⁷⁸ giunge alla naturale conclusione che lo specchio può riflettere tutto tranne che se stesso, in un infinito gioco di rimandi, proponendo quindi una poetica delicata e concettuale.

75 J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, Ubulibri, Milano, 1997, p. 170.

76 *Ivi*, p. 186.

77 S.Cervasio, *La Traviata degli specchi*, in «La Repubblica», 8 aprile 2010.

78 M. Pistoletto, *Divisione e moltiplicazione dello specchio*, in catalogo della mostra *L'arte assume la religione*, Galleria Giorgio Persano, Torino, 1978.

LA SITUAZIONE CONTEMPORANEA

Il sodalizio tra le arti visive e la scena, baluardo delle avanguardie novecentesche rilanciato negli anni Settanta da ricerche sperimentali sempre più intense, si riconferma come tema di piena attualità agli inizi del nuovo millennio. Superati gli entusiasmi delle neoavanguardie, la funzione drammaturgica dell'immagine è ormai un dato scontato, introiettato nella scrittura scenica. Tra gli artisti operanti in ambito teatrale, vi è una tendenza a instaurare una sorta di osmosi tra l'intervento scenografico e la pratica artistica, in uno scambio continuo di elementi linguistici della propria poetica espressiva, determinando così una sorta di autocitazione. In campo artistico, attualmente, vi è una grande diffusione di nuovi media che si rispecchia direttamente sulle scene teatrali ove si può osservare la sempre minore importanza attribuita alla scena costruita, in favore di nuove risorse spettacolari offerte dall'informatizzazione e da mezzi tecnologicamente più avanzati. Vi è, naturalmente, anche una tendenza opposta, in cui gli artisti si muovono alla ricerca di un codice visivo segnico, dai simboli tratti dal mondo reale e carichi di valenze metaforiche in una spazialità reinventata ma comunque tradizionale, la cui matrice è figlia delle pratiche dell'installazione e dell'*environment*.

Nelle odierne rappresentazioni teatrali, viene data sempre più importanza all'elemento del suono. Questo fattore ha portato ad un interesse crescente da parte di coloro che operano nel teatro in quelle forme spettacolari dove la musica gioca un ruolo preponderante, come la danza e l'opera lirica. Vi è un rinnovato interesse nei confronti dell'utopia della riunificazione delle arti, infatti molti registi di estrazione teatrale cominciano a collaborare in maniera sempre più viva al rinnovamento del linguaggio scenico dell'opera lirica, da sempre più conservatore e tradizionale e poco incline all'introduzione di novità. Non si tratta di una mera attualizzazione dei

capolavori operistici del passato, spesso dai risultati provocatori e superficiali, ma una vera e propria rilettura dell'essenza dell'opera, mediante il filtro della sensibilità degli artisti contemporanei, svelandone, attraverso il *medium* della visione, i caratteri originali. Questa tendenza coinvolge non solo i registi teatrali di nuova generazione, ma anche e soprattutto una serie di artisti visivi che si misurano sulle scene con interventi scenografici e di allestimento.⁷⁹ Ad esempio Giulio Paolini, maestro dell'arte concettuale ed uno dei più celebri artisti italiani su scala internazionale, la cui ricerca si concentra sulla riflessione tra il complesso rapporto tra lo spettatore e l'opera d'arte, in un raffinato gioco di sguardi reciproci in cui l'azione del vedere è il nucleo della sua poetica e dove lo spettatore è protagonista tanto quanto l'opera stessa. Egli lavora da più di quarant'anni nel teatro musicale in qualità di scenografo ma di recente ha collaborato con il regista Federico Tiezzi per l'allestimento delle scenografie de *Die Walküre*⁸⁰ e *Parsifal* di Richard Wagner per il Teatro San Carlo di Napoli nel 2005 e nel 2007. Entrambi sono esperimenti innovativi poiché capaci di sottrarre la retorica tardo romantica wagneriana e di arricchire gli spettacoli con una visione più aggiornata e sintetica di un universo mitologico e metafisico.

Parsifal viene ambientato in una sorta di spazio ideale, mentale, un museo di scienze 'spirituali', carico però di citazioni, di rimandi intellettuali, come la statua di Hermes di Prassitele, simbolo della perfezione classica, utilizzato qui come guida verso la strada che il protagonista dovrebbe intraprendere: in buona sostanza tutti gli elementi tipici del repertorio del

79 S. Sinisi, *La scena teatrale. XXI secolo.*, in Enciclopedia Treccani online, 2009, consultabile all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scena-teatrale_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scena-teatrale_(XXI-Secolo)/)

80 Opera vincitrice del prestigioso premio "Franco Abbiati" attribuito ai protagonisti della vita artistica italiana conferito dall'associazione nazionale critici musicali "Per le scene di Giulio Paolini, maestro dell'arte concettuale italiana autore di un impianto moderno e metaforico che ha dato respiro all'ambientazione particolare di «Walküre», offrendo un ulteriore esito pregevole al progetto di interazione tra artisti contemporanei e spettacoli di opera e balletto intrapreso dal teatro napoletano."

Paolini artista, dai calchi in gesso delle statue classiche, alle rappresentazione dei pianeti, all'utilizzo della scena prospettica. Ecco come descrive il suo lavoro in un'intervista alla giornalista Lea Mattarella a pochi giorni dalla prima:

Io cerco sempre l'impalpabile, ciò che si intravede, lo spirito originario delle cose. Non voglio tramandare passivamente gli effetti polverosi e scontati della messa in scena tradizionale e nello stesso rifugio la volgarità dell'opera in blu jeans. Vorrei dar voce al messaggio originale in un linguaggio attuale. È un'operazione spericolata perché io non sono uno scenografo di professione, ma sono uno scenografo colto in flagrante, nel senso che vengo ogni volta attirato dal progetto.[...] Nel primo atto c'è una figura pensierosa, in atteggiamento malinconico, dipinta su un velario e dietro di lui appare la scultura di Hermes, il messaggero, colui che porta la parola nuova. La sua perfezione plastica indica la via da seguire per la salvezza. Credo che questo concetto corrisponda all'ideale estetico wagneriano. [...]Vorrei che l'opera terminasse con il palcoscenico sgombro, con una luce diffusa, siderale. Il vuoto è una soluzione e nello stesso tempo un punto di partenza, un orizzonte in cui può accadere qualcosa.⁸¹

Un altro artista che si è avvicinato recentemente all'opera lirica è Mimmo Paladino, legato al movimento artistico della Transavanguardia teorizzata dal critico Achille Bonito Oliva negli anni Ottanta. Pittore e scultore dal gusto per il segno simbolico, atavico, ancestrale, tribale con elementi di una classicità proto-ellenica⁸² che ben si sposano con le sue installazioni

81 L. Mattarella, *Wagner-Paolini. Se la passione è un concetto*, in «La Stampa» sez. Spettacoli, 27 novembre 2007.

82 A. Bonito Oliva, F. Scianna, *Mimmo Paladino*, Fabbri Editori, Milano, 1993.

ambientali basate sul dominio dello spazio fisico e sonoro⁸³. Dopo numerose esperienze come scenografo per il teatro di prosa, affiancando il regista Mario Martone⁸⁴, l'artista si avvicina all'opera lirica dapprima con *Tancredi* di Gioacchino Rossini nel 2002 per il Teatro San Carlo di Napoli, teatro promotore in questi ultimi anni di collaborazioni sempre più numerose tra artisti contemporanei e le scene, e nel 2007, con un insolito dittico per il Teatro Regio di Torino. Si tratta di *Cavalleria Rusticana* di Pietro Mascagni ed *Edipo Re* di Igor Stravinskij con la regia di Roberto Andò: un doppio spettacolo volto alla contemporaneità sia per l'accostamento di piani narrativi così distanti che per la resa visiva delle scene che intendono cancellare ogni possibilità di retorica. Paladino segue la sua poetica di artista mantenendo i caratteri di semplicità ed arcaismo che lo contraddistinguono. Per *Edipo Re*, Paladino delimita la scena con una sorta di impalcatura in legno su assi ortogonali che creano una scalinata che mette in risalto la statura degli interpreti. Utilizzando un'illuminazione intensa e diffusa, egli ha posto l'attenzione sull'immobilità alternata a movimenti ieratici dei cantanti e sul coro disposto a blocchi compatti con maschere bianche sui volti. Per *Cavalleria Rusticana*, Paladino crea una scenografia molto scarna e semplice con una serie di sedie impagliate poste a semicerchio e un piccolo trespolo ricoperto da un telo bianco, evidenti simboli-chiave di quella società contadina siciliana in cui è ambientato il dramma. Paladino in un'intervista ad Elena Del Drago afferma:

Il desiderio di entrambi, mio e del regista, era proprio quello
di imprimere una forte presenza contemporanea all'opera e

83 Si pensi ad opere celebri come *Montagna di sale* installata a Napoli nel 1995 o *L'Opera per l'Ara Pacis* di Roma in collaborazione con il musicista britannico Brian Eno.

84 Mario Martone è un regista di teatro, di opera lirica e di cinema, attualmente direttore del Teatro Stabile di Torino. Mimmo Paladino ha collaborato alle scene per *Edipo Re* (2002) ed *Edipo a Colono* (2004) di Sofocle, *Operette Morali* (2011) di Giacomo Leopardi.

così ho cercato di sintetizzare la scenografia in un'unica immagine: ho pensato all'*Edipo* come a un edificio moderno, a un' enorme massa architettonica implosa.[...]Per la *Cavalleria rusticana* mi sono attenuto alle necessità visuali del testo e ho utilizzato un linguaggio meno astratto e più realistico, ispirato alla storia fotografica degli anni Cinquanta, in bianco e nero. Il risultato sarà un *assemblage* di oggetti differenti: ci sarà ad esempio una fotografia di Ferdinando Scianna, la scultura di un Cristo risorto e una motoretta vera: un paesaggio emozionale suggerito dall'Italia meridionale del secondo dopoguerra.⁸⁵

La sua è una ricerca che pone grandissima attenzione alla costruzione dell'immagine e della visione, con l'ausilio di molteplici riferimenti e simboli dell'immaginario collettivo.

William Kentridge, videoartista sudafricano, da sempre si è interessato ai problemi in Sud Africa e dell'Apartheid. La sua arte, divulgata mediante cortometraggi animati, sculture, installazioni e disegni al carboncino, indaga la natura della memoria delle emozioni nell'epoca della globalizzazione e la relazione tra desiderio, etica e responsabilità, proponendo il cambiamento perpetuo come visione della vita.⁸⁶

Nel 2005 si avvicina alla regia operistica con *Il Flauto Magico* di Wolfgang Amadeus Mozart per il Théâtre de la Monnaie di Bruxelles co-prodotto insieme al Teatro San Carlo di Napoli, passato per Caen, Lille e Tel Aviv, e approdato al Teatro alla Scala di Milano nel 2011. In questo spettacolo l'artista rivoluziona completamente i criteri scenografici in un'insolita contaminazione multimediale di disegno, cinema e teatro utilizzando

85 E. Del Drago, *Mimmo Paladino. "Due opere in due sole immagini"*, in «Sistema Musica», marzo 2007.

86 C. Christov-Bakargiev, *Della defettibilità come risorsa: William Kentridge e l'arte dell'imperfezione, della mancanza e dell'inadeguatezza*, in *William Kentridge*, catalogo della mostra tenutasi al Castello di Rivoli dal 10 gennaio al 29 febbraio 2004, Skira editore, Milano, 2004, pp. 20-21.

alcuni film di animazione proiettati sullo sfondo, così da creare suggestivi doppi piani di visione in cui gli interpreti interagiscono con la scena in maniera del tutto inedita. Forti contrasti caratterizzano la visione scenica per raffigurare la lotta tra il bene e il male con binomi di bianco e nero, luce e ombra, positivo e negativo, scene dai forti contrasti che rinviano alla tecnica fotografica su cui Kentridge gioca con una brillante metafora: la macchina fotografica viene utilizzata in scena come *medium* per rileggere l'opera di Mozart, ambientandola così alla fine del XIX secolo. Kentridge porta la sua cifra stilistica più caratteristica, ovvero i disegni a carboncino, sulla scena: animandoli, costruendoli, trasformandoli e facendo giocare i personaggi con essi in un rapporto dialettico di creazione reciproca, quasi una manifestazione tangibile dei loro pensieri, delle loro emozioni.⁸⁷ Una scena particolarmente suggestiva è quella dell'arrivo della Regina della Notte⁸⁸ su uno sfondo di un cielo buio animato di stelle e pianeti e in cui il contrasto tra luce e ombra si fa particolarmente potente.

William Kentridge spiega come mai i disegni sono sempre i protagonisti della sua arte in occasione della rappresentazione a Napoli:

I miei lavori prendono le mosse dai disegni. A volte i disegni diventano un film, altre volte diventano un film su un palcoscenico e quindi un pezzo teatrale. Il punto di partenza è il disegno perché l' approccio al lavoro teatrale, o quello che si vuole, è lo stesso che si ha verso il disegno. E disegnare significa trovare il senso del pezzo mentre lo si crea. Quindi un disegno è allo stesso tempo la proiezione di un' idea su un foglio di carta e un dialogo tra la prima idea avuta e quello che di fatto prende forma. Per me è molto simile al modo in cui pensiamo. Disegnare diventa per me

87 V. Cappelli, *Una macchina fotografica cuore del "Flauto magico" rivoluzionato da Kentridge*, in «Corriere della sera», 4 ottobre 2006.

88 Atto I, Scena VI.

un modo molto produttivo di pensare a qualcosa. Così gran parte del tempo passato su quest'opera, su *Il Flauto Magico*, è tempo passato a realizzare i disegni per le proiezioni e gli arredi scenici.⁸⁹

Il pensiero si fa visione e viene portato in scena per un'esperienza che non è descrittiva, ma emozionale ed empatica. L'arte di Kentridge riesce a risultare affascinante anche per l'opera in musica, e qui si avvale inoltre di repertori iconografici disparati della storia dell'arte, come ad esempio l'“imperdibile e surreale metronomo massonico con dentro l'occhio di Max Ernst”⁹⁰.

Il panorama attuale riguardo le connessioni che vi sono tra arte contemporanea e regia d'opera lirica è più vivo che mai. L'arte è uscita dalle ormai strette categorie di pittura e scultura e viviamo nella cosiddetta epoca del *postmediale*, ovvero un'arte che è indipendente da supporti e tecniche e che ha avviato un processo in divenire di revisione e riappropriazione di ogni forma espressiva artistica.⁹¹ Dunque, questo avvicinamento all'opera lirica rientra perfettamente in tale clima di integrazione, contaminazione reciproca, scambio costante. Non a caso si stanno sviluppando tendenze che vedono istituzioni differenti collaborare insieme come per esempio la mostra tenutasi a Palazzo Reale di Milano dal 16 marzo al 3 aprile 2011, in occasione del già citato *Flauto Magico* di Kentridge incentrata su recenti lavori dell'artista: cortometraggi animati, sculture 'disgregate', *assemblage* di carta e fil di ferro di figure di ballerine, cantanti, direttori d'orchestra e un concerto-performance; ma anche un progetto della galleria Lia Rumma, un'installazione ospitata dalla

89 P. Vagheggi, *Così disegno per il Flauto di Mozart*, in «La Repubblica» sez. Cultura, 18 settembre 2006.

90 G. Manin, *L'occhio di Kentridge e il Flauto di Mozart*, in «Corriere della sera», 19 marzo 2011.

91 Si veda l'interessante testo di R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.

Triennale di Milano e uno spettacolo di marionette al Teatro Buratto. Insomma un coinvolgimento totale per l'intera città. Anche il Teatro San Carlo di Napoli ha inaugurato il nuovo museo e archivio storico Memus proprio con una mostra dal titolo *Arte/Opera* a cura di Laura Valente, Giusi Giustino, Nicola Rubertelli e Giulia Minoli che “sceglie di raccontarsi al suo esordio esplorando il territorio magico che si origina intorno al segno dei grandi artisti contemporanei; un segno che si libera dall'economia narrativa e dalle esigenze unicamente significanti e didascaliche per mirare all'anima e alla mente, evocando un oltre che sfugge ad ogni catalogazione”⁹².

Il capitolo resta quindi tutt'ora aperto a ulteriori scambi, collaborazioni e confronti tra contemporaneità artistica e opera in musica, continuando a inseguire l'utopia del teatro totale dell'unificazione delle arti.

⁹² Si veda L. Valente (a cura di), *Memus. Opera ad arte. Arte all'opera*, Catalogo della mostra (Napoli, 1 ottobre 2011-1 febbraio 2012), Arte'm Edizioni, Napoli, 2011.

CAPITOLO III

UNA FIGURA CENTRALE:

ROBERT WILSON

Robert Wilson è un regista teatrale e al contempo un artista visivo che effettua una vera e propria rivoluzione nel campo delle ricerche sulla visualità teatrale e del rilancio dell'opera lirica nel contemporaneo.

"*I am a visual artist, I think spatially*"⁹³ sostiene Wilson in un'intervista, sottolineando quanto sia importante nell'ambito della sua ricerca artistica l'aspetto della 'visione', dunque dell'immagine, e dello 'spazio', inteso come teatro.

Al debutto europeo nel 1971 al Festival di Nancy con *Deafman Glance*, opera scritta da Wilson stesso, la sua apparizione è un rilancio della figuratività, come la proposta di un teatro composto da una scena che non è semplice fondale, ma è 'immagine', in cui l'aspetto visivo globale è il fondamento di tutta l'impostazione registica. Robert Wilson propone quello che viene definito il teatro immagine: un teatro che pone l'attenzione dello spettatore sulla plasticità visiva che, come sostiene Franco Quadri, "deve la sua ispirazione all'era psichedelica e alle teorie sulla parcellizzazione della visione in relazione con la parcellizzazione del tempo"⁹⁴, al fine di creare un spazio temporale 'altro', differente dal tempo della vita. Il regista ha "deliberatamente spostato il discorso teatrale dalla parola all'immagine"⁹⁵ mediante una sorta di *slow motion* che si concretizza realmente sul palcoscenico attraverso tempi di spettacolo lunghissimi,

93 A. Holmberg, *The theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, 1996, p.77.

94 F. Quadri, *The life and times of Robert Wilson*, in *Robert Wilson*, Octavo, Firenze, 1997, p. 10.

95 F. Cordelli, *Beckett e Wilson. Così cominciò la rivoluzione muta*, in «Corriere della Sera», 13 febbraio 2008

come in *Ouverture*, lungo ben ventiquattro ore e, soprattutto, con una gestualità degli interpreti rigida, quasi immobile, ispirata ai primi film del padre della Pop Art, Andy Warhol.⁹⁶

La luce è l'elemento fondamentale di Wilson: viene utilizzata per articolare lo spazio, per definirne i contorni, tanto da essere stato definito "the greatest light artist of our time"⁹⁷.

In merito alle contaminazioni tra arte contemporanea e teatro musicale, Wilson è una figura emblematica di come tale binomio possa creare influenze reciproche, ampliando il campo delle sperimentazioni artistiche in più direzioni. È dunque utile osservare alcuni momenti della carriera del regista-artista, attraverso un percorso che individua gli aspetti puramente visivi delle sue rappresentazioni teatrali e delle opere d'arte.

96 F. Quadri, *The life and times of Robert Wilson*, cit., p.12.

97 A. Holmberg, *op.cit*, p.122.

I PRIMI LAVORI

La carriera di Robert Wilson si può riassumere in alcune tappe fondamentali: nasce a Waco in Texas nel 1941 ed effettua gli studi in economia presso l'Università del Texas, che abbandona ad un anno dal conseguimento della laurea. In seguito, si trasferisce a New York nel 1962 per frequentare il Pratt Institute di Brooklyn e iscriversi a un corso di architettura e progettazione d'interni. Qui, segue insegnamenti di pittura e design, conosce i maestri della danza d'avanguardia americana Martha Graham, Merce Cunningham, Alwin Nikolais e, nel frattempo, tiene alcuni laboratori didattici di teatro-terapia per bambini disabili e autistici. Questa esperienza è fondamentale: Wilson comincia a riflettere sui concetti di percezione e di inconscio e, nei suoi primi spettacoli, propone sulla scena queste tematiche grazie all'aiuto di un ragazzo sordomuto, Raymond Andrews, per *Deafman Gance*, e di un ragazzo autistico, Chris Knowles, per *A letter for Queen Victoria* e *Einstein on the Beach*.

Wilson, nei primi spettacoli tra teatro e *performance* artistica, cerca una sua dimensione umana e poetica. Gli spettacoli del regista texano vogliono essere esperienze collettive per gli attori, per il pubblico e per lui stesso, al fine di conoscere i diversi aspetti della natura umana, gli impulsi più nascosti dell'inconscio, le sensazioni fisiche ed emotive distanti dalla quotidiana percezione. Wilson pone l'accento sul concetto di 'tempo' che, nella realtà quotidiana contemporanea urbana, sembra scorrere sempre più velocemente apparendo inafferrabile, mentre sulla scena può essere manipolato, trasfigurato, rallentato, allungato, portando lo spettatore a una dimensione staccata dalla realtà e sospesa in una sorta di spazio-tempo innaturale.⁹⁸

98 D. Sacco, *Pensiero in azione. Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo*, Quaderni di Engramma, Venezia, 2012, pp. 30-31.

La ricerca di Wilson si sviluppa in molteplici direzioni e, inizialmente, viene influenzato anche dalla musica aleatoria e dalla ripetizione ossessiva del suono o della parola, sviluppate dal musicista avanguardista John Cage. Il regista crea un linguaggio sinestetico, prelevando elementi dall'universo visivo⁹⁹, cinematografico e musicale, con un occhio sempre volto alle ricerche sulla percezione sensoriale: egli considera il teatro un mezzo necessario a tutto l'immaginario visivo, sostenendo che la pittura sia insufficiente a rappresentarlo in maniera totale.¹⁰⁰ Wilson cerca la novità nella ripetizione del suono, del gesto, dell'immagine, analizzando l'effetto della resistenza e del decentramento percettivo e mettendo ogni volta in discussione l'identità di ogni elemento della scena.¹⁰¹

A letter for Queen Victoria, presentata al XVII Festival dei Due Mondi di Spoleto nel 1974, è un'opera che comincia a presentare qualche indizio musicale, pur concentrandosi sugli aspetti verbali. In questa *piece* la dimensione sonora viene arricchita dalla parola inserita nel tessuto cantato continuo. I cantanti non agiscono sulla scena, ma dalla buca dell'orchestra, con un ruolo quasi di colonna sonora, non di attivi protagonisti.¹⁰²

Franco Quadri a proposito di *A letter for Queen Victoria* sostiene che:

Wilson[...] comincia a lasciare in secondo piano l'organizzazione schematica dei suoi primi e più affascinanti lavori[...]. La costruzione dei suoi spettacoli, anche se lo spazio scenico riconquista la sua unità, non si piega comunque ad un ordine logico, per obbedire piuttosto a principi di associazione-dissociazione, inseguendo l'utopia di una libertà concettiva che nonostante la sua formazione di

99 G. Zanlonghi, in *op.cit.*, p.149, sostiene che Bob Wilson abbia subito influenze da Pablo Picasso, George Braque, Salvador Dali e dall'Action Painting.

100 *Ibidem*.

101 D. Sacco, *op.cit.*, p.37.

102 F. Quadri, *The life and time of Robert Wilson*, cit., pp. 18-19.

architetto rifiuta ogni razionalismo, ma avanza per conglomerazioni visive, subendo le norme di una civiltà retta come quella americana eminentemente sull'immagine.¹⁰³

È con *Einstein on the Beach*¹⁰⁴ nel 1976 che Robert Wilson crea il proprio personale capolavoro. Si tratta di un'opera in musica, composta da Philip Glass e pensata per la sua orchestra sperimentale, il *Philip Glass Ensemble*, che rompe tutte le regole dell'opera convenzionale. Lo spettacolo nasce dal ritrovamento di una suggestiva fotografia del 1905 del celebre scienziato Albert Einstein, immortalato in una spiaggia marittima e dalla quale prende titolo l'opera, proiettata nella rappresentazione mediante diapositiva. Il libretto è privo di trama: il testo consiste in sillabe solfeggiate, numeri da ripetere fino allo sfinimento, versi sia poetici che in prosa sul tema della relatività, l'energia nucleare, la scienza. L'opera è costituita da nove scene, suddivise in quattro atti senza intervalli, sostituiti da alcuni siparietti denominati *kneeplays*,¹⁰⁵ per la durata totale di cinque ore. Lo spettacolo nella sua interezza si avvale di una serie di potenti immagini metaforico-simboliche ricorrenti, messe in contrasto da sequenze astratte di danza create da Lucinda Childs¹⁰⁶. La struttura di *Einstein on the Beach* è tripartita, un po' come il *Balletto Triadico* di Oskar Schlemmer, che sicuramente ha influenzato Wilson.¹⁰⁷ Vi sono tre

103 F. Quadri, *Invenzione di un teatro diverso*, cit., p. 146.

104 *Einstein on the Beach*, opera in quattro atti di Robert Wilson e Philip Glass. Interpreti principali: Lucinda Childs, Samuel M. Johnson, Paul Mann, Sherlyl L. Sutton. Musicisti: Jon Gibson, Philip Glass, Richard Landry, Richard E. Peck jr., Michael Riesman, George Andoniadis, Robert Brown, Iris Hiskey. Musiche e testi musicali di Philip Glass. Testo parlato: Lucina Childs, Samuel M. Johnson, Christopher Knowles. Scene disegnate da Robert Wilson con la collaborazione di Cristina Gianni. Spettacolo in coproduzione della Biennale di Venezia, il Festival di Avignone, il Festival d'Automne di Parigi, la Regione Lombardia.

105 *Knee* in inglese significa "ginocchio" e rimanda alla funzione di giuntura dell'articolazione, come se tali siparietti congiungessero i diversi atti dello spettacolo.

106 Lucina Childs (1940) è attualmente una delle più importanti coreografe di danza *postmodern* degli Stati Uniti.

107 M. Shevtsova, *Robert Wilson*, Routledge, New York, 2007, p. 103.

immagini principali: un treno all'interno di un quadrilatero vuoto, un tribunale dal sapore surreale, un campo non coltivato. Ciascuna di queste scene-immagine viene proposta in altrettante mutevoli angolazioni, giocando sulla successione dei piani pittorici e assumendo di volta in volta forme di ritratti, nature morte, paesaggi. Alla terza e ultima riproposizione della medesima immagine, ciascun elemento si trasfigura: il treno diventa la facciata di un edificio, il tribunale assume la forma metonimica del letto, già visto in precedenza al centro dell'aula e che lentamente ascende verso il cielo e, infine, lo spazio aperto del campo non coltivato, si trasforma nell'ambiente chiuso di un'astronave di futuristica reminiscenza, un prototipo di macchina del tempo. Alle tre immagini distinte, corrispondono altrettanti gradi di intensità espressiva nel gesto, nel linguaggio e nella musica: in un climax ascendente si passa da un'intensità minima, pacata e lenta, ad un'exasperazione espressiva dai gesti intensi, esagerati, rapidi.¹⁰⁸ Il tentativo di Wilson, come scrive Vicky Alliata nel libretto di sala della prima rappresentazione al Festival di Avignone nel 1976, è di "ricomporre sul palcoscenico tutto ciò che la vita sistematicamente frantuma... nell'inesorabile costruzione di una saga dei tempi moderni in cui non esistono gli eroi ma nemmeno i vinti".¹⁰⁹

La musica minimalista composta da Glass ripropone l'ossessione numerica che già scandisce la visione scenica: i cantanti, dalla buca dell'orchestra e dunque non visibili al pubblico, intonano ripetutamente e alternamente tre note o tre numeri, come in un mantra religioso. Wilson e Glass insieme tessono una struttura estremamente geometrica, in cui nulla è affidato al caso, ma è tutto rigidamente schematico. La figura di Einstein non emerge attraverso un unico personaggio, egli è una presenza che aleggia in tutto lo spettacolo attraverso l'uso di elementi simbolici che indicano la portata

108 F. Quadri, *The life...*, cit., pp. 20-21.

109 V. Alliata (a cura di), *Einstein on the Beach: An Opera in Four Acts by Robert Wilson and Philip Glass with Choreography by Andrew de Groat*, EOS Enterprises, 1976.

delle sue teorie che in questa visione si intrecciano con le ricerche personali di Wilson sulla funzione cronologica del tempo, nel teatro e nella vita. La figura dello scienziato qui delineata, agisce come mediazione tra il progresso tecnologico, che in chiave degenerata porta all'alienazione dell'intera società e dei singoli individui, e il sogno dell'amore romantico, unica speranza di fuga mentale dalla trappola di una vita preconfezionata. Il sentimento dell'amore è rappresentato simbolicamente dal letto, ma nel sermone finale¹¹⁰ si racconta di due amanti che si domandano reciprocamente ed ossessivamente "Mi ami? Quanto mi ami?"¹¹¹.

Einstein on the beach è uno spettacolo dove la percezione multisensoriale viene portata all'estremo grazie alla costruzione di vere e proprie sculture di pura visione, alle ricerche sulla relazione tra corpo umano e spazio tramite la danza, alle sperimentazioni musicali d'avanguardia. Tale opera apre una nuova via per l'esplorazione delle risorse del teatro musicale, ritenuto quasi impraticabile dalle avanguardie musicali europee legate a Darmstadt e al linguaggio seriale.¹¹² È uno spettacolo che rompe tutte le regole, le consuetudini storiche dell'opera, sia per quanto riguarda la drammaturgia, sia per le modalità di ricezione e di fruizione da parte del pubblico: cinque ore di canto e danza senza intervalli in cui lo spettatore è, al contempo, respinto e attirato dal dramma senza un attimo di riposo.¹¹³ A Venezia lo spettacolo viene rappresentato in occasione della Biennale di Musica del 1976¹¹⁴ presso il Teatro la Fenice e, dalle cronache dell'epoca, emerge che la risposta del pubblico è molto vivace:

Il rito comincia però molto prima dell'inizio dello spettacolo,

110 *Knee Play 5*, testo di Samuel M. Johnson.

111 M. Pasi, *L'apocalisse atomica di Bob Wilson*, in «Corriere della Sera», 15 settembre 1976.

112 F. Quadri, *The life and time...*, cit., pp. 18-26.

113 U. Volli, *Sogno e mito sull'ultima spiaggia*, in «La Repubblica», 15 settembre 1976.

114 Dal 13 al 17 settembre 1976.

anticipato alle sei pomeridiane. Gli spettatori sono invitati infatti a presentarsi alla Fenice molto prima perché i posti non sono numerati e si prevede un vero e proprio assalto. C'è, in questi ammonimenti, qualcosa di misterioso e di provocatorio: e infatti alle 17 qualche centinaio di persone è davanti ai portoni sbarrati del teatro. Per oltre mezz'ora questa massa immobile, crescente, nervosa, attende il miracolo di un ipotetico ingresso. Ci si spinge, si litiga, qualcuno sta male. Poi finalmente si apre mezzo portone e tutti si precipitano dentro, o almeno tentano di farlo, perché l'ingresso è stretto, ci sono i controlli, ci sono le maschere che ti trattengono. Qualcuno si fa male, stretto contro le porte, volano ingiurie, e finalmente si è ammessi al Tempio.¹¹⁵

E dopo la visione dello spettacolo:

Il pubblico tuttavia sembra averla sopportata bene (la lunghezza dello spettacolo *ndr.*): c'era un via vai continuo di gente che usciva con la scusa di una boccata d'aria o di una sigaretta (e non sempre tornava in sala). E le accoglienze per Wilson e i suoi tenaci e pazientissimi interpreti sono state calorosissime, scarsi e isolati i dissensi.¹¹⁶

Un'altra opera dedicata ad uno scienziato, in cui ritorna la tematica del progresso scientifico, è *Edison*. Presentato a Parigi nel 1979, lo spettacolo è una sorta di raccolta di aneddoti tratti dalla biografia del protagonista, Thomas Alva Edison, messi in scena attraverso espedienti coloristici e combinatori e privati di riconoscibilità. La luce gioca un ruolo di primo piano nel lavoro registico e scenografico di Wilson, ed essa qui è davvero fondante per la tematica affrontata: Edison è l'inventore della luce

115 M. Pasi, *L'apocalisse atomica di Bob Wilson*, cit.

116 A. Blandi, *Tutto Einstein per cinque ore con Bob Wilson*, in «La Stampa», 15 settembre 1976.

elettrica, colui che per primo illuminò l'Opéra di Parigi. La ricostruzione della vita dello scienziato avviene tramite scene che ricordano i quadri di Edward Hopper e le atmosfere degli anni Cinquanta, oltre che da tipiche architetture vittoriane. La musica, firmata da Michael Riesman, dà ritmo al quadro scenico, anche se visione ed ascolto sono indipendenti l'una dall'altro, così come la luce è un elemento indipendente dal suono.¹¹⁷ Franco Quadri raccoglie alcune interessanti considerazioni di Wilson in un'intervista del 1979:

*Edison non nasce da una storia ma da una struttura; e da una constatazione: che per ciascuno esiste sempre una possibilità di vedere e di sentire contemporanee e indipendenti. Mentre parli puoi ascoltare e mentre vedi una cosa puoi sentirne un'altra. Lo spettacolo è prima di tutto il tentativo di portare al massimo questa discrepanza tra l'immagine e l'ascolto. E quindi tra luce e suono.*¹¹⁸

Nello stesso anno il regista texano crea un'opera-quadro per eccellenza, ovvero *Death, Destruction and Detroit*. Si tratta di uno spettacolo lungo cinque ore, che gioca sui temi del doppio e dell'ambivalenza, utilizzando la contrapposizione di fondali dipinti che raffigurano sia ambienti esterni che interni, creando effetti di ambiguo straniamento spaziale, ricchi di surrealistici riferimenti visivi e uditivi.¹¹⁹

Nei primi anni Ottanta, Bob Wilson si dedica a un progetto monumentale: *The CIVIL warS: a tree is best measured when it is down*. Esso si propone di essere il più grande spettacolo del mondo mai concepito, coinvolgendo tutte le forme d'arte possibili: lirica, prosa, pittura, danza, cinema, teatro orientale. Lo spettacolo è pensato in occasione dei Giochi Olimpici del

117 F. Quadri., *Invenzione di un teatro diverso*, cit., p. 150.

118 *Ivi*, p. 173.

119 *Id.*, *The life and time...*, cit. pp. 30-32.

1984: sei compositori provenienti da sei paesi diversi sono chiamati a musicare alcune sezioni di testo ispirate alla guerra civile americana. Le intenzioni del regista prevedono più di duecentocinquanta interpreti, sei *locations* per sei nazioni in tre diversi continenti, per un totale di dodici ore complessive di durata, riducibili a nove. Lo spettacolo purtroppo non è mai stato realizzato sulla scena, probabilmente a causa di carenze di fondi da parte del comitato olimpico. Quello che rimane, oltre ad alcune parti comunque realizzate, è l'approccio di Wilson ad un teatro che non vuole rimanere chiuso in se stesso, legato ad una tradizione passatista, ma aprirsi a tutte le forme di arte possibili, anche ad un genere come il melodramma, protagonista della sessione pensata per l'Italia a Roma. Ogni spezzone è autonomo e a sé stante e, unito agli altri, costituisce un grande affresco dell'umanità nelle intenzioni del regista texano.¹²⁰

Lo stile wilsoniano prevede, non solo la fusione e la coesistenza delle arti, ma anche avanguardia e attenzione per le tecnologie più avanzate. Negli spettacoli, Wilson prende via via confidenza con l'utilizzo di mezzi multimediali per ottenere movimenti scenici computerizzati, amplificazioni sonore mediante la sovrapposizione di nastri elettromagnetici, raggi luminosi, al fine di garantire una resa scenica di sempre maggiore impatto visivo, in una continuazione ideale del binomio tra arte e scienza che muoveva i suoi passi già dal Rinascimento.

120 *Ivi*, pp. 39-42.

L'OPERA DI REPERTORIO

Dopo numerose esperienze nel campo della prosa e della danza, oltre a sperimentalismi arditi in spettacoli, che si spingono verso nuovi territori, come *The Black Rider* una sorta di ibrido tra genere *musical* e *rock opera* in lingua tedesca, Robert Wilson si avvicina ai 'grandi classici' del teatro e dell'opera in musica. Da sempre affascinato dal suono e dalla musica, e avendo di fatto creato un'opera di teatro musicale contemporaneo come *Einstein On the Beach*, a partire dagli anni Novanta il regista si dedica alle opere liriche di repertorio.¹²¹ Il suo personalissimo senso della visione resta l'elemento fondamentale della ricerca: l'intento è di dare materialmente forma spaziale al testo e alla musica, rimanendo legato al Minimalismo, alle dimensioni oniriche del Surrealismo, alla calma e alla purezza formale di ispirazione orientale. Lo scopo di Robert Wilson è di creare un teatro musicale in cui non sia necessario 'capire', ma unitamente sentire, percepire e immaginare, ovvero un teatro dell'astrazione e della percezione, come arte visiva in movimento.¹²²

Il Flauto magico di Wolfgang Amadeus Mozart va in scena il 27 giugno 1991 all'Opéra Bastille di Parigi. Il regista affronta per la prima volta il teatro musicale mozartiano dopo il *Parsifal* di Wagner ad Amburgo tre mesi prima. Il rapporto con il melodramma e, in particolare, con l'opera di Mozart, viene spiegato da lui stesso in un'intervista dell'epoca:

Le forme classiche mi hanno sempre riguardato. Molti hanno chiamato il mio lavoro avanguardia, ma il vero significato di questa parola è la riscoperta del classico. In qualche modo il mio lavoro è classico. Mi avvicinano alle cose

¹²¹ *Ivi*, p.53.

¹²² A. Senatore, *Bob Wilson*, in C.Guaita, *Teatro e Arti Visive*, Bulzoni, Roma, 2008, pp. 181-187.

con una certa distanza, perché altrimenti potrebbe essere pericoloso, rischierei di dare un' interpretazione troppo precisa. Mi piace offrire uno spazio mentale al pubblico, perché il pubblico possa porsi delle domande.

L' interpretazione non mi concerne, tocca al pubblico interpretare. Io come regista devo farmi delle domande, ma non devo imporre un punto di vista troppo preciso. Dobbiamo interrogarci, come Parsifal, la responsabilità del regista è simile a quella dei critici, non è quella del pubblico. Spetta a quest'ultimo cercare di interpretare e non a me fornire idee troppo precise. Ho pensato a tutta la messinscena de *Il Flauto magico* come a una danza, facendo riferimento al No giapponese, un teatro in cui il significato passa attraverso il gesto, sentito molto vicino alla natura e in ciò contrapposto, per esempio, ai testi di Tennessee Williams, dov'è innaturale, quasi menzognero: eppure, il teatro lo accettiamo perché c'è qualcosa di artificiale e in ciò individuiamo una verità .¹²³

Il giornalista che scrive l'articolo, Giampiero Martinotti, aggiunge che, per spiegare la sua messinscena, Wilson non esita a recitare e a illustrare con gesti pratici quello che la parola non può far comprendere appieno. La chiave per capire l'arte wilsoniana sta quindi nella gestualità, che spesso si scontra con la musica e si rafforza con essa. Il movimento è necessario per aiutare lo spettatore ad ascoltare la musica, ma i gesti non devono illustrarla direttamente, anche in un'opera come *Il Flauto Magico* dove i tempi dei passaggi parlati e quelli cantati sono sfalsati.¹²⁴

Le scenografie sono caratterizzate da grandi campiture di colore geometriche e monocrome, tagli netti, linee spezzate, contrasti cromatici, piccoli segmenti, quadrati, cerchi e triangoli illuminati al neon per creare

¹²³ G. Martinotti, *Bob Wilson un Flauto alla Chaplin*, in «La Repubblica», 16 giugno 1991.

¹²⁴ *Ibidem*.

cornici interne al quadro scenico e, infine, da un gigantesco, monumentale occhio spalancato e stilizzato in chiave espressionista che ritorna più volte proposta in diverse versioni, creando una sorta di gioco di sguardi ciechi tra il pubblico e la scena stessa. La scena di apertura si presenta con una roccia blu inclinata al centro di un piano giallo brillante e un luminoso sfondo verde. Anche i costumi sembrano trasformare gli interpreti in sculture geometriche dai tagli spigolosi: i personaggi diventano automi glaciali che trasmettono emozioni attraverso un linguaggio gestuale strettamente controllato.

Nelle scene più cupe che coinvolgono la Regina della Notte¹²⁵ e Monostatos, la regina compare all'altezza di circa 40 metri: un' apparizione incredibile all'interno di una cornice rossa inclinata e illuminata da una falce di luna di ghiaccio.¹²⁶ Ma ciò che sorprende di più, è l'abilità di Wilson nell'utilizzo della luce per definire i contorni delle immagini che scolpisce sulla scena. La luce è usata dal regista al pari di un attore: essa interagisce con i personaggi in scena, crea ambienti psichici e onirici al tempo stesso, dà profondità alle superfici, è in grado di esprimere emozioni ed espressioni. Le diverse parti del corpo dei cantanti vengono colpite da raggi luminosi a differenti temperature e, addirittura, le mani vengono inquadrare da luci con toni più caldi, mentre i volti da luci più fredde, al fine di creare pose ieratiche e solenni.¹²⁷

Robert Wilson spiega come intende la luce in relazione allo spazio scenico:

Il teatro non lavora con le parole. Esso vive nello spazio. Un regista lavora con lo spazio. Le luci ti fanno vedere l'architettura dello spazio. Altri registi studiano attentamente il testo. Io disegno lo spazio. Comincio sempre

125 Atto I, Scena VI.

126 J. Rockwell, *Review/Opera; Robert Wilson puts his imprint on The Magic Flute*, in «New York Times», 9 luglio 1991.

127 G. Zanlonghi, *op.cit.*, pp. 151-155.

con le luci. Senza luci lo spazio non esiste. Con le luci puoi creare diversi tipi di spazio. E ogni spazio è una realtà diversa.¹²⁸

Nel 2003, il regista mette in scena *Aida* di Giuseppe Verdi a Bruxelles e, successivamente, a Londra. Per quest'opera vi sono tante contestazioni da parte del pubblico più tradizionalista, in diretta opposizione a quello più avanguardista. *Aida* è considerata l'opera lirica per antonomasia: è entrata nell'immaginario collettivo come portatrice della corrente orientalista di matrice ottocentesca dai sapori esotici e magici, caratterizzata da una maestosità estrema per gli allestimenti scenici dell'Egitto 'glorioso', si pensi alle messinscena di Franco Zeffirelli o di Pier Luigi Pizzi tra gli altri, alla magnificenza dei ricchi costumi, alla presenza ridondante di oggetti preziosi, tendaggi ricamati, carri trionfali, piramidi gigantesche, eserciti di comparse. Nella sua versione di *Aida*, Wilson rimane fedele a se stesso e propone una versione intima, minimalista, quasi riservata, dell'opera, in cui il minimo dettaglio è posto al centro del dramma verdiano, contrariamente all'ostentazione grandiosa del lusso della corte egizia.¹²⁹ Una concezione che in effetti non è distante dalla trama del libretto che, nonostante i grandi *exploit* di magnificenza sonora come "Gloria all'Egitto"¹³⁰ o "Su! del Nilo al sacro lido"¹³¹, è comunque un dramma intimo d'amore e gelosia.¹³² Il paesaggio egizio appare in forma evocativa attraverso i semplici contorni grafici delle piramidi e delle rovine degli antichi templi, stagliati uno sfondo immancabilmente monocromo e bidimensionale. Il corteo degli schiavi si manifesta come una *silhouette* in

128 A. Holmberg, *op.cit.*, p. 122.

129 R. Mambelli, *L'Aida di Bob Wilson. Una regia minimal sui colori dell'Egitto*, in «La Repubblica» sez. Roma, 16 gennaio 2009.

130 Atto II, Scena II.

131 Atto I, Scena I.

132 G. Dorsi, F. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Bruno Mondadori, Milano, 2000, p. 472.

controluce tramite un gioco di ombre cinesi, i cantanti si muovono in *slowmotion* con movimenti perfettamente studiati e controllati, quasi a ricreare la gestualità immobile dei geroglifici. Non un Egitto ricostruito né un Egitto immaginato, bensì l' 'immagine' di un Egitto a due dimensioni in uno spazio piatto in cui il contrappunto tridimensionale è dato dalla danza e dalla forte componente gestuale imposta ai cantanti.¹³³

Lo stesso spettacolo, dopo Londra, passa per Bruxelles e apre la stagione del Teatro dell'Opera di Roma nel 2009. Wilson torna nella capitale italiana dopo venticinque anni dalle *Civil Wars*.

La serata della prima romana viene descritta da Renata Mambelli, giornalista de «La Repubblica»:

Pubblico spaccato a metà per l' *Aida* ieri sera al Teatro dell'Opera. La versione minimalista della grande opera verdiana firmata dal regista americano Bob Wilson ha affascinato ma anche irritato il pubblico romano. Un piccolo gruppo di contestatori ha rivolto ripetuti "buuu" alla messa in scena, ma ogni volta il resto del pubblico ha applaudito con grande enfasi. A alle grida che veniva dal palco "Ridateci l' *Aida*", altre rispondevano dalla platea: "Fossili". Grandi applausi, e questi non contestati da nessuno, al direttore Daniel Oren. Applausi anche per il soprano cinese Hui He, che ha dato vita ad una splendida *Aida*, e al tenore Salvatore Licitra, un Radames più che convincente. Bob Wilson è riuscito ad ottenere quel risultato che aveva sin dall'inizio dichiarato di voler raggiungere, una commistione di ghiaccio e di fuoco, grazie alle scene, spogliate dalla "cartapesta", dagli elefanti e dai flabelli e ridotte a grandi spazi attraversati e filtrati dalla luce."¹³⁴

133 V. Cappelli, *Un 'Aida d'avanguardia contestato Bob Wilson*, in «Corriere della Sera» 21 gennaio 2009.

Anche il critico musicale Sandro Cappelletto racconta l'incredibile serata sulla rivista «Venezia Musica» nella quale, pur trattando di musica e concerti del territorio veneziano, in conseguenza alla grande eco suscitata dalla regia wilsoniana della celebre opera verdiana, il giornalista decide di dedicare un articolo all'evento romano:

Meravigliosa serata d'opera, vivace e ruspante, quasi un saggio di sociologia della musica in presa diretta. Da una parte un pubblico che, per scelte ormai annose, ha perso ogni rapporto con il teatro di regia contemporaneo applicato alla lirica, dall'altro il ritorno a Roma dopo venticinque anni di assenza di Bob Wilson. [...]

E forse l'unica notizia è che Bob Wilson è stato anche fischiato (ma alla fine erano gli applausi a prevalere), mentre ovunque nel mondo i suoi stereotipi provocano diverse reazioni: rieccolo, ancora e sempre lui, che noia. È tutta questione di orizzonti di attesa, di consuetudini, dimenticando magari che la «tradizione» non è altro che un accumulo di novità.¹³⁵

Successivamente, Robert Wilson, insieme al direttore musicale Rinaldo Alessandrini, si dedica ad un ambizioso progetto di riproposizione della trilogia operistica di Claudio Monteverdi in una doppia collaborazione tra l'Opéra Garnier di Parigi e il Teatro alla Scala di Milano. *L'Orfeo*, che manca dal palcoscenico della Scala da trent'anni, va in scena nel 2009. Nella prima scena appare immediatamente un tipico quadro-sfondo di Wilson, che è chiaramente una citazione del dipinto *Venere con Eros e*

134 R. Mambelli, *L'Aida di Wilson divide il pubblico*, in «La Repubblica» sez. Roma, 21 gennaio 2009.

135 S. Cappelletto, *L'Aida contemporanea di Wilson*, in «Venezia Musica» numero 27, marzo/aprile 2009, p. 19.

organista di Tiziano con le sue file di cipressi ordinate in prospettiva e un tipico giardino rinascimentale all'italiana. Wilson sceglie un'ambientazione archetipica e simbolica: elementi faunistici, colori brillanti e accesi caratterizzano il primo atto 'terrestre', mentre nell'atto 'infernale', che vede Orfeo addentrarsi negli Inferi, la scena è pervasa da un'atmosfera cupa, oscura, dove domina il nero e l'unica figura sempre in luce è Orfeo, in quanto unico vivente tra i defunti.¹³⁶ Anche in questo caso la luce è protagonista e segue la psicologia del dramma: dal tripudio di gioia coloristico del matrimonio tra i due giovani, alla disperazione della morte e del viaggio nell'oltretomba, il livello tecnico sulle luci raggiunto da Wilson è altissimo. I protagonisti sono scolpiti nella loro gestualità spigolosa e controllata, e somigliano a personaggi di *tableaux vivants* dipinti sulla scena.¹³⁷ In occasione dello spettacolo, un volume del progetto multimediale *Vox Imago*¹³⁸ è dedicato a *L'Orfeo* del Teatro alla Scala di Milano e, nell'introduzione, Giovanni Bazoli parla della rinnovata vitalità del melodramma grazie anche all'operato artistico wilsoniano:

L'opera di Monteverdi è ritornata sulla scena del Teatro alla Scala, nella magistrale interpretazione di Rinaldo Alessandrini e di Bob Wilson, dopo trent'anni di assenza. La ricostruzione rigorosamente filologica, la presenza di un cast tra i più qualificati, la ricerca dell'essenzialità dei costumi e nell'apparato scenico, giocato su pochi elementi e su un sapiente uso delle luci, danno vita ad uno spettacolo che

136 E. Girardi, *L'inferno di Wilson è un muro e l'Orfeo conquista la Scala*, in «Corriere della sera», 21 settembre 2009 p. 41

137 Id., *Sulla messinscena di "Orfeo" fatta da Bob Wilson alla Scala*, in «Venezia Musica» numero 31, novembre/dicembre 2009, pp. 52-53.

138 Il progetto multimediale *Vox Imago*, a cura di Mondadori Electa, si propone di avvicinare, incuriosire e stimolare la conoscenza del melodramma a più livelli, avvalendosi di dvd, cd, mp3 e testi in formato cartaceo tradizionale. Tutti i contenuti offrono idee e argomenti per ampliare la conoscenza delle tematiche proposte dal percorso visivo. *L'Orfeo* di Claudio Monteverdi è il settimo capitolo di tale progetto educativo.

aiuta a comprendere le ragioni della persistente vitalità del melodramma. Il percorso visivo[...] concorre a sua volta a evidenziare come tale espressione artistica continui a rappresentare anche per l'uomo d'oggi una risorsa preziosa e persino taumaturgica.¹³⁹

Nel 2011 è il turno de *Il ritorno di Ulisse in patria*. In quest'opera ritornano alcuni elementi proposti in *L'Orfeo*: Wilson allestisce l'ambiente di un mondo sospeso nell'irrealtà, statico e immobile, ricreato mediante luci al neon che donano un senso di freddezza ed astrazione, con forti contrasti cromatici e scene scarse e minimali, con pochi essenziali elementi scenici. Anche i costumi costringono i personaggi in tagli spezzati e rigidi, per sottolineare l'universalità dei drammi esistenziali umani rappresentati nella storia. Il regista spiega:

Il piano visuale nasce per insegnare ad ascoltare la musica. Come in una soap-opera televisiva ci sono amore e tradimento, solitudini affettive maschili e femminili, intricati rapporti familiari; c'è l'interrotto scartamento dal piano reale a quello soprannaturale, il *reality* e il *supereality*. La vicenda di Ulisse evoca un viaggio nella vita, un mondo poetico complesso.¹⁴⁰

Nel giugno del 2014 andrà sulle scene parigine del Palais Garnier di Parigi *L'incoronazione di Poppea* a conclusione della triade monteverdiana e del progetto di collaborazione con Rinaldo Alessandrini.

Robert Wilson ha diretto numerosissimi melodrammi che vengono rappresentati in tutto il mondo anche a distanza di decenni tra cui: *Salome*

139 G. Bazoli, *L'Orfeo*, in M. Marcarini, M. Navoni (a cura di) *Claudio Monteverdi. L'Orfeo. Rinaldo Alessandrini. Teatro alla Scala*, Mondadori Electa, Milano, 2010, p. 7.

140 A. Foletto, *Amori e tradimenti: ecco la soap opera di Bob Wilson*, in «La Repubblica» sez. Milano, 16 settembre 2011.

(Milano, 1987), *Parsifal* (Amburgo, 1991), *Die Zauberflöte* (Parigi, 1991), *Lohengrin* (Zurigo, 1991), *Madama Butterfly* (Parigi, 1993), *Bluebeard's castle* e *Erwartung* (Salisburgo, 1995), *Pelléas et Mélisande* (Salisburgo, 1997), *Orpheus and Eurydice* (Parigi, 1999), *Der Ring des Nibelungen* (Zurigo, 2000-2002), *Aida* (Bruxelles, 2002), *Osud* (Praga, 2002), *Alceste* (Bruxelles, 2004), *Johannes-Passion* (Parigi, 2007), *Der Freischütz* (Baden-Baden, 2009), *Katya Kabanova* (Praga, 2010), *Norma* (Zurigo, 2011), *Macbeth* (Bologna/Sao Paulo, 2013), *L'Orfeo* (Milano 2009), *Il Ritorno d'Ulisse in Patria* (Milano 2011), *L'incoronazione di Poppea* (Milano, Parigi, 2014).

IL RAPPORTO CON L'ARTE CONTEMPORANEA

Robert Wilson non solo è uno dei più importanti registi del XX e XXI secolo, ma un è “decisivo testimone del clima di questi anni in più settori di intervento”¹⁴¹ in grado di “elevare alla massima potenza forme espressive più diverse: dal teatro all'installazione, dall'immagine all'oggetto, fino all'architettura”.¹⁴² Una sintesi artistica di diverse forme di espressione che si traducono in un linguaggio basato sull'astrazione, dove convivono gli spazi della mente, dell'immobilità di matrice orientale, del minimale, per raggiungere un nuovo equilibrio vitale, purificato dalla materia. Uno spazio che sta lontano dal tempo e della quotidianità occidentale, così frenetica e caotica nelle sue convenzioni, ma frenata sul piano spirituale. Si parla infatti di una 'esigenza alla spiritualità' nell'arte di Wilson.¹⁴³ Il pittore Wassily Kandinskij già nel 1911 teorizza il concetto di necessità di 'spiritualità', lontanissimo da un qualsivoglia credo religioso, ma inteso come sovvertimento dei valori e abbandono dell'esteriorità, per rivolgersi all'interiorità emotiva mediante alcuni elementi:

In generale il colore è un mezzo per influenzare direttamente un'anima. Il colore è il tasto. L'occhio è il martelletto. L'anima è un pianoforte con molte corde. L'artista è la mano che, toccando questo o quel tasto, fa vibrare l'anima. É chiaro che l'armonia dei colori è fondata solo su un principio: l'efficace contatto con l'anima. Questo fondamento si può definire principio della necessità interiore.¹⁴⁴

141 F. Bertoni, *Robert Wilson: temi e simboli del moderno*, in *Robert Wilson*, cit., p. 179.

142 *Ibidem*.

143 *Ivi*, p. 181-182.

144 W. Kandinsky., *Dello spirituale nell'arte*, in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1989, p. 128.

All'interno del trattato *Dello spirituale nell'arte*, vi è un capitolo dedicato alla percezione dei colori, in cui il teorico distingue i diversi effetti fisici ed effetti psichici generati da essi, in stretta relazione con la forma geometrica con cui essi possono essere associati. Il colore è in grado di far nascere un cosiddetto suono interiore, un'emozione vibrante in chi lo osserva. Il rosso porta un'energia intensa, il giallo una follia vitale, il blu sviluppa l'elemento della quiete che acquista una nota di 'tristezza disumana'.¹⁴⁵

Un altro pensiero è rivolto alle influenze reciproche tra l'anima e l'arte:

L'anima e l'arte si influenzano a vicenda. Se invece l'anima è ottenebrata e sviata da concezioni materialistiche e atee o dalle aspirazioni puramente pratiche che ne sono la conseguenza, si diffonde l'idea che l'arte "pura" non sia data all'uomo per uno scopo, ma senza scopo, ed esista per l'arte¹⁴⁶

Queste teorie estetiche di inizio Novecento del grande teorico e astrattista russo, si ritrovano nella poetica wilsoniana: il colore, la luce e le forme non sono meri tecnicismi da palcoscenico, ma sono studiati dal regista come attori forieri di carica emozionale. Lo spettatore viene calato in una dimensione 'altra', in cui ritagliarsi del prezioso tempo per poter riflettere sulla sua esistenza: non solo uno spettacolo ma un'esperienza sensoriale ed emotiva.

Una sorta di spiritualità indotta al fine di trovare quel 'punto di quiete' già caro al pittore Kazimir Malevič, capostipite del Suprematismo russo, che con *Quadrato nero*, semplice, quanto fondamentale opera per il rinnovamento dell'arte del XX secolo, nel 1913 intende superare i limiti della materia e della fisicità, liberandosi dalla loro oppressione per poter

¹⁴⁵ *Ivi* pp .105-114.

¹⁴⁶ *Ivi* p.132.

approdare ad un'arte dalla rappresentazione non oggettiva. Malevič si affida all'astrazione come mezzo comunicativo cercando una 'cosmicità' mistica attraverso forme simboliche prive di relazioni interne: senza alcun riferimento alle immagini, le forme diventano pure funzioni dello spazio.¹⁴⁷ Le geometrie di Malevič sono "un'anticipazione sorprendente di certi allestimenti wilsoniani in cui l'elemento geometrico riveste una importanza fondamentale"¹⁴⁸, basti pensare al rettangolo luminescente in *Einstein On the Beach* o alle strutture pensili in tubi al neon de *Il Flauto Magico*.

Le opere suprematiste di Malevič sono considerate indubbiamente i precedenti della corrente artistica del Minimalismo americano degli anni Cinquanta e Sessanta, che si oppone al consumismo imperante e alle immagini pubblicitarie, ridondanti e chiassose, che la corrente Pop invece abbraccia ed enfatizza. Gli esponenti della *Minimal Art* propongono una riduzione visiva alle strutture elementari mediante l'uso di solidi o piani geometrici privi di decorativismo: forme pure che vogliono rappresentare unicamente quello che sono, tramite un ordine rigoroso dove spazi pieni e spazi vuoti costituiscono l'opera stessa, in un incantato, sospeso, equilibrio geometrico regolare.¹⁴⁹

Robert Wilson riceve una formazione da artista visivo, un capitolo della sua vita che non accantona, nonostante il grande successo riscosso come regista teatrale. Infatti, il suo lavoro è in perfetta armonia con le tendenze sincretiche multimediali artistiche del XX e del XXI secolo: egli è anche un affermato artista visivo, con numerose mostre all'attivo in prestigiose sedi

147 M. Vescovo, *L'Avanguardia russa tra subconscio, eversione e misticismo*, in *Kandinskij, Malevič e le avanguardie russe 1905-1925*, catalogo della mostra tenutasi a Torino a Palazzo Bricherasio 22 settembre 1995-7 gennaio 1996, Electa, Milano, 1995, pp. 11-14.

148 F. Bertoni, *Robert Wilson: temi e simboli...*, cit., p. 187.

149 Si vedano artisti in ambito visivo come Donald Judd, Robert Morris, Carl Andre, Dan Flavin, Bruce Naumann, Sol Lewitt, Ad Reinhardt, Frank Stella. Per quanto riguarda la corrente del Minimalismo musicale: Steve Reich, Terry Riley, La Monte Young e Philip Glass.

internazionali.

Inizialmente, Wilson sviluppa la propria poetica artistica mediante il disegno a graffite o a carboncino in bianco e nero, caratterizzato da gesti istintivi ed espressivi, via via sempre più astratti. I soggetti raffigurati sono singole azioni drammatiche che, poste in sequenza, possono essere visti come delle sorte di *storyboards* cinematografici.¹⁵⁰ Il suo *medium* caratteristico sono però le installazioni: le mostre dell'artista sono "sistemazioni dello spazio, della luce e del suono che circondano ciascun oggetto"¹⁵¹ in cui il visitatore è guidato in un percorso obbligato che genera una sorta di "performance sottilmente partecipativa"¹⁵². Nel 1968 crea *Poles*, un'installazione costituita da pali del telefono di dimensioni monumentali in Ohio, mentre nel 1972 e nel 1974 a Parigi al Musée Galliera propone una serie di disegni e sculture tratte dai suoi allestimenti scenici. Nel 1976 Wilson comincia a utilizzare la tecnica video in collaborazione con l'artista Ralph Hilton e, in una struttura tripartita, crea un'installazione formata da una scacchiera di schermi televisivi accesi. Nel 1991 è al Museum of Fine Arts di Boston con una personale a cura di Trevor Fairbrother dal titolo evocativo *Robert Wilson's Vision*, che comprende disegni, sculture, scene teatrali e un rifacimento della scenografia dell'astronave presente in *Einstein On the Beach*, il tutto calato in un'atmosfera sonora con musiche composte per l'occasione da Hans Peter Kuhn. Nello stesso anno, l'artista-regista viene invitato al Centre de Pompidou di Parigi per *MR BOJANGLE'S MEMORY of son of fire*, una mostra che negli intenti vuole essere un viaggio nell'intero mondo dell'immaginario. Nel 1993 Wilson vince il Leone d'oro della Biennale di Venezia per la scultura *Memory/Loss*: in un ambiente chiuso da mura in mattoni e scarsamente illuminato, al

150 R. Stearns, *Logica tangibile: le arti visive di Wilson*, in *Robert Wilson*, cit., pp. 215-217.

151 *Ivi*, p. 219.

152 *Ibidem*.

fine di esaltarne la desolazione e il vuoto, compare una scultura impressionante di un busto di un uomo con un elmo in pelle sulla testa, adagiato su un terreno arido, spaccato dalla siccità. La scultura riporta ad un brano drammatico sulla tortura mongola del commediografo tedesco Heiner Muller.

Dario Ventimiglia, nel catalogo generale dell'esposizione, fa un interessante paragone tra l'opera di Robert Wilson e Tadeusz Kantor:

Nel suo *environment* Wilson ha integrato l'opera di Tadeusz Kantor che, con il tema della memoria o meglio, dei fantasmi del passato, ha sempre avuto un rapporto privilegiato e divide con Wilson il dono di inventore di visioni inquietanti. [...]E come Kantor, Wilson non fa differenza tra un oggetto d'arte che poi diviene, in gergo teatrale, «attrezzeria» oppure pezzo da esporre. Perché ambedue gli artisti vivono il proprio lavoro come un'opera, nel senso di «opus», prodotto che si costruisce nel tempo attraverso la combinazione e l'interazione di sensazioni, di immagini, di ricordi, di storia personale e collettiva.¹⁵³

Nel corso degli anni, il regista-artista di Wako prosegue la sua carriera con esposizioni in tutto il mondo, ed è stato ospite con i suoi video-ritratti in Italia a Milano e Torino con la mostra *VOOM Portraits*.¹⁵⁴ In occasione della mostra torinese a Palazzo Madama, interviene il critico d'arte Luca Beatrice, parlando delle contaminazioni artistiche di Wilson, della sua portata come artista 'totale' e delle peculiarità delle opere esposte:

Il merito (o la colpa) va attribuita a Richard Wagner: il primo

153 D. Ventimiglia, *Robert Wilson. Tadeusz Kantor*, in *La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale d'Arte. I punti cardinali dell'arte*, Vol. I, Marsilio, Venezia, 1993, p.600.

154 La mostra *VOOM Portraits* è allestita presso la Paul Cooper Gallery di New York nel 2007 e poi presentata in tutto il mondo.

a parlare di «opera d'arte totale». Nella sua poetica, in effetti, si fondevano teatro e lirica, scenografia e arte visiva, per corrispondere al bisogno dell'autore di essere dovunque, di misurarsi con linguaggi e stili differenti, esercitando il proprio talento a 360 gradi. Nell'era del genio romantico sarebbe stato improprio e prematuro citare la contaminazione, oggi questa è la parola d'ordine che segna, da almeno vent'anni, il gusto della contemporaneità. Robert Wilson è diventato un punto di riferimento dei mondi che si incrociano. [...] Ma forse la sua ambizione autentica risiede nelle arti visive. [...]La mostra, ospitata fino al 6 gennaio nello scenario barocco di Palazzo Madama, sfondo ideale per il gusto dell'artista americano, rivela proprio questo aspetto della vasta poetica di Wilson. Si tratta di 50 video-ritratti ad altissima definizione, paragonabili alla qualità di un altro grande della videoart contemporanea Bill Viola, dove seppur in maniera lenta, quasi impercettibile, accade qualcosa, a seconda della durata che varia da 30 secondi a 20 minuti: l'elemento dinamico del cinema sovverte dunque la fissità definitiva della fotografia.[...] Il visitatore di Palazzo Madama sarà sottoposto a un curioso spiazzamento: sono i «ritrattati» a guardare noi, e non viceversa. [...]A ognuno di loro Wilson ha abbinato una colonna sonora originale, chiamando a raccolta i suoi migliori amici musicisti (Lou Reed, Tom Waits, Michael Galasso). Un lavoro che unisce la raffinatezza al glamour. La tappa torinese offre l'occasione per «costringere» un capolavoro dell'architettura barocca all'invasione dell'arte contemporanea: abitudine molto diffusa all'estero che sta finalmente prendendo piede anche da noi.¹⁵⁵

155 L. Beatrice, *L'universo glamour di Robert Wilson a Palazzo Madama*, in «Torino Sette» settimanale del quotidiano «La Stampa», 21 settembre 2012.

Gli schermi in full HD mostrano una serie di video-ritratti di personaggi apparentemente statici, bloccati in impercettibili e minimi movimenti del volto e delle mani. I ritratti wilsoniani, eredi dei *tableaux vivants* in voga nell'Ottocento, reinterpretano uno dei temi fondamentali della storia dell'arte, il ritratto, in chiave inedita, multisensoriale e interattiva. Lo spettatore contemporaneo è ormai avvezzo al dominio e al bombardamento delle immagini in ogni frangente della sua esistenza quotidiana, ma è portato a rallentare lo sguardo verso la staticità sospesa dei personaggi imprigionati negli schermi, in cui anche solo un battito di ciglia può trovare il suo senso generatore.

La consacrazione come artista contemporaneo a tutti gli effetti è, infine, la mostra che si tiene al Musée du Louvre di Parigi dal 13 novembre 2013 al 17 febbraio 2014 dal titolo *Living Rooms*. Wilson è invitato in veste di artista e curatore della sua stessa esposizione che non è una retrospettiva dei lavori dell'autore, ma una vera e propria collaborazione *ad hoc* con il celebre museo parigino. Wilson divide la mostra in due sezioni. Nella prima, allestita direttamente nelle sale del museo, si trovano i suoi celebri video-ritratti *Gaga-portraits*, in quanto hanno come protagonista la pop star di fama internazionale Lady Gaga.¹⁵⁶ La cantante, di volta in volta, si cala nei panni dei soggetti di alcuni famosi dipinti del museo: a petto nudo ed agonizzante ne *La morte di Marat*¹⁵⁷, fiera ed elegante per il *Ritratto di Mademoiselle Caroline Rivière*¹⁵⁸, inquietante e fredda per la *Salomé con la testa di San Giovanni Battista*¹⁵⁹. Nella seconda sezione, che si trova presso la Sala Chapelle, Wilson vuole portare i suoi oggetti più personali: dalle stravaganti collezioni di ispirazione surrealista, agli oggetti di uso

156 A. Ginori, *Lady Gaga al Louvre rifà la Morte di Marat*, in «La Repubblica», sez. Cultura, 17 novembre 2013.

157 Dal dipinto di Jacques-Louis David.

158 Dal dipinto di Jean-Auguste Dominique Ingres.

159 Dal dipinto di Andrea Solari.

quotidiano, ricostruendo anche nel museo uno spazio ideale “in bilico tra stanza da letto, salotto, *wunderkammer*, laboratorio surrealista”¹⁶⁰. Al centro della sala troneggia un letto con a fianco un paio di stivali texani a ricordare le origini del regista artista, oltre a una copia della vasca da bagno in legno presente nella sua abitazione. Una dimensione privata e intima che il regista ha sempre trasposto sulla scena attraverso i personaggi dei drammi da lui diretti e che qui, per la prima volta e in veste di artista, porta a livello personale, offrendo dunque un nuovo punto di vista su cui orientare la propria poetica artistica. Wilson dichiara a proposito di questa sua ultima fatica artistica:

Mi piace vivere in mezzo a tutti questi oggetti, hanno anche influenzato il mio lavoro[...] A differenza della concezione del Louvre, in questa stanza sono affiancati e si scontrano gli oggetti più diversi. L'obiettivo è trovare gli equilibri giusti, stabilire le regole, per romperle meglio.¹⁶¹

I disegni, le stampe, le sculture e i video di Robert Wilson sono conservati in musei e gallerie private in tutto il mondo, tra di essi spiccano il Metropolitan Museum of Art, il MoMa e il Whitney Museum of Contemporary Art di New York; il Centre Georges Pompidou a Parigi, l'Art Institute di Chicago; il Stedelijk Museum di Amsterdam; il Museum for Contemporary Art di Berlino.

Robert Wilson, inoltre, ha creato nel 1992 un importante centro di ricerca per le arti performative, il Watermill Center a New York. Il Watermill

160 S. Bucci, *Bob Wilson il Louvre dei suoi stivali*, dal sito internet del «Corriere della Sera», sez. Il club de La Lettura, consultabile all'indirizzo <http://lettura.corriere.it/bob-wilson-il-louvre-dei-suoi-stivali/>

161 P. Cervone, *Lady Gaga e Nureyev a casa di Bob Wilson*, in «Corriere della Sera», 5 gennaio 2014.

ospita una vasta collezione d'arte¹⁶² consultabile per ricerche, approfondimenti e ispirazione per gli artisti delle nuove generazioni e studiosi, oltre a testi, fotografie e documenti video dell'Archivio Robert Wilson, che offrono la possibilità di esplorare la vita e il lavoro dell'artista e dei suoi collaboratori. Al centro della programmazione del Watermill Center, pensato come un laboratorio interdisciplinare per le arti, si trova il supporto di circa centocinquanta artisti provenienti da tutto il mondo in residenza ogni anno. Il progetto è completato da programmi educativi per le scuole e altre istituzioni locali, eventi pubblici, prove aperte, conferenze, visite guidate del palazzo e dei giardini, seminari e convegni.¹⁶³

162 Presso il Watermill Center sono conservate opere di : Willem De Kooning, Jackson Pollock, Lee Krasner, Jerome Robbins, Edward Albee, Cindy Sherman, Eric Fischl, George Condo, Mary Heilmann, Roy Lichtenstein.

163 Sito internet ufficiale www.watermillcenter.org

CAPITOLO IV

“MADAMA BUTTERFLY”

AL TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

Si è scelto, a titolo di esempio, un'opera in musica entrata nel repertorio e nota in tutto il mondo, *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, e le diverse edizioni andate in scena in uno dei teatri lirici più importanti, il Teatro la Fenice di Venezia. L'indagine è svolta al fine di osservare come questo fenomeno, che vede gli artisti visivi collaborare con un'istituzione teatrale specifica, si sia evoluto e trasformato nel corso dei decenni, e analizzarne le relazioni con il panorama artistico contemporaneo.

L'opera viene rappresentata a Venezia per la prima volta nel 1909, ben cinque anni dopo la prima milanese al Teatro alla Scala e tre dopo la messinscena di Albert Carré a Parigi. Quel che emerge dalle cronache è che, anche in laguna, come a Milano, nonostante ormai il dramma pucciniano avesse ottenuto ottimi riscontri in tutti i teatri, il primo impatto è negativo. Il pubblico risponde freddamente e, già a partire dalla seconda recita delle nove previste in programma, il teatro è mezzo vuoto, si ipotizza ottimisticamente, a causa del mal tempo.¹⁶⁴ Dagli articoli estratti dall'archivio storico del teatro veneziano presi in esame da Franco Rossi, emerge il fatto che la scenografia è stata totalmente trascurata e che addirittura viene fatto uso di scene non confezionate appositamente per *Madama Butterfly*¹⁶⁵.

In Italia, non è ancora riconosciuta ufficialmente la paternità della scenografia e l'attenzione è principalmente rivolta alla musica, alla

164 F. Rossi, *Dall'archivio storico del Teatro la Fenice. Madama Butterfly stroncata a Venezia*, in *Madama Butterfly*, Edizioni Teatro la Fenice, 2013, p. 109-114.

165 *Ibidem*.

direzione dell'orchestra e all'interpretazione dei cantanti. Nelle locandine storiche delle recite di *Madama Butterfly* al Teatro la Fenice di Venezia si può notare che fino al 1942 non vengono menzionate le 'scene' e, anche nell'impaginazione delle stesse, il nome del direttore d'orchestra è in primo piano, mentre quelli degli addetti alla *mise en scène* sono marginali.¹⁶⁶ Questo, unitamente ai numerosi studi circa l'evoluzione della figura del regista nella storia del teatro, induce a pensare a come l'attenzione per la componente visuale dell'opera si sia evoluta gradualmente. La scena si distacca da un descrittivismo di accompagnamento alla musica e alla storia narrata, allo scopo di addentrarsi nelle sfere più emotive ed emozionali contenute all'interno dell'opera stessa. Le nuove generazioni di registi e scenografi cercano quella 'totalità' delle arti da esperire attivamente, arrivando via via a far conquistare all'aspetto della visione un ruolo pressoché paritetico a quello della componente musicale.

Dal 1909 trascorrono ben dodici anni prima che il Teatro la Fenice riproponga sul proprio palcoscenico *Madama Butterfly*, ma da allora il successo ha sempre accompagnato l'opera di Puccini anche in laguna tanto da vedere numerose iniziative e collaborazioni esclusive per tale opera, soprattutto a partire dagli anni Sessanta.

Qui di seguito si sono individuate tre edizioni dal 1962 ad oggi, che vedono la collaborazione di un artista per l'allestimento scenico di *Madama Butterfly* alla Fenice: nel 1962 Renato Borsato, pittore veneziano; nel 2001 Robert Wilson; e nel 2013, l'artista giapponese Mariko Mori.

¹⁶⁶ *Madama Butterfly* è stata rappresentata al Teatro la Fenice la Venezia nel 1909, 1921, 1924, 1925, 1926, 1929, 1931, 1942, 1945, 1947, 1950, 1962, 1964, 1968, 1972, 1974, 1976, 1982, 1983, 1989, 1996, 2001, 2009, 2013, 2014.

L'OPERA

Le opere in musica pensate da Giacomo Puccini sono volte a creare, seguendo le sue stesse intenzioni, un universo sonoro in cui si proietti un mondo visuale. La scena, quindi, è la destinazione naturale del melodramma pucciniano a cui il compositore presta molta attenzione già in fase di scrittura.¹⁶⁷ Il teatro d'opera trova in Puccini una resa visiva in stretta relazione al suono, che suggerisce una teoria di immagini precise e univoche: è un autore del teatro musicale che ha la capacità di 'vedere' i propri drammi già nella fase di scrittura, tanto che è giusto sostenere che un "tale compimento del suono nell'immagine non è un dato accessorio nella poetica pucciniana"¹⁶⁸. Questo aspetto non sfugge a molti tra i più attenti interpreti di Puccini sia nel campo della regia che nel campo della scenografia. Tale 'visione' della scena a partire dalla scrittura della partitura musicale, affascina naturalmente gli scenografi grazie ad un immenso repertorio di suggestioni visive connesse, dunque non stupisce che anche molti pittori, scultori, architetti siano attratti da questa seduzione e partecipino attivamente alla realizzazione delle scene. *Madama Butterfly* è un melodramma del repertorio pucciniano particolarmente significativo in tal senso, che ha visto un'intensa attività dal punto di vista scenografico e registico sin dalla sua prima rappresentazione. Puccini interviene sempre nella scelta degli ambienti dei suoi melodrammi, è molto attento ad ogni aspetto dello spettacolo e "di conseguenza il momento fondamentale è quello tra il compositore, i poeti, l'editore per definire gli ambienti in cui si svolgerà l'azione drammatica e

167 Si veda l'essenziale testo di M. Viale Ferrero, *Riflessioni sulle scenografie pucciniane*, in *Studi Pucciniani I*, Centro Studi Giacomo Puccini, Lucca, 1998.

168 V. Crespi Morbio, *La finestra e oltre. Puccini e la visione scenica*, in V. Fagone, V. Crespi Morbio (a cura di), *La scena di Puccini*, catalogo della mostra presso Fondazione Ragghianti, Mariac Pacini Fazzi Editore, Lucca, 2003, p.27.

stabilirne la sequenza”¹⁶⁹.

Puccini è a Londra nel giugno del 1900 per alcune recite di *Tosca* e una sera si reca al Duke of York's Theater, dove assiste al dramma in prosa *Madame Butterfly* di David Belasco, il cui soggetto era ricavato da un racconto di John Luther Long pubblicato un paio di anni prima. Puccini non conosce l'inglese, ma la storia gli lascia una viva impressione e rimane affascinato dalla vicenda della giovane giapponese che si suicida per amore. Il fatto che il compositore non comprenda la lingua della rappresentazione, gli permette in realtà di cogliere a pieno il senso dell'azione e della teatralità intrinseca, dunque le molteplici possibilità del testo. Egli intuisce dalla storia il nucleo drammatico, che sente corrispondere ad un archetipo, in grado di imprimersi a fondo nell'immaginario collettivo di ogni tempo e luogo.¹⁷⁰ Fatto ritorno in Italia, Puccini propone a Giulio Ricordi, editore musicale milanese, l'idea di trarre un'opera in musica da quel lavoro e, già nei primi mesi del 1901, Luigi Illica e Giuseppe Giacosa iniziano a scrivere il libretto di *Madama Butterfly*. Su Puccini agisce l'attrattiva del filone esotico, vera e propria moda in letteratura, arte, musica in quegli anni, il cosiddetto *Japonisme*, passione per le stampe e l'arte giapponese che contagia il mondo dell'arte figurativa, come i pittori Edgar Degas, Eduard Manet, Claude Monet, Vincent Van Gogh¹⁷¹: il melodramma pucciniano si inserisce perfettamente in questo clima, distaccandosi però da una sterile o scontata oleografia orientalistica. *Madama Butterfly* è un'opera 'psicologica', in cui domina la presenza di un'unica protagonista femminile, la cui condizione esistenziale è in netto contrasto con il mondo esterno. Qui, l'incontro tra culture e generi, si fa scontro e porta alla

169 M. Viale Ferrero, «*Ho l'idea di uno scenario*»: i caratteri della scena di Puccini, in *La scena di Puccini*, cit., p.41.

170 C. Toscani, *L'opera in breve*, in «*Madama Butterfly*», Edizioni Teatro alla Scala, 2003, pp.48-49.

171 M. Viale Ferrero, *Japonisme e giapponeserie*, in *Madama Butterfly*, cit., p.72.

creazione di un dramma moderno, dai molteplici risvolti introspettivi. L'opera è anche un "atto di condanna contro la violenza ottusa e barbarica della cosiddetta civiltà occidentale, contro il suo sadismo, la sua superficialità, il suo cinismo, il suo infondato senso di superiorità".¹⁷² *Madama Butterfly* va in scena il 17 febbraio 1904 al Teatro alla Scala di Milano ed è uno dei più clamorosi e inaspettati insuccessi della storia dell'opera, nonostante un cast di primo livello e la messinscena di Adolf Hohenstein, rinomato pittore e scenografo di Casa Ricordi. Dopo aver effettuato alcune modifiche, l'opera viene ripresentata tre mesi dopo al Teatro Grande di Brescia dove è accolta entusiasticamente, cosa che in seguito si verifica in tutti i teatri e, da allora, il successo non ha più abbandonato il capolavoro pucciniano. Nel 1906 Puccini conosce il regista francese e direttore dell'Opéra Comique di Parigi, Albert Carré, fine esperto delle novità teatrali e sensibile alla funzione drammaturgica dell'elemento visivo, che gli permette di mettere a punto una versione del dramma che diventa la base delle riprese successive. Carré si trova a Londra al Covent Garden per assistere a *Madama Butterfly*, di cui però non apprezza l'allestimento.¹⁷³ Egli decide quindi di contattare il compositore italiano e allestire una nuova versione del melodramma.¹⁷⁴ Puccini accetta la proposta di articolare l'opera in tre atti, seguendo l'impostazione tipica dell'Opéra Comique, e di modificare alcuni elementi drammaturgici con effetti musicali e testuali, nati dal confronto con Carré.

Il regista francese lavora con minuziosa attenzione alla ricostruzione storica dell'ambientazione nipponica e affida le scenografie ad Alexandre

172 G. Ruffin, *Madama Butterfly in breve*, in «Madama Butterfly», Edizioni del Teatro la Fenice di Venezia, 2013, p. 91

173 M. Girardi, *Madama Butterfly: una tragedia esotica*, in programma di sala *Madama Butterfly*, a cura dell'Ufficio Stampa del Teatro la Fenice di Venezia, 1989, p. 1550.

174 In merito alle diverse versioni di *Madama Butterfly* ne hanno discusso nei loro scritti: Cecil Hopkinson, Arthur Groos, Mosco Carner, Michele Girardi. Essenziale è la recente revisione del lavoro del 1998 di Dieter Schikling, *Nel laboratorio di Puccini: le cosiddette 'versioni' di Madama Butterfly*, in *Madama Butterfly*, Edizioni del Teatro la Fenice di Venezia, 2013, pp. 29-42.

Bailly e Marcel Jambon mentre, dal canto suo, ricerca e raccoglie accessori e costumi originali giapponesi studiando, insieme al compositore, la regia.¹⁷⁵ L'esattezza documentaria è essenziale per il regista francese e per gli scenografi, che non intendono costruire un mediocre quadro orientaleggiante, bensì dare dignità drammatica all'eroina pucciniana, creando quella che Mercedes Viale Ferrero definisce un' "immagine interpretativa"¹⁷⁶. Puccini, come si è visto, ha un grande interesse per la messinscena e per la 'visione' scenografica e si è già dichiarato insoddisfatto degli allestimenti realizzati in Italia per altri suoi melodrammi. Il compositore trova in Carré la realizzazione visiva di quanto immaginato in musica, tanto da persuadere Giulio Ricordi ad acquisire i bozzetti e a far rappresentare in tutti i teatri italiani la versione del regista parigino¹⁷⁷. Scenografia e regia propongono una riproduzione dell'ambiente nipponico documentata e veritiera, ma soprattutto artisticamente qualificata, i cui oggetti, gesti, movimenti e luci, hanno significato per l'interpretazione in chiave psicologica di tutta l'opera. Le novità essenziali apportate, rispetto all'allestimento milanese del 1904, nel primo atto sono l'introduzione di un ponticello rosso¹⁷⁸, che Butterfly simbolicamente percorre abbandonando la propria cultura per abbracciare quella americana di F. B. Pinkerton, rimanendo quindi confinata nello spazio della propria casa fino al tragico epilogo, e un *torii*, portale aperto che sta a indicare un santuario shintoista che predice l'arrivo dello zio

175 M. Viale Ferrero, «*Ho l'idea di uno scenario*»: i caratteri della scena di Puccini, in *La scena di Puccini*, cit., p. 48.

176 *Ibidem*.

177 Id., *Madame Butterfly a Parigi nei ricordi di Albert Carré*, in *Madama Butterfly*, Edizioni del Teatro alla Scala, cit., pp.133-138.

178 Atto I, scena prima. Si legge dal libretto: "La casa a sinistra. A destra il giardino. In fondo, la baia di Nagasaki. Un sentiero serpeggiante accede al giardino da un ponticello."

Bonzo¹⁷⁹; nel secondo atto appare l'interno della casa della protagonista¹⁸⁰ con il pavimento leggermente sopraelevato.

In una lettera a Giulio Ricordi del 25 novembre 1906, Giacomo Puccini parla dell'imminente recita all'Opéra Comique in questi termini:

Ho qui la *partitura* quasi pronta, domani sarà completata e in quanto alla *mise en scène* debbo lasciarla com'è oppure far cambiare le cose principali? Carré ha modificato quasi tutto, e bene. C'è anche un nuovo taglio al 2° atto. La storia del *bravo giudice* avanti il thè. Devo segnarlo e farlo definitivamente? A me pare veramente superfluo questo frammento con la *mise en scène* nuova. Tutto è ben provato e spero sarà un'esecuzione buona davvero. L'atto 3° così come lo fa Carré (avendo levato molta parte alla Kate e restando questa donna al di fuori del giardino che è allo stesso livello della scena sempre senza la siepe cioè senza imbarazzo) mi piace molto. Ottima anche la scena finale. Vedremo le meraviglie delle luci e dei fiori.¹⁸¹

Il musicologo Michele Girardi ha curato un importante volume che analizza il fondamentale ruolo della messa in scena di *Madama Butterfly* nella sua versione parigina. Dopo un interessante e analitico saggio dedicato alla preparazione dello spettacolo all'Opéra Comique, Girardi offre la trascrizione della *mise en scène* nell'originale francese, accompagnato dalle numerose note di regia e appunti sui movimenti scenici da far eseguire agli interpreti. Il musicologo, inoltre, mette a

179 M. Niccolai, *Giacomo Puccini et Albert Carré. «Madame Butterfly» à Paris*, Brepols, Turnhout, 2012, pp. 65-68.

180 Atto secondo, scena prima. Si legge dal libretto: “Interno della casetta di Butterfly. Una porta a sinistra, la porta d'ingresso a destra. Un paravento sul fondo, nel mezzo, nasconde una specie di ripostiglio.”

181 Estratto della lettera di Puccini citata da M. Girardi, in *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia, 1995, p. 253.

paragone i bozzetti originali degli scenografi Bailly e Jambon con un ricco apparato iconografico di stampe di artisti giapponesi, come Hiroshige Utagawa e Katsushika Hokusai, al fine di comprendere a livello visivo e iconografico l'idea registica di Carré.

Girardi parla della rinnovata importanza che ha assunto, in ambito di ricerca, il ruolo della messinscena e della 'visualità' dell'opera negli ultimi anni:

Nel campo degli studi sull'opera in musica, interdisciplinari e musicologici, solo da pochi anni la messa in scena viene considerata come una parte fondamentale dello spettacolo per il ruolo che svolge nell'opera (nell'accezione di opus), tale da portare un contributo determinante nella ricezione di un titolo – e negli ultimi vent'anni si sono moltiplicati gli studi sulla *mise en scène* anche perché ci si è resi conto che compositori come Verdi e Puccini pensano spesso le loro opere in termini visivi[...] Dapprima considerata in modo separato dall'azione, la scena viene ora valutata sempre più spesso per quello che è, vale a dire come un fattore organico dello spettacolo.¹⁸²

Questo nuovo ruolo che ha assunto la messa in scena coinvolge da vicino *Madama Butterfly*, opera per la quale molti artisti e scenografi di tutto il mondo hanno lavorato per rinnovarne il linguaggio scenico.

182 M. Girardi , *Madama Butterfly*, EDT, Torino, 2012, p. 3

ARTISTI ALLA FENICE

Il rapporto tra il mondo dell'arte e il Teatro la Fenice di Venezia nella rappresentazione di *Madama Butterfly* comincia negli anni Sessanta, con le scene del pittore Renato Borsato, che inaugura questa prima contaminazione tra le due realtà. Seguono altre edizioni curate da registi e scenografi di formazione teatrale. Nel 2001 si torna a parlare di arte contemporanea con la presenza di Robert Wilson che porta alla Fenice un allestimento datato 1993, la cui influenza è percepibile anche nella regia e nelle scene rispettivamente di Àlex Rigola e di Mariko Mori un ventennio più tardi.

RENATO BORSATO

1962- Stagione lirica invernale

4, 7, 9 gennaio

PERSONAGGI:

Madama Butterfly: Gigliola Frazzoni, Suzuki: Maria Puppo , Kate
Pinkerton: Maria Luisa Carnio, F. B. Pinkerton: Giuseppe Campora,
Sharpless: Mario Basiola jr, Goro: Mario Guggia, il Principe Yamadori:
Guglielmo Ferrara, lo zio Bonzo: Giovanni Antonini, il Commissario
Imperiale: Uberto Scaglione, l'Ufficiale del registro: Marcos Pena-Perez

DIRETTORE D'ORCHESTRA: Francesco Molinari Pradelli

MAESTRO CONCERTATORE: Francesco Molinari Pradelli

REGISTA: Mario Lanfranchi

MAESTRO DEL CORO: Sante Zanon

ALLESTIMENTO SCENICO: Renato Borsato

MAESTRO COLLABORATORE : Piero Ferraris

DIRETTORE MUSICALE E DEL PALCOSCENICO: Arturo Wolf-Ferrari

1964- Manifestazioni estive

8, 14, 18, 20 agosto

PERSONAGGI:

Madama Butterfly: Virginia Zeani, Suzuki: Rosa Laghezza, Kate Pinkerton: Luciana Palombi, F. B. Pinkerton: Angelo Mori, Sharpless: Alberto Rinaldi, Domenico Trimarchi, Goro: Mario Guggia, il Principe Yamadori: Virgilio Carbonari, lo zio Bonzo: Angelo Nosotti, il Commissario Imperiale: Uberto Scaglione, l'Ufficiale di registro: Giorgio Santi.

DIRETTORE D'ORCHESTRA: Arturo Basile

MAESTRO CONCERTATORE: Arturo Basile

REGISTA: Renzo Frusca

MAESTRO DEL CORO: Sante Zanon

ALLESTIMENTO SCENICO: Renato Borsato

MAESTRO COLLABORATORE : Piero Ferraris

DIRETTORE MUSICALE DI PALCOSCENICO: Roberto Cecconi

ALLESTIMENTO: Teatro la Fenice di Venezia

1967-1968- Stagione lirica

9, 11, 14, 17, 20 gennaio

PERSONAGGI:

Madama Butterfly: Mietta Sighele; Suzuki: Anna Di Stasio; Kate Pinkerton: Annalia Bazzani; F. B. Pinkerton: Veriano Luchetti; Sharpless: Attilio Dorazi; Goro: Pino Castagnoli; il Principe Yamadori: Paolo Pedani; lo zio Bonzo: Alessandro Maddalena; il Commissario Imperiale: Gianni Socci; l'Ufficiale di registro: Uberto Scaglione.

DIRETTORE D'ORCHESTRA: Arturo Basile

MAESTRO CONCERTATORE: Arturo Basile

REGISTA: Carlo Maestrini

MAESTRO DEL CORO: Corrado Mirandola

ALLESTIMENTO SCENICO: Renato Borsato

MAESTRO COLLABORATORE : Ezio Lazzarini

DIRETTORE MUSICALE DI PALCOSCENICO: Roberto Cecconi

La regia viene affidata a Mario Lanfranchi e le scene al pittore veneziano Renato Borsato, seguendo la consuetudine introdotta già dal Maggio Musicale Fiorentino da diversi anni di affidare la scenografia ad artisti affermati in campo pittorico o scultoreo. Dalle fotografie di scena e dai bozzetti, si può osservare come gli elementi che aveva introdotto Carré per la *mise en scène* parigina anche qui ritornano, seppur rivisitati dal pittore: la casetta rialzata, il ponticello che segna il passaggio di Butterfly da bambina a donna sposata e americana, il *torii*. Rosso, blu e bianco dominano la scena, il fondale è volutamente pittorico ed espressionista, seguendo lo stile di Borsato pittore, fedele alla tela e ai colori ad olio. Negli anni Sessanta a Venezia l'arte sta vivendo un periodo ricco di contrasti sul piano pubblico e privato: da un lato vi sono istituzioni come la Biennale e la Bevilacqua La Masa che stanno prendendo sempre di più la via dell'internazionalizzazione, appoggiando uno stile antifigurativo, legato al clima dell'Informale, mediante scambi culturali ed espositivi con artisti provenienti da tutto il mondo; dall'altro, invece, un legame più stretto col territorio, con la 'venezianità e con l'arte figurativa. Quest'ultima tendenza vede partecipare proprio Renato Borsato ad una mostra simbolo per quegli anni dal titolo *Sette pittori d'oggi*, allestita dal Sovrintendente alle Belle Arti del Veneto Pietro Zampetti e dal direttore del Museo Ca' Pesaro Guido Perocco, tra giugno e luglio del 1960 presso l'Ala Napoleonica nella prestigiosa sede del Museo Correr in Piazza San Marco. L'esposizione accoglie le opere di Saverio Barbaro, Alberto Gianquinto, Riccardo Licata, Cesco Magnolato, Giorgio Dario Paolucci, Giuseppe Gambino. Gli esclusi alla XXX Biennale d'Arte si uniscono insieme sostenuti dai due importanti curatori, in una sorta di moderno *Salon des Refusés*, per una mostra che si prefigura esplicitamente antibiennialistica e soprattutto colta nel vivo dell'acceso dibattito, dominante in quegli anni, tra arte figurativa e arte

astratta.¹⁸³ Pietro Zampetti, nell'introduzione del catalogo, sostiene infatti che "le opere d'arte non figurativa vengono pregiudizialmente rifiutate. Ma la realtà è ben diversa. Oggi vengono pregiudizialmente, polemicamente rifiutate le opere figurali"¹⁸⁴. Questa mostra vuole rappresentare la risposta di tradizione locale alle avanguardie internazionali promosse dalla Biennale, con la manifesta intenzione di recuperare quel dissidio mai risolto tra astratto e figurativo, presentando artisti dalle poetiche diverse, non riuniti sotto un particolare movimento, ma accomunati dalla medesima libertà espressiva che non prevede scelte obbligate.¹⁸⁵ Tra il 6 aprile e il 4 maggio 2008 presso tre gallerie d'arte di Castelfranco Veneto (TV), a quasi cinquant'anni di distanza, è riproposta la medesima operazione: il titolo è diventato *Sette Maestri d'oggi 1960-2008* che sono gli stessi pittori della mostra storica, con circa novanta opere esposte, la presenza dello stesso Pietro Zampetti come invitato d'onore, la curatela di Luigina Mazzocca, a testimonianza di quanto questa esposizione abbia avuto importanza nel panorama artistico veneziano.

Renato Borsato, classe 1927, lavora in questo clima fervido e vivo che l'arte sta attraversando negli anni Sessanta: è un pittore figurativo, non illustrativo, che usa il filtro della propria poetica per creare immagini e forme di un paesaggio immaginato, in una Venezia dalle suggestioni aeree, impalpabili, dalle luci e dai colori vibranti che evocano atmosfere e memorie senza tempo.¹⁸⁶

In merito allo stile pittorico di Borsato, si legge nel catalogo della mostra del 1960:

183 A. Castellani, *Alcune considerazioni sulle tendenze espositive a Venezia*, in C. Beltrami (a cura di), *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, Marsilio Editori, Venezia, 2002, pp.100-101.

184 P. Zampetti, *Introduzione alla mostra*, in *Sette pittori d'oggi*, catalogo della mostra tenutasi a Venezia giugno-luglio 1960, Venezia, 1960, p.7.

185 AA.VV., *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Vol. I, Mondadori Electa, Milano, 2006, p. 108

186 G.M. Pilo, S. Viani, *Venezia: quale immagine?*, Grafiche Editoriali Pordenonesi, Pordenone, 1982, p. 63.

Il quadro nasce e si afferma come un'idea luminosa, e si trasfigura spontaneamente nel gioco delle forme più elementari in una estrema semplicità di concezione. Con una visione tipicamente veneta Borsato riesce ad incarnare l'ideale più bello degli Impressionisti, superandone il naturalismo e le vecchie regole ottiche, per cui la percezione dell'immagine diviene naturalmente libera e felice, lontana da ogni fatto illustrativo[...] Mediante un'analisi precisa si potrebbe rinvenire nella sua pittura così nuova e così fresca il senso compositivo del Cubismo, la libertà di fantasia suggerita dai fauves, la preziosità della più aerea pittura astratta: eppure tutto si mescola nel gioco dell'irruenza dell'immaginazione senza alcuna esitazione.¹⁸⁷

Borsato è un artista molto affermato a livello veneziano, nazionale e internazionale¹⁸⁸, che dagli anni Cinquanta si avvicina alla scenografia per il teatro di prosa presso il Teatro Ca' Foscari con *Tamburi nella notte* di Bertolt Brecht nel 1958 e, in seguito, al mondo dell'opera lirica presso il Teatro la Fenice con *Turandot* di Giacomo Puccini nel 1960 e *La Traviata* di Giuseppe Verdi nel 1961, arrivando a *Madama Butterfly* nel 1962.

Le cronache trasmettono pareri discordanti circa l'allestimento realizzato da Borsato: nel 1962, a pochi giorni dalla prima, Mario Alberto Tuninetti

187 G. Perocco, *Presentazione degli artisti*, in *Sette pittori d'oggi*, cit., p. 10.

188 Tra i premi vinti da Renato Borsato si ricordino: 1° Premio alla 2a Mostra della Riviera del Brenta (1952); due primi premi e due secondi alla 40a, 41a, 42a, 43a, Collettiva Bevilacqua La Masa; il Premio Tursi alla XXVIIa Biennale Internazionale d'Arte di Venezia nel 1954; 1° Premio San Fedele (1955); II° Premio Michetti (1956); un premio alla Giovane Pittura Internazionale a Mosca (1957); Premio Rotary Club di Venezia alla XXIX. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia (1958); Premio Soppelsa alla XXXI. Biennale Internazionale d'Arte di Venezia; il Premio Rotary Club di Venezia alla 50a Mostra Opera Bevilacqua La Masa (1962); 1° Premio al «Premio Caorle» (1963); Premio Speciale istituito alla Siedison di Marghera al VI° Premio di Pittura Mestre nel 1963; un Premio acquisto a Milano al Premio d'Arte "Maternità" (1966); 1° Premio *ex aequo* al "Premio Nazionale Pordenone" (1966). Inoltre l'artista ha fatto parte della Giuria alle Collettive Opera Bevilacqua La Masa e svolge il ruolo di Presidente della medesima fondazione dal 1979 al 1986. (da R. Borsato, *Pagine di diario*, Corbo e Fiore Editori, Venezia, 1987, pp. 104-105.)

ne parla in poche righe ma con vivo entusiasmo:

Un successo caloroso, con molte chiamate a tutti gli interpreti e al direttore, ha ottenuto alla Fenice la «*Butterfly*» presentata con una nuova, indovinata e semplice scenografia di Borsato e con una suggestiva regia di Lanfranchi.¹⁸⁹

Nel 1964, in occasione della rassegna estiva, *Butterfly* va in scena con la scenografia di Borsato ma cambia la regia, affidata a Renato Frusca. «Il Gazzettino» loda la “linearità e la semplicità”¹⁹⁰ delle scene mentre il settimanale veneziano «*Minosse*» dedica un lungo articolo dai toni molto aspri alla regia:

Abbiamo assistito alla *Butterfly*, assai ben data (per quel che ce ne intendiamo) dal lato artistico,, ma pessimamente servita (e qui interpretiamo il parere del numeroso pubblico presente) dal punto di vista scenico. [...]Nel primo atto lo scenario schematico che, originariamente è un giardino leggiadramente fiorito, attraversato da un vago ponticello che evidentemente sovrasta un querulo ruscello, si riduce a un bailamme di chiaroscuri e a un anonimo cavalcavia che rovina in pieno l'entrata di *Butterfly* col seguito di amichette e il suggestivo canto propiziatorio delle illusorie nozze. [...]Pinkerton compare in scena con un'assisa molto somigliante a quella di un gelataio, nel primo atto, e di un bigliettaio di motoscafo nell'ultimo. [...] E torniamo alla scena, quella del secondo atto, adesso mai ci era capitato di vedere una serie così cospicua di paraventi trasparenti e inutili collocati all'aperto, in alto e in basso, e generosamente forniti di chiudende senza scopo. Nella famosa scena in cui

189 M.A. Tuninetti, “*Butterfly*” alla Fenice di Venezia, in «Corriere internazionale del teatro», 16 gennaio 1962.

190 Autore sconosciuto, *Madama Butterfly*, in «Il Gazzettino», 9 agosto 1964.

Butterfly e Suzuki cantano il duetto che dovrebbe preludere al sospirato ritorno di Pinkerton sono state completamente soppresse le varie lanterne, indispensabili per il colore locale, e si è arrivati a sopprimere persino i cestini dai quali le due donne attingevano a piene mani petali di rose e verbene e ne cospargevano il suolo, sostituendo la poetica semina floreale con un'assurda immissione in parecchi vasi di lunghissimi e durissimi steli molto simili a bastoni. [...] Insomma si è manomesso il «cliché» tradizionale dell'opera.¹⁹¹

Si parla ancora di colore locale, di *cliché*, di tradizione, il tutto condito da un'aura di nostalgica malinconia per quello che il pubblico si aspetta di vedere in contrasto con le novità apportate sul piano della regia e della scenografia che qui comincia a prendere le distanze dagli elementi erroneamente considerati intrinsecamente uniti al tessuto stesso dell'opera, destando dunque reazioni contrastanti. Nel 1968 ancora le scene di Borsato con una nuova regia ad opera di Carlo Maestrini. Ormai l'allestimento ha sei anni e Mario Messinis ne «Il Gazzettino» parla delle ottime soluzioni tecniche adottate da Borsato “che è riuscito a cogliere il sottile esotismo, la tenue coloritura ambientale [...] per inventare pannelli di un'eleganza crepuscolare in felice assonanza con la musica pucciniana”¹⁹².

Dunque, il contributo della pittura nella scenografia per l'opera lirica, se da un lato è una prassi consolidata già in numerose realtà autorevoli, dall'altro desta clamore per le novità che essa porta con sé in un clima artistico così ricco di controversie come quello degli anni Sessanta, unitamente alla poetica personale dell'artista.

191 L.T., “*Madama Butterfly alla Fenice.*” *Ovvero l'arbitrio nella regia...*, in «Minosse», 5 settembre 1964.

192 M. Messinis, *Madama Butterfly al Teatro la Fenice*, in «Il Gazzettino», 10 gennaio 1968.

Nel 1972 *Madama Butterfly* torna in scena alla Fenice di Venezia fino al 1976, in collaborazione con il Consorzio CTC di Milano e con regia, scene e costumi ad opera di Gianrico Becher, scenografo e regista di professione. Il regista è un uomo di teatro, senza alcuna collaborazione con il mondo dell'arte visiva all'attivo, che prosegue quella linea già introdotta nella versione del pittore veneziano Borsato che prevede la spoliatura degli elementi dal sapore esotico, cercando di adottare una linearità architettonica tipica della tradizione giapponese senza eccessivi compiacimenti orientalistici.¹⁹³ Le scene e la regia sono lineari e descrittive, ma, nelle cronache dell'epoca presenti presso l'Archivio Storico del Teatro la Fenice, pur lodandone gli aspetti tecnici, di esse se ne discute marginalmente. Negli articoli giornalistici predomina piuttosto la discussione in merito alla direzione musicale di Oliviero de Fabritiis, alle qualità dell'orchestra e degli interpreti, tra cui spicca Hayashi Yasoku, una "vera giapponese"¹⁹⁴ nel ruolo della piccola Cio-Cio-San.

Interessante la critica de «Il Gazzettino», in cui il giornalista sottolinea l'esigenza di un aggiornamento per un'opera di repertorio come *Madama Butterfly*:

Si era pensato di celebrare solennemente alla Fenice il centenario pucciniano [...] ma poi il progetto è caduto e così ci si è limitati a riprendere *Madama Butterfly* nell'edizione del 1972 (ma la distribuzione vocale è mutata), decorosa certo, ma che però esclude ogni possibilità di rilettura critica. La versione proposta ora alla Fenice non è migliore né peggiore

193 Autore sconosciuto, *Alla Fenice una Butterfly davvero giapponese*, in «Il Popolo», 11 aprile 1974.

194 *Ibidem*.

delle infinite che l'hanno preceduta: tutto cammina sui binari delle più caute consuetudini. Ma proprio per opere sottoposte dal repertorio ad un'inevitabile usura si esigono proposte aggiornate. [...]Becher ha adottato una certa monocromia di soluzioni teatrali, forse livellatrici, e in fondo indirizzate, fin dalle prime battute, all'epilogo luttuoso, attenuando quindi il contrasto tra l'apparente luminosità dell'esordio e le venature elegiache, al limite, tragiche di tante altre parti del testo.¹⁹⁵

Nel 1982, il Teatro la Fenice propone due versioni di *Madama Butterfly*: quella del 1904, caduta clamorosamente alla prima scaligera e mai più rappresentata, e quella del 1907, frutto di un lavoro di analisi e rielaborazione del testo da parte di Puccini molto sofisticato e che normalmente va in scena.¹⁹⁶ La Fenice, mediante questa operazione innovativa, intende sottolineare l'aspetto musicale e drammaturgico, piuttosto che quello scenografico e registico, dell'opera pucciniana, ormai radicata nella sensibilità popolare.

Le scene e i costumi sono di Lauro Crisman e sono identiche per entrambe le versioni per sottolineare "la differenziazione soprattutto di atmosfera, non di elemento scenico"¹⁹⁷, mentre la regia è di Giorgio Marini, una delle figure più importanti dell'avanguardia teatrale italiana. Vengono evitate tutte le caratterizzazioni orientaleggianti anacronistiche per creare uno spazio elegante, ampio e disadorno. Enzo Restagno in «La Stampa» sostiene che:

Puccini i tratti realistici ed ambientali li ha deliberatamente

195 Autore sconosciuto, *Ritorno di Butterfly*, in «Il Gazzettino», 11 aprile 1974.

196 Autore sconosciuto, *La vera storia di Madama Butterfly*, in «Corriere della Sera», 20 marzo 1982.

197 M. Brambilla, *Riproposta alla Fenice di Venezia "Butterfly"*, in «Candido», 4 maggio 1982.

soppressi per portare l'opera alla misura del capolavoro; chi li restaura compie un'operazione quanto meno imbecille. [...] La regia di Giorgio Marini con i costumi e le scene di Lauro Crisman è bellissima e gioca molto bene tra realismo e stilizzazione, ma con la prima è perfettamente lecito.¹⁹⁸

Segue poi l'edizione 1986, concepita per la Rocca Brancaleone di Ravenna e del Teatro Comunale di Bologna, proposta al Teatro la Fenice nel 1989 e nel 1996. La regia è di Stefano Vizioli e le scene dell'architetto Aldo Rossi¹⁹⁹, dunque non uno scenografo di professione, il cui allestimento risulta semplice e lineare, con un Giappone visto da occhi occidentali connotato da elementi stilizzati e verticali. La scena è formata da una grande struttura lignea a tre piani collegati tramite scale a vista e colonne di stampo razionalistico; in alto, appese come dei dipinti, spiccano la bandiera americana e quella giapponese, una affianco all'altra. Il Giappone è delineato con gusto e le luci e le trasparenze giocano un ruolo fondamentale con i giochi di ombre per dare movimento alla scena.²⁰⁰ La scenografia risulta originale proprio per l'utilizzo di questa struttura a più piani: Rossi è un architetto e concepisce lo spazio in verticale, come se fosse un palazzo in costruzione, come le illusioni e le aspettative della protagonista. L'opera pucciniana ha sempre trovato, negli allestimenti in scena al Teatro la Fenice di Venezia, la pacifica quiete orientale nell'elemento scenografico orizzontale, con i giardini zen, i ponticelli di legno, i ciliegi in fiore, la piccola casetta rialzata, che qui invece vengono meno. Al loro posto vi è un'imponente, ingombrante, moderna struttura dai richiami razionalistici, quasi a voler contenere tutta la vicenda in una

198 E. Restagno, *Quella prima Butterfly caduta senza volare*, in «La Stampa», 26 settembre 1983.

199 L'architetto Aldo Rossi, scomparso nel 1997, ha curato il progetto di ricostruzione del Teatro la Fenice seguendo il bando di concorso per l'appalto che chiedeva di restituire alla città il teatro 'com'era dov'era'. I lavori si sono conclusi nel 2004.

200 M. Messinis, *Una "Butterfly" di rara coerenza*, in «Il Gazzettino», 30 ottobre 1989.

scatola chiusa. La regia di Vizioli mette al centro dell'azione, Butterfly con la sua evoluzione interiore di donna, la sua solitudine e i suoi lampi di vita. In un'intervista del 2010, in occasione della recita al Teatro Costanzi di Roma, Vizioli ne parla così:

Con questa costruzione a tre piani, asciutta, molto severa e fortemente evocativa Rossi si è distaccato dal classico bozzettismo floreale che accompagna tradizionalmente l'iconografia del Giappone per rendere protagonisti i personaggi, in questa che non è solo una triste storia d'amore, ma soprattutto il racconto di un conflitto sociale e di culture: da una parte la rigida cultura giapponese da cui la protagonista si allontana [...] e dall'altra il mito di quella società americana. [...] Anche con i costumi abbiamo voluto sottolineare questo mutamento interiore della protagonista, la quale nel primo atto si sposa con il kimono più bello, ma poi nel secondo, mentre riceve il console Sharpless (...) ostenta, con la sigaretta in mano, pettinatura ed abiti occidentali, e quindi nel finale, dopo la delusione dell'abbandono, chiede alla domestica Suzuki di portarle l'obi, la sciarpa-cintura dell'abito nuziale da indossare in vista dell'*ojigai* che diventa atto di affermazione e quindi di liberazione.²⁰¹

201 A. Marini, "Un allestimento che esalta il contrasto di culture". Parla il regista Stefano Vizioli, in «Il giornale dei Grandi Eventi», Numero 32, 18 maggio 2010.

ROBERT WILSON

2001- Stagione lirica e balletto. Palafenice al Tronchetto

23, 24, 25, 27, 28 febbraio; 1, 2 marzo

PERSONAGGI:

Madama Butterfly: Iulia Isaev; Suzuki: Tea Tirendi, Lidia Vitale; Kate Pinkerton: Liesl Odenweller; F. B. Pinkerton: Dario Balzanelli, José Ferrero; Sharpless: Giuseppe Garra, Luca Grassi, Goro: Enrico Cossutta, il Principe Yamadori: Giovanni Maini; lo zio Bonzo: Armando Caforio, Yakusidé: Luca Favaron; il Commissario Imperiale: Luciano Graziosi; l'Ufficiale di registro: Franco Zanette; la Cugina: Emanuela Conti; la Zia: Marta Codognola.

DIRETTORE D'ORCHESTRA: Yuri Ahronovitch

MAESTRO CONCERTATORE: Yuri Ahronovitch

REGIA E SCENE: Robert Wilson

LIGHT DESIGNER: Robert Wilson, Heinrich Brunke

COSTUMI: Frida Parmiggiani

DIRETTORE DEL CORO: Giovanni Andreoli

MAESTRO DEL CORO: Alberto Malazzi

DIRETTORE DI PALCOSCENICO: Paolo Cucchi

DIRETTORE MUSICALE DI PALCOSCENICO: Giuseppe Marotta

ALLESTIMENTO: Teatro Comunale di Bologna su progetti originali di Robert Wilson per l'allestimento all'Opéra Bastille di Parigi.

L'allestimento è pensato per l'Opéra Bastille di Parigi nel 1993 con la regia e le scene di Robert Wilson e viene rappresentato a Venezia nel 2001 presso il PalaFenice.²⁰²

Per la 'tragedia giapponese', il regista-artista texano mantiene la propria coerenza artistica nel fare teatro. Si ritrovano, infatti, tutti gli elementi che più caratterizzano la sua poetica: la nitida essenzialità delle scene, la gelida stilizzazione delle forme, la gestualità antinaturalistica e rituale dei

²⁰² L'opera viene rappresentata al PalaFenice al Tronchetto poiché l'edificio storico aveva subito un gravissimo incendio doloso nel 1996 e, nel 2001, erano in corso le opere di restauro della sede originaria.

personaggi e un uso mirabile delle luci per valorizzarla. Lo spazio scenico è aperto, il fondale libero per i mutamenti di luce e colore, sul palcoscenico vi sono una pedana rettangolare e una distesa color terra inframezzata da un sentiero di sassi. L'unico cambiamento di scena è dato semplicemente dallo spostamento della pedana nel secondo atto. Non compare la casa di Butterfly e Pinkerton, e non ci sono nemmeno gli oggetti scenici menzionati dal libretto: è ancora una volta la gestualità ad evocarli. Non c'è neppure il coltello di eredità paterna con cui Cio-Cio San si toglie la vita, un oggetto chiave nella trama dell'opera: anch'esso viene richiamato da un gesto.²⁰³ Oggetto simbolo è la poltrona dell'attesa: costruita in legno nero e bambù "totalmente scevra di artisticità o pittoricismi e astratta, come una composizione suprematista cui vengano variati i materiali costitutivi."²⁰⁴ Wilson introduce quindi un nuovo elemento scenico di forte carattere allegorico, non previsto dal libretto, che pone tutta l'attenzione sull'attesa d'amore di Cio-Cio-San.

Angelo Foletto, in un articolo in «La Repubblica» in occasione della replica dell'opera al Teatro Comunale di Bologna nel 1996, sostiene che "quelle dita raprese attorno a un immaginaria lama esplorano l'estremo squarcio della vita della piccola sposa: aprono e cicatrizzano con la stessa metodica assenza di fisicità melodrammatica. Il sangue che non scorre chiama un vuoto, la musica di Puccini lo cattura. Rimane, sola, a evocare una violenza lucida e fredda."²⁰⁵ Nella *Butterfly*, più che in altri melodrammi diretti da Wilson, si realizza quel pensiero visivo che ha forgiato tutta la sua ricerca teatrale e artistica. Il dramma della solitudine, dell'abbandono, della differenza è qui affrontato con algida perfezione formale attraverso l'uso pressoché costante del blu del fondale, quasi un richiamo all' IKB

203 P. Petazzi, "Madama Butterfly" al Palafenice, in «Il Gazzettino», 25 febbraio 2001.

204 F. Bertoni, *Robert Wilson. Temi e simboli del moderno*, in *Robert Wilson*, Ocatvo 1997, p. 196.

205 A. Foletto, *Bella gelida senza sangue. Butterfly commuove ancora*, in «La Repubblica», 28 marzo 1996.

International Klein Blue, il blu brevettato dal pittore Yves Klein nel 1957 che ne fa manifesto di riconoscimento di tutta la sua arte come espressione filosofica e concettuale di stasi distaccata, di vuoto, di spazio immateriale antinaruralistico e astratto²⁰⁶, che si sposa armoniosamente con le scene 'alla Wilson'.

A Venezia l'allestimento wilsoniano arriva nel febbraio 2001 per sette recite con direzione dell'orchestra di Yuri Ahronovitch. In un'intervista in occasione della prima al PalaFenice al Tronchetto Wilson parla della sua regia e muove alcune critiche sulle messe in scena tradizionali, spiegando le motivazioni delle sue scelte in maniera puntuale e consapevole:

Spesso i compositori non sanno portare a compimento le proprie opere, nel senso che un eccellente musicista, può non essere in grado di dirigere il proprio lavoro sulla scena. La tradizione vuole lo stage di *Madama Butterfly* insopportabilmente ridondante, falsamente giapponese, carico di oggetti e colori che non fanno altro che distrarre l'attenzione dalla musica. Al contrario il mio lavoro mette in piedi un meccanismo il cui unico scopo è quello di privilegiare la musica, soprattutto laddove, come in Puccini, è travolgente. Più è affollata la scena più è mediato il rapporto con lo spettatore con il capolavoro cui si trova ad assistere. La finzione esasperata è nemica della profondità. [...] Dunque, estrema semplicità e uso di materiali naturali come il legno e la pietra. È un modo di offrire uno spazio al dispiegarsi della musica.²⁰⁷

Da queste parole risulta chiaro quanto il discorso in merito al realismo e alla ricostruzione ambientale storicamente comprovata non sia mai stato

206 A. Kahn, *Yves Klein. Le maître du bleu*, Stock, Parigi, 2000.

207 A. Vianello, *Bob Wilson: "Scena scarna, per privilegiare la sua musica travolgente"*, in «Il Gazzettino», 23 febbraio 2001.

del tutto esautorato, nonostante siano ormai passati decenni dalle teorie di Adolphe Appia, e di quanto sia ancora necessario sottolineare le potenzialità di una presa di distanza da esso, non per un semplicistico gusto di la trasgressione di regole consolidate, ma proprio in funzione di esaltazione della componente musicale e drammaturgica. Quello che Wilson sottolinea è la propria coerenza in una ricerca artistica 'totale', in cui l'immagine proposta non è indipendente, oppure sfoggio tecnicistico delle sue vere e proprie architetture di luce, ma ha una funzione di appoggio e guida alla musica del grande compositore lucchese per il pubblico contemporaneo. Le due componenti, quella musicale e quella visiva, non si sopraffanno l'una con l'altra ma, nelle intenzioni dell'artista, si costruiscono a vicenda in maniera paritaria, sul medesimo piano. Questa operazione è intrigante quanto necessaria per uno spettatore che non è più quello dell'epoca in cui è stata pensata l'opera e, anche a fronte della progressiva fossilizzazione del repertorio operistico, la regia, in questo caso wilsoniana, si fa carico di rinnovare l'esperienza musicoteatrale.

La *Butterfly* del regista texano è ulteriormente spogliata di tutti gli elementi dell'antica tradizione giapponese, individuati storicamente da Carrè, per diventare rituale estraneo a una qualunque realtà tangibile, pur connotato da richiami della filosofia orientale, in cui trionfano il minimalismo e l'astrazione.

In occasione delle recite veneziane, vi sono pareri discordanti in merito alla qualità di regia e scene. La giornalista Carla Moreni de «Il sole 24 ore» parla in questi termini della messinscena wilsoniana e della direzione d'orchestra del PalaFenice:

Qui è perfetta la stilizzazione, la riduzione minimalista degli arredi a una pedana, due stradine di sassi e delle stuoie. [...] Tutto è aria. Tranne una sedia, adatta a una galleria di arte moderna, fatta di due linee nere in crociate, col bracciolo che è una canna di bambù. [...] Wilson è infedelissimo a quasi tutte le indicazioni del libretto dell'opera di Puccini. Ma l'infedeltà talora lega nel profondo, più di tanti vuoti ossequi. Quando Cio-Cio-San mostra il figlioletto a Sharpless, ne decanta gli occhi azzurri e i riccioli biondi, tutto suo padre: fino allo sguardo non arriva a vedere il pubblico del PalaFenice, ma ride in coro di fronte al contrasto fra quel che dice il testo e il bimbetto in scena, che è un perfetto giapponese in miniatura, capelli nerissimi e diritti. [...] Con una compagnia meno precaria, a Venezia si poteva raccontare di una Butterfly memorabile. Invece [...] ci si è fermati a metà strada.²⁰⁸

Cesare Galla de «Il Giornale di Vicenza» è più moderato:

Il risultato ha una sua caratteristica eleganza, ma finisce per definire una freddezza anti-teatrale che tradisce la drammaturgia di Puccini, e specialmente la sua magistrale definizione psicologica del formidabile personaggio principale. Nell'opera il "grande dolore in una piccola anima" che fa vivere e poi morire Butterfly e ce la rende ancor oggi così attuale, nasce e si sviluppa nei contrasti di un sentimentalismo ingenuo ma tremendamente efficace, e straordinariamente teatrale. E se è vero che a poco serve l'esteriore colore esotico per raccontare questa vicenda, è altrettanto vero che congelare il dramma psicologico in un rituale attonito e straniato finisce per cancellare ogni emozione, alla fine procedendo nella direzione opposta a

208 C. Moreni, *Vola lieve la Butterfly di Wilson*, in «Il Sole 24 ore», 5 marzo 2001.

quella disegnata magistralmente dalla partitura.²⁰⁹

Mentre Mirko Schipilliti de «La nuova Venezia» ne parla in toni elogiativi:

Regia e scene di Robert Wilson- già note, realizzate a Bologna e Parigi, riuscivano d'altro canto a penetrare delicatezza e fragilità del racconto, sfruttando appieno le possibilità espressive di luce e colore entro una scenografia essenziale, legno e pietra i materiali base, pensate con grande eleganza e ottimale equilibrio fra momenti, policromie, ombre, vuoti, distanze, gesti, integrando i bei costumi di Frida Parmeggiani. Al di sopra della media delle regie al PalaFenice, abolita ogni futile ridondanza, ecco finalmente escluse da Butterfly certe imbarazzanti ambientazioni carnevalesche, scoprendo la purezza del clima dell'opera non nell'oriente ma nella dimensione della solitudine.²¹⁰

L'allestimento di Wilson²¹¹ ha acceso un fervido dibattito, ma proprio per questo esso trova la sua importanza nel non passare inosservato e, dunque, di far parlare ancora di *Madama Butterfly* a quasi cento anni dalla sua prima messinscena, non unicamente sotto il profilo musicale, ma anche e soprattutto scenografico.²¹²

209 C. Galla, *E Bob Wilson fa di "Butterfly" un rito orientale*, in «Il Giornale di Vicenza», 2 marzo 2001.

210 M. Schipilliti, *"Butterfly" con purezza*, in «La nuova Venezia», 25 febbraio 2001.

211 L'allestimento di Robert Wilson è rappresentato ancora oggi nei maggiori teatri lirici mondiali tra cui spicca l' Opéra di Paris dove questa versione di *Madama Butterfly* è andata in scena il 14, 17, 21, 24, 27 febbraio e il 1, 4, 7, 12 marzo 2014.

212 Nel 2009 *Madama Butterfly* torna sul palcoscenico della Fenice per sette recite con regia di Daniele Abbado, scene di Graziano Gregori, allestimento della Fondazione Lirico Sinfonica Petruzzelli e Teatri di Bari.

MARIKO MORI

2012-2013- Stagione lirica e balletto

21, 22, 23, 25, 26, 27, 28, 29, 30 giugno

PERSONAGGI:

Madama Butterfly: Amarilli Nizza, Svetlana Kasyan; Suzuki: Manuela Custer, Rossana Rinaldi; Kate Pinkerton: Julie Mellor; F. B. Pinkerton: Andeka Gorrotxategui, Giorgio Berrugi; Sharpless: Vladimir Stoyanov, Elia Fabbian; Goro: Nicola Pamio; il Principe Yamadori: William Corrà; lo zio Bonzo: Riccardo Ferrari; Yakusidé: Ciro Passilongo, Bo Schunnesson; il Commissario Imperiale: Emanuele Pedrini, Nicola Nalesso; l'Ufficiale di registro: Enzo Borghetti, Marco Rumori; la Madre di Cio-Cio-San: Misuzu Ozawa, Manuela Marchetto; la Cugina: Sabrina Mazzamuto, Eleonora Marzaro.

DIRETTORE D'ORCHESTRA: Omer Meir Wellber; Giacomo Sagripanti

MAESTRO CONCERTATORE: Omer Meir Wellber; Giacomo Sagripanti

REGIA: Àlex Rigola

SCENE E COSTUMI: Mariko Mori

LIGHT DESIGNER: Albert Faura

HEAD DESIGN: milliner by Kamo

MAESTRO DEL CORO: Claudio Marino Moretti

BALLERINI: Inma Asensio, Elia Lopez Gonzalez, Sau-Ching Wong

ALLESTIMENTO: Nuovo allestimento Fondazione Teatro La Fenice in collaborazione con la Biennale di Venezia, evento speciale della 55. Esposizione Internazionale d'Arte.

2012-2013 Stagione lirica e balletto

12, 17, 20, 24, 27, 29, 31 ottobre

DIRETTORE D'ORCHESTRA: Omer Meir Wellber

2013-2014 Stagione lirica

26, 30 aprile; 2, 4, 9, 21, 24, 29 maggio; 1 giugno

DIRETTORE D'ORCHESTRA: Giampaolo Bisanti

Nel 2013 si arriva a un punto di svolta determinante nel panorama sin ora tracciato che lega l'arte contemporanea e *Madama Butterfly*. La Biennale d'Arte di Venezia, vero e proprio pilastro per il mondo delle arti visive a livello globale, tra le istituzioni più antiche e importanti del panorama artistico internazionale, e il Teatro la Fenice di Venezia, tempio della lirica dal 1792, uno dei più famosi teatri d'opera del mondo, collaborano per la realizzazione della messinscena del melodramma 'giapponese' pucciniano. Paolo Baratta, presidente della Biennale dal 2008, che già aveva ricoperto lo stesso ruolo dal 1998 al 2001, racconta che l'idea è partita dal Teatro. La Fenice propone alla Biennale l'idea allestire un melodramma che fosse molto noto, radicato ormai nella tradizione e non un'opera nuova, proprio al fine di far coincidere il concetto di contemporaneità artistica con il repertorio più popolare dell'opera in musica. Si è scelto così di rappresentare *Madama Butterfly* di Giacomo Puccini, un'opera che infatti ormai è un classico del repertorio lirico internazionale. La collaborazione tra i due enti non è certamente cosa nuova: Venezia ha sempre goduto di un vasto pubblico propenso alle sperimentazioni artistiche. Ciò che colpisce nella produzione di questa *Butterfly* è che, grazie a questa operazione, l'opera lirica è posta come *medium* di trasmissione artistica: come uno dei padiglioni che compongono la mostra veneziana, la Fenice si trasforma in vetrina di arte contemporanea nel medesimo periodo temporale di apertura della suddetta esposizione²¹³, pur non stravolgendo la sua natura di teatro d'opera.

La 55esima Biennale d'Arte si propone di essere una grande mostra-ricerca. Il curatore Massimiliano Gioni intitola la manifestazione *Il Palazzo Enciclopedico*, ispirandosi all'idea utopistica di Maurino Auriti, che nel 1955

213 La 55esima Esposizione Internazionale d'Arte *Il Palazzo Enciclopedico* si è svolta da 1 giugno al 24 novembre 2013; *Madama Butterfly* con la regia di Àlex Rigola, scene e costumi di Mariko Mori è andata in scena al Teatro la Fenice dal 21 al 30 giugno 2013 per nove recite, dal 12 al 31 ottobre 2013 per sette recite.

concepisce un museo immaginario dall'architettura impossibile idealmente in grado di contenere tutto il sapere umano. L'esposizione "indaga il desiderio di sapere e vedere tutto: è una mostra sulle ossessioni e sul potere trasformativo dell'immaginazione"²¹⁴, come si legge nel comunicato stampa di presentazione dell'evento veneziano. È la ripresa dell'antico sogno di conoscenza universale, qui riproposto per indicare le tendenze artistiche non solo dell'ultimo biennio, ma dell'opera di artisti che sviluppano "sistemi di conoscenza totale"²¹⁵ in un'ottica composta da temporalità diverse. In questo contesto si inserisce anche il teatro musicale come strumento di conoscenza e, in merito al progetto *Butterfly* con il Teatro la Fenice, Gioni spiega:

Il teatro come metafora di conoscenza, come antenato della cultura digitale - per semplificare le cose in maniera un po' affrettata - ha un ruolo fondamentale nella Biennale di quest'anno. In fondo le «cattedrali interiori», i palazzi e i teatri della memoria [...] mi hanno accompagnato nella mia ricerca di artisti e pensatori contemporanei che, come i vari Giulio Camillo e Giordano Bruno, inseguivano il sogno di una conoscenza totale, spesso organizzata attraverso le forme di un teatro. [...] Oggi essere contemporanei significa anche vivere il passato in maniera diversa. [...] Ecco, la Biennale - con i padiglioni e nella mostra internazionale e in un certo senso anche con il progetto speciale della *Butterfly* - quest'anno celebra questa idea di una contemporaneità fondata sulla coesistenza di temporalità diverse, in un dialogo tra presente e passato.²¹⁶

214 Consultabile all'indirizzo web <http://www.labiennale.org/it/arte/news/13-03.html>

215 L. Mello, *L'arte contemporanea incontra il melodramma. Una conversazione con Massimiliano Gioni*, in «Venezia Musica e dintorni», n.52, maggio-giugno 2013, p. 22.

216 *Ivi*, p. 23.

Il progetto di collaborazione nasce da Cristiano Chiarot, sovrintendente del Teatro la Fenice, e l'idea di partenza è proprio quella di fare in modo che un'opera lirica possa diventare una delle stazioni della LV Esposizione Internazionale d'Arte. La Biennale ha così proposto una selezione di noti artisti viventi a cui affidare scene e costumi per *Madama Butterfly* e, tra di essi, è stata scelta, dal sovrintendente e dal direttore artistico, la giapponese Mariko Mori.²¹⁷

Mariko Mori, nata a Tokyo nel 1967, è un'artista che unisce la cultura giapponese tradizionale, una forte componente Pop e le tecnologie più avanzate. Nelle sue prime opere degli anni Novanta si concentra sulla spettacolarizzazione della figura umana attraverso la *performance*: sempre al centro delle opere da lei ideate, si trasforma in personaggi urbani sorprendenti come techno-geishe dai richiami cyber-punk o bambole fantascientifiche di un mondo galattico calate nella realtà urbana di Tokyo, utilizzando costumi progettati e confezionati da lei stessa. Nel frattempo si interessa all'individuazione di luoghi intesi come spazi metaforici di incontro tra universi paralleli e magici. Tra le sue opere degli esordi „si ricordino ad esempio *Subway* e *Play with me* del 1994; *Birth of a Star* del 1995; *Miko no Inori* e *Entropy of Love* del 1996 presentate queste ultime alla XLVII Esposizione Internazionale di Venezia nel 1997 insieme al video d'arte 3D *Nirvana*²¹⁸: il titolo si riferisce al vuoto di beatitudine che è l'obiettivo della pratica spirituale buddhista e Mariko Mori appare qui come la dea Kichijoten, inginocchiata, sospesa in aria e vestita con un kimono color pesca, in un paesaggio marino tinto di un acido arancione-rosa. In questa *video-performance* multimediale, a cui gli spettatori assistono muniti di occhiali speciali per godere degli effetti speciali

217 L. Mello, *Backstage di un allestimento. Bepi Morassi descrive l'incontro tra Mariko Mori e la Fenice*, in «Venezia Musica e dintorni», n.52, maggio-giugno 2013, p. 20.

218 Con quest'opera Mariko Mori ha vinto una Menzione d'Onore assegnata dalla giuria della Biennale di Venezia.

tridimensionali, l'artista esegue una sequenza di gesti rituali accompagnata da sfere trasparenti che prendono le sembianze di piccoli alieni *cartoon* intenti a suonare strumenti musicali che invadono lo spazio al di fuori dello schermo prima che tutta la 'visione' si disperda nella nebbia galattica.

Da un'estetica neo-Pop di spettacolarizzazione della figura umana, l'artista nipponica passa a una ricerca sulla spiritualità, sugli spazi ideali di meditazione e di trascendenza di ispirazione zen, fondendo, in un originale connubio, arte, tecnologia e tradizione orientale.

Nel catalogo generale della Biennale 1997 si legge ciò che l'artista vuole sostenere attraverso la sua arte a quella data:

Tutti gli esseri viventi sono collegati in ogni momento attraverso lo spazio a loro interno. Ogni forma di vita, con il suo ciclo vitale, è parte dell'universo esterno e c'è un solo pianeta Terra. Nel prossimo millennio il potere e l'energia dello spirito umano dovrebbero unificare il mondo in pace e armonia senza alcun confine culturale o nazionale. La grande evoluzione della scienza e della tecnologia in questo secolo ha spesso portato gli esseri umani a illudersi di poter creare la natura al posto di Dio.²¹⁹

Un'altra installazione multimediale dell'artista nipponica è *Wave Ufo*, esposta nel 2003 dapprima a Bregenz, New York e Genova e, nel 2005 a Venezia, in occasione della Biennale Arte. *Wave UFO* è un'opera visionaria che unisce arte, scienza, spettacolo, musica e architettura in un'opera integrale di arte. In questo progetto, Mariko Mori ha fuso nuove tecnologie, computer grafica, proiezioni video e strutture artificiali al fine di ampliare l'esperienza dell'arte. In una capsula all'interno di una grande

²¹⁹ G. Celant (a cura di), *XLVII Esposizione Internazionale D'Arte. La Biennale di Venezia 1997*, catalogo della mostra, Electa, Milano, 1997, p. 424.

scultura architettonica che ricorda un'astronave spaziale, bianca, futuristica, dalle forme armoniosamente tondeggianti e a cui si può accedere solo tramite una scala, tre persone possono adagiarsi su comodi divani in Technogel²²⁰ per sette minuti. Le immagini proiettate sullo schermo della cupola della capsula sono generate da una sorta di ciclo interattivo che legge le onde cerebrali dei partecipanti. A seguire, un video animato progettato dall'artista che invita gli spettatori a una sorta di viaggio in un cosmo spirituale. Il concetto di questo lavoro si basa sull'idea che tutte le cose in questo mondo sono interconnesse e rappresenta l'abbattimento delle barriere culturali tra gli esseri umani, in un profondo sentimento di unione universale, insito nella ricerca artistica di Mariko Mori.²²¹

Nel corso degli ultimi anni, Mariko Mori ha avuto modo di continuare la sua indagine attraverso sculture e installazioni ambientali che, di volta in volta, illustrano il concetto di questa energia universale invisibile che lega, secondo il parere dell'artista, tutti gli esseri viventi in un unico cosmo. Tra la fine del 2013 e il 2014, è protagonista di due importanti personali. La prima è a New York, presso la Japan Society Gallery con *Rebirth: Recent work by Mariko Mori*, già presentata nel 2012 alla Royal Academy of Art di Londra, in cui tutto lo spazio della galleria è trasformato nel mondo dell'artista mediante installazioni, sculture, fotografie, video, in una narrazione del ciclo di nascita, morte e rinascita in chiave immancabilmente cosmica.²²² La seconda mostra, dal titolo *Infinite Renew*, è a Tokyo presso l'Espace Louis Vuitton, in cui intorno al trittico *Infinite Energy*, composto da tre monumentali spirali che rappresentano il

220 Materiale di ultima generazione.

221 Dal sito web ufficiale della Kunsthauus di Bregenz che ospita la prima esposizione di *Wave UFO* consultabile all'indirizzo http://www.kunsthauus-bregenz.at/ehhtml/aus_mori.htm

222 Dal sito web ufficiale della Japan Society consultabile all'indirizzo <https://www.japansociety.org/event/rebirth-recent-work-by-mariko-mori>

perpetuo moto circolare dell'energia, Mariko Mori propone altre tre sculture di dimensioni più modeste, basate sulle sue più recenti ricerche al confine tra arte e filosofia zen. Una di queste prende il nome di *Butterfly*, ed arriva proprio dall'elaborazione artistica delle scenografie pensate dall'artista per *Madama Butterfly* al Teatro la Fenice. Mariko Mori infatti si dedica a scene e costumi per il dramma di Puccini, mentre la regia è affidata ad Àlex Rigola, direttore della Biennale Teatro. La scenografia è ispirata all'idea di infinito, della circolarità senza ritorno, della rinascita, applicando così la poetica dell'artista al melodramma. Nel primo atto domina un bianco abbacinante, il non-colore che in Oriente si lega all'idea dell'infinitezza della vita e della reincarnazione²²³, del pavimento-sfondo, che crea la dimensione di uno spazio immateriale in cui gli unici elementi scenici sono tre sassi ovali. In questo luogo dell'anima e dello spirito, gravita immobile un gigantesco Möbius, una scultura a forma di nastro che ricorda il simbolo dell'infinito, ma leggermente asimmetrico, proprio come l'amore sbilanciato di *Butterfly* per Pinkerton, e che riporta di nuovo al concetto ciclico della vita. Mariko Mori spiega cosa intende rappresentare con la grande scultura che domina la scena:

È il mio primo lavoro per il palcoscenico e mi ha impressionato lo studio di Puccini per la cultura giapponese. Tuttavia un'artista giapponese può certamente intervenire con un contributo specifico, che precisi il profilo artistico, e infatti vorrei sottolineare il valore della presenza della filosofia buddista, che permeava la cultura giapponese dell'epoca, soprattutto per l'aspetto centrale relativo alla reincarnazione. [...]Dopo che *Madama Butterfly* si uccide la sua vita non termina, bensì continua, e per questo motivo ho immaginato una scenografia basata sul nastro di Moebius,

223 L. Tozzi, *La Butterfly techno si reincarna al La Fenice di Venezia*, in «Il Tempo», 23 giugno 2013.

che simboleggia perfettamente il ciclo senza fine della vita.²²⁴

I paragoni artistici di tali scelte sono molteplici: dalle sculture multiformi di Max Bill²²⁵, alle architetture minimaliste di Tadao Ando²²⁶, all'immane nitore visivo che nega ogni esotismo di Robert Wilson²²⁷. Nel secondo atto il gigantesco Möbius si adagia a terra, occupando il centro del palcoscenico come una presenza inquietante e minacciosa, pur tuttavia non interagendo in alcun modo con i personaggi: "il giardino zen è diventato un'opprimente, fosca, stanza dell'attesa che presto si trasformerà nella bianca camera del lutto"²²⁸. La grande scultura è costruita con un materiale di ultima generazione che, grazie a un sapiente gioco di luci ad opera del *light designer* Albert Faura, e alla superficie, ora riflettente ora opaca, le permette di mutare colore trasformandosi dal bianco perlaceo dell'inizio della vicenda, quasi un'alba solare, a un cupo grigio sfocato nel terzo atto dove ormai, adagiato a terra, può rimandare iconograficamente ad un grande monumento funerario. L'enorme nastro pesa circa 650 kilogrammi ed è progettato con la tecnica di modellazione 3D da Yevgeny Koramblyum a New York nello studio di Mariko Mori, fabbricato in polistirene resistente al fuoco dallo studio Model Porex²²⁹, strutturato in sezioni in modo che possa essere trasportato tra i canali di

224 A. Penna, «*Butterfly? È immortale*», in «Il Manifesto», 14 giugno 2013.

225 R. Mori, *I moti affettivi, senza inizio né fine*, in «L'Opera», Luglio 2013.

226 E. Filini, "*Madama Butterfly*" a Venezia tra cyberspazio e tradizione, dal sito internet de «Il Corriere Musicale» consultabile all'indirizzo: <http://www.ilcorrieremusical.it/2013/06/22/madama-butterfly-a-veneziah-tra-cyberspazio-e-tradizione/>, 22 giugno 2013.

227 M. Contiero, *Butterfly di Rigola con qualche sfasatura*, in «Il Mattino», 22 giugno 2013.

228 G. Barbieri, *Puccini canta in Giappone tra antiche icone e nuovi manga*, in «La Repubblica», 30 giugno 2013.

229 Model Porex è una società spagnola dedicata alla produzione di modelli per numerosi settori. Fondata nel 1966, all'inizio si specializzava nella realizzazione di modelli in legno, diventando in seguito uno dei pionieri del mercato nazionale nella produzione di modelli in polistirolo espanso per l'industria automobilistica e delle macchine e utensili .

Venezia. Nei magazzini Factum Arte²³⁰ di Madrid è ripetutamente levigato fino ad ottenere una forma perfettamente liscia sulla quale presso l'azienda Lechler²³¹ di Como, è stata applicata una speciale vernice olografica. Infine è assemblato sul palcoscenico del Teatro la Fenice di Venezia senza giunzioni visibili.²³²

Mariko Mori utilizza, inoltre, anche un altro elemento tipico della sua arte: il video. Dopo l'esecuzione del celebre *Coro a bocca chiusa*²³³, cantato dalla platea, appare un catartico filmato che rappresenta il pianeta Terra che si allontana vorticosamente dallo sguardo degli spettatori, per raggiungere lo spazio cosmico con pianeti, stelle, nebulose, luci astrali, che collimano e collassano su loro stessi, a rappresentare simbolicamente la trasfigurazione e il viaggio di ogni elemento del creato.²³⁴ Colpisce il video che l'artista pone a seguito del suicidio che la protagonista si dà mediante la tecnica della tradizione nipponica dell'*harakiri*²³⁵, dunque nell'epilogo della tragedia²³⁶: Butterfly, dopo il gesto estremo, si trasforma idealmente in una miriade di farfalle dai mille colori fluorescenti che volano veloci verso il cielo, non morendo dunque ma risorgendo a nuova forma di vita, seguendo quell'infinito ciclo di rinascita rappresentato dal Möbius.²³⁷

Mori, con questo approccio, rende il dramma di Butterfly universale: non

230 Factum Arte ha sede in Spagna a Madrid ed è un team di artisti, tecnici e restauratori dedicato al lavoro digitale nella produzione di opere di artisti contemporanei e nella produzione di modelli come parte di un approccio coerente alla conservazione e diffusione dell'arte contemporanea.

231 Lechler è un'azienda italiana affermata a livello europeo che opera nel mercato internazionale delle vernici.

232 Dal sito internet ufficiale di Factum Arte consultabile all'indirizzo web <http://www.factum-arte.com/pag/560/Mobius>

233 Atto II.

234 R. Mori, *I moti affettivi, senza inizio né fine*, cit.

235 La pratica dell' *harakiri*, che si attuava praticava squarciandosi il ventre con una spada, in realtà era nella tradizione giapponese un privilegio della casta dei Samurai. (Fonte: Si veda *Enciclopedia Treccani* alla voce "Harakiri")

236 Atto III.

237 L. Tozzi, *La Butterfly techno si reincarna al La Fenice di Venezia*, cit.

fa riferimenti allo scontro culturale o bellico tra Giappone e America, non parla dell'universo sentimentale maschile e di quello femminile, né della solitudine e dell'abbandono. Il suo vuole essere un dramma dell'umanità, privo di sovrastrutture e differenze culturali, senza nessun tipo di verismo nell'allestimento, ma utilizzando unicamente essenziali elementi simbolici. In un'intervista, l'artista illustra e chiarisce le proprie scelte in riferimento all'opera:

Un approccio del genere permette di connettere l'opera all'estetica contemporanea. Dato che viviamo in una società globalizzata e abbiamo una maggiore consapevolezza del mondo orientale e di quello occidentale, ci è più facile imparare e mescolare il pensiero e gli stili di vita di entrambe le culture. Nel mio lavoro ho cercato di collocare la storia di *Madama Butterfly* in un contesto più ampio. Piuttosto che ritrarre tipi, come la «Giapponese» e l'«Americano», l'opera parla di sfruttati e sfruttatori tra gli abitanti di questa terra, e in questo senso la vicenda può senza dubbio riguardare lo spettatore odierno. [...] Da artista, con la scultura che ho creato per la scena ho inteso mettere in evidenza il concetto di ciclicità della vita, di morte e rinascita. [...] La musica è davvero l'elemento più importante dell'opera. Ho creato poche animazioni per lo spettacolo. L'immagine e il movimento seguono la musica di Puccini. E lo stesso fanno scena e costumi.²³⁸

Anche i costumi sono progettati dall'artista giapponese e si presentano come lunghe tuniche dai colori pastello, senza nessun riferimento geografico o temporale, eccetto per il vestito di Kate Pinkerton che con la

238 L. Mello, *Una scenografia d'eccezione. Mariko Mori racconta la sua «Butterfly»*, in «Venezia Musica e dintorni», n.52, maggio-giugno 2013, p. 17.

sua sola presenza distrugge le aspettative della giovane Cio-Cio-San. La moglie americana compare in scena²³⁹ con un abito di uno sgargiante blu elettrico, generando un contrasto fortissimo in quell'atmosfera aerea dai colori tenui, a rappresentare lo sconvolgimento interiore della protagonista.²⁴⁰ L'abito di Butterfly rimanda al mondo pop dei *manga* con il vaporoso rosa acceso del lungo mantello dalle spalle a forma di leggere e colorate ali di farfalla. Esso ricorda i costumi da eroina dello spazio cosmico creati da Mariko Mori per le sue *performance* negli anni Novanta, si pensi ad esempio a *Miko no inori*. Ancora dunque fusione di molteplici linguaggi: lo zen che si sposa con la tecnologia, il pop con la spiritualità, lo spazio cosmico con il dramma umano.

Mariko Mori compie una ricerca che vuole visualizzare la propria filosofia artistica anche sul piano cromatico, che riveste un ruolo tutt'altro che secondario, mediante un distacco da una descrizione di un luogo reale e tangibile o storicamente esistente, per delineare piuttosto uno spazio 'eterno', in cui la dimensione temporale è evocata esclusivamente dalla storia narrata e dalla sequenza musicale.

La regia è di Álex Rigola, il quale impone agli interpreti un codice gestuale 'alla Wilson', cancellando ogni residuo melodrammatico e conferendo loro pose ieratiche e statiche, dai gesti talvolta aerei e talvolta accennati, con espressioni mimiche esasperate, memori del Teatro Nô. Fanno eccezione le tre eteree figure danzanti che danno movimento alla scena.

L'operazione che ha visto il Teatro la Fenice e Biennale Arte unite per un nuovo allestimento di un'opera di repertorio è riuscita nell'intento di creare qualcosa di nuovo: le critiche e le approvazioni riscosse danno modo al dramma pucciniano di rivivere in nuova forma, proprio come la Butterfly crisalide dell'interpretazione di Mariko Mori. Una concezione


239 Atto III.

240 M. Contiero, *Butterfly di Rigola con qualche sfasatura*, cit.

che è prossima ad un'estetica contemporanea più o meno discutibile, ma pur sempre innovativa e coerente all'opera in questione, come conferma l'impegnativo studio per l'allestimento, e senza residui provocatori cari ad un contesto artistico da cui si stanno sempre di più prendendo le distanze negli ultimi anni. Se l'arte contemporanea "si fa con tutto"²⁴¹, l'incontro con il teatro musicale non può che essere un'ottima occasione sotto il profilo tecnico e poetico.

Il melodramma che incontra l'arte contemporanea offre innumerevoli possibilità per un'esperienza teatrale non migliore, semplicemente differente, che può sviluppare molteplici piani di lettura rispettando lo *zeitgeist* di un tempo in continua 'ri-evoluzione'.


241 A. Vettese, *Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea*, Laterza, Milano, 2010.



CITTA' DI VENEZIA

TEATRO LA FENICE

Manifestazioni 1945-62



STAGIONE LIRICA INVERNALE

MARTEDI' 9 GENNAIO 1962 - ORE 21

(Manifestazione n. 41 - in Abbonamento "LAVORATORI - STUDENTI")

TERZA RAPPRESENTAZIONE

MADAMA BUTTERFLY

Tropea in tre atti di L. Illica e G. Giacomini

Musica di **GIACOMO PUCCINI**

(Prima G. Ricciardi & C.)

Personaggi e Interpreti

<p>Madama Butterfly (Cio-Cio-San) Suzuki, servente di Cio-Cio-San Kate Pinkerton F. B. Pinkerton, Tenente della marina degli U.S.A. Sharpless, Console degli Stati Uniti a Nagasaki Goro, ricksha Il Principe Yamadori Lo zio Renzo Il Commissario Imperiale L'ufficiale del registro</p>	<p>GIGLIOLA FRAZZONI MARIA PUPPO MARIA LUISA CARNIO GIUSEPPE CAMPORA MARIO BASIOLA jr. MARIO GUGGIA GUGLIELMO FERRARA GIOVANNI ANTONINI UBERTO SCAGLIONE MARCOS PENA PEREZ</p>
--	---

Parenti, amici e amici di Cio-Cio-San
 A Nagasaki, opera presente

Mestro Concertatore e Direttore

FRANCESCO MOLINARI PRADELLI

Regia di

MARIO LANFRANCHI

<p><small>Mastro del Coro:</small> SANTE ZANON <small>Mastro collaboratore:</small> PIERO FERRARIS</p>	<p><small>Nome all'incanto scenico di:</small> RENATO BORSATO <small>Direttore musicale di poltroncina:</small> Arturo WOLF FERRARI <small>Musicisti condotti:</small> Roberto Cecconi - Giuseppe De Dona - Ezio Lazzarini - Romeo Olivieri <small>Mastro assistente al coro:</small> Corrado Mirandola <small>Mastro costumista:</small> Dino Gasperi <small>Scenografie realizzate da:</small> Renato Borsato - Antonio Orlandini e Mario Ronchese <small>Direttore di scena e assistente alla regia:</small> Mario Boschini</p>
---	---

Capo macchinista e costruttore: GINO CANZIANI
Agente delle masse: ALESSANDRO GUASTINI

Realizzatore delle luci: PIERANTONIO FERRIS
Capo attrazione: OTTAVIO MAGGIOLANO

Fornitori: Musica G. Ricordi & C. Milano - Roma | Teatro La Fenice - Costumi | Teatro Operi, Roma - Calzature | Etica Pompei, Roma - Pasticceria | E. Paquiani, Venezia - Attrezzi | Etica Teoli, Roma

E' DI RIGORE L'ABITO SCURO

DURANTE L'ESECUZIONE E' VIETATO L'ACCESSO IN SALA


PREZZI (tasse comprese)

<p>POLTRONA (compreso ingresso) L. 3,000 PALCHI A I e II file Centrali - 8,000 - - - Laterali - 5,000 PALCHI A III file Centrali - 7,000 - - - Laterali - 4,000 Ingresso ai palchi - 1,000</p>	<p>GALLERIA (posto numerato e ingresso) L. 1,000 solo ingresso - 500 LOGGIONE (posto numerato e ingresso) - 700 solo ingresso - 350</p>
---	--

Per informazioni e prenotazioni rivolgersi alla Biglietteria del Teatro La Fenice - Telet. 23554

Servizio speciale di Vaporetto 20 minuti dopo lo spettacolo, dal canale di S. Maria del Giglio per Piazzale Roma e per il Lido, con tutte le fermate.

Tip. CARVEN - Venezia - Estratto da Bolletto dischiografia n. 11 - L. 10417 n. 1417



Amministrazione n. 749/98



FONDAZIONE TEATRO LA FENICE DI VENEZIA

PALAFENICE AL TRONCHETTO

venerdì 25 febbraio 2001, ore 20.00, turno A • sabato 24 febbraio 2001, ore 15.30, f. abb.
domenica 25 febbraio 2001, ore 15.30, turno B • martedì 27 febbraio 2001, ore 20.00, f. abb.
mercoledì 28 febbraio 2001, ore 20.00, turno D • giovedì 1 marzo 2001, ore 20.00, turno E
venerdì 2 marzo 2001, ore 17.00, turno C

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in tre atti

versione 1907

libretto di GIUSEPPE GIACOSA e LUIGI ILICA
tratto dalla versione scenica di DAVID BELASCO di un racconto di JOHN LUTHER LONG

musica di

GIACOMO PUCCINI

edizione CASA RICORDI, Milano

personaggi ed interpreti

Madama Butterfly (Cio-Cio-San) CHIHIO OIWA (25, 25, 28/2, 2/5)
Suzuki IULIA ISARY (24, 27/2, 1/5)
F. B. Pinkerton TEA DEMERISIVILLI (23, 25, 28/2, 2/5)
Kate Pinkerton LIDIA TIRENDI VITALE (24, 27/2, 1/5)
Sharpless JOSE FERREBO (25, 25, 28/2, 2/5)
Goro DARIO BALZANELLI (24, 27/2, 1/5)
Il Principe Yamadori LIESL ODESWELLER
Lo Zio Suzuki GIUSEPPE GARBA (25, 25, 28/2, 2/5)
Yakuside LUCA GRASSI (24, 27/2, 1/5)
Il Commissario Imperiale ENRICO COSSUTTA
L'Ufficiale del Registro GIOVANNI MAINI
La Madre di Cio-Cio-San ARMANDO CAPORIO
La Cugina LUCA FAVARON
La Zia LUCIANO GRAZIOSI
mimi FRANCO ZANETTE
 FRANCIS LANNES
 MARTA LODIGNOLA
 VALERIA ARRIVO
 EMANUELA CONTI

maestro concertatore e direttore

YURI AHRONOVITCH

regia e scene

ROBERT WILSON

regista collaboratore

GIUSEPPE FRIGENI

costumi dal disegno originale di

FRIDA PARMEGGIANI

collaboratrice alla scenografia

STEPHANIE ENGELN

luci

ROBERT WILSON e HEINRICH BRUNKE

ORCHESTRA E CORO DEL TEATRO LA FENICE

direttore del Coro GIOVANNI ANDREOLI

maestro del Coro ALBERTO MALAZZI

allestimento scenico realizzato dal Teatro Comunale di Bologna su progetti originali di Robert Wilson per l'allestimento dell'Opéra Basille di Parigi

direttore musicale di palcoscenico GIUSEPPE MAROTTA; *direttore di palcoscenico* PAOLO CUCCHI;
responsabile allietazioni scena MASSIMO CHICCHETTO; *altro direttore di palcoscenico* L'ORONZO FANONI;
maestro di sala STEFANO CIRIELLO; *ROBERTA FERRARI*; *regista di palcoscenico* SILVANO ZAMBRO; *ILARIA MACCAGNO*;
maestro alle luci GABRIELLA ZEN; *assistente regista* JON WESSERHOFF; *assistente costumisti* STEVA ALMERIGHI;
assistente alla messa in scena CRISTIANE LEVIGUE; *capo macchina* VALTER MARGANZIN; *capo elettricista* VILMO FURIAN;
capo attrezzista ROBERTO FODDI; *capo sarti* MARIA TRAMARELLI; *responsabile della falegnameria* ADAMO PALDOVAN;
coprogettazione decorativi CLAUDIO COLOMBINI; *scenari* TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA, LA BOTTEGA VENEZIANA (Quattro d'Arbio);
costumi e attrezzature TEATRO COMUNALE DI BOLOGNA, CHANGE PERFORMING ARTS (Milano);
edificatore CALZAVINI; *artisti* CIE SACCHI; *pirotecnici* perzerco; *MARIO ACQUILLO* (Pistoia).

PREZZI

Piùno, Turno A - Settore Centrale L. 80.000 (€ 41,12) - Settore Semicentrale L. 50.000 (€ 25,82) - Settore Laterale L. 30.000 (€ 15,49)
 Week-end, sabato e domenica - Settore Centrale L. 70.000 (€ 36,15) - Settore Semicentrale L. 30.000 (€ 15,49) - Settore Laterale L. 30.000 (€ 15,49)
 Mid-week, altre repliche - Settore Centrale L. 65.000 (€ 33,57) - Settore Semicentrale L. 45.000 (€ 23,24) - Settore Laterale L. 30.000 (€ 15,49)

VENDITA BIGLIETTI

Sportelli di Biglietteria del Teatro La Fenice presso la sede centrale della Fondazione, ore 10.00-18.00

Campo San Polo, 1211/1111 - Tel. 041 780550 (dal lunedì al venerdì) - Fax 041 780550

L'ora prima dell'inizio presso la sede dello spettacolo.

Ufficio di Biglietteria: Palazzo della Borsa al numero 1010 (041 780551) (centralino) Fax 041 780550

ALTRI PUNTI VENDITA Biglietteria Via La S. Maria, Calle dei Fucini - Tel. 800 00888 (numero verde) - orario 8.30-18.30 dal lunedì al sabato

Ufficio Informazioni Via La S. Maria, Calle dei Fucini - Tel. 800 00888 (numero verde) - orario 8.30-18.30 dal lunedì al sabato

Biglietteria Via La S. Maria, Calle dei Fucini - Tel. 041 972075 - orario 8.30-18.00 dal lunedì al sabato

Saranno garantiti i servizi ACTV da e per il PALAFENICE

www.teatrolafenice.it booking on line e-mail: fenice@interbusiness.it

Teatro La Fenice

venerdì 21 giugno 2013 ore 19.00 turni A • sabato 22 giugno 2013 ore 17.00 turni C
domenica 23 giugno 2013 ore 17.00 turni B • martedì 25 giugno 2013 ore 19.00 turni D
mercoledì 26 giugno 2013 ore 19.00 fuori abb. • giovedì 27 giugno 2013 ore 19.00 turni E
venerdì 28 giugno 2013 ore 19.00 fuori abb. • sabato 29 giugno 2013 ore 19.00 fuori abb.
domenica 30 giugno 2013 ore 19.00 fuori abb.

Lirica e balletto
Stagione 2012-2013

MADAMA BUTTERFLY

tragedia giapponese in due atti

libretto di
Giuseppe Giacosa
e **Luigi Illica**

dal racconto *Madame Butterfly*
di John L. Long e dalla tragedia giapponese
Madame Butterfly di David Belasco

musica di
Giuseppe Puccini

prima rappresentazione assoluta:
Milano, Teatro alla Scala, 19 febbraio 1904
versione 1901

Progetto speciale della
55. Esposizione Internazionale d'Arte
della Biennale di Venezia

Spettacolo nell'ambito del festival
Lo spirito della musica di Venezia
2013



spettacolo sostenuto dal
COMITATO
TEATRO LA FENICE

con il contributo di
Van Cleef & Arpels

si ripresentano



personaggi e interpreti

Cio-Cio-San **Amarilli Nizza** (1, 23, 25, 27, 29)
Svetlana Kasyan (21, 26, 28, 30)

Suzuki **Manuela Custer** (1, 23, 25, 27, 29)
Rossana Rinaldi (21, 26, 28, 30)

Kate Pinkerton **Julie Mellor**

F. B. Pinkerton **Andeka Gorrotxategui** (1, 23, 25, 27, 29)
Giorgio Berrugi (21, 26, 28, 30)

Sharpless **Vladimir Stoyanov** (1, 23, 25, 27, 29)
Elia Fabbian (21, 26, 28, 30)

Coro **Nicola Pamio**

Il principe Yamadori **William Corrà**

Lo zio bonzo **Riccardo Ferrari**

Yakusidè **Ciro Passilongo** (1, 23, 25, 27, 29)
Bo Schunnesson (21, 26, 28, 30)

Il commissario imperiale **Emanuele Pedrini** (1, 23, 25, 27, 29)
Nicola Nalesso (21, 26, 28, 30)

L'ufficiale del registro **Enzo Borghetti** (1, 23, 25, 27, 29)
Marco Rumori (21, 26, 28, 30)

La madre di Cio-Cio-San **Misuzu Ozawa** (1, 23, 25, 27, 29)
Manuela Marchetto (21, 26, 28, 30)

Lo zio **Marta Codognola** (1, 23, 25, 27, 29)
Emanuela Conti (21, 26, 28, 30)

La cugina **Sabrina Mazzamuto** (1, 23, 25, 27, 29)
Eleonora Marzaro (21, 26, 28, 30)

maestro concertatore e direttore

Omer Meir Wellber (1, 23, 25, 26, 28, 29, 30)

Giuseppe Sagripanti (1, 23)

regia **Àlex Rigola**

scene e costumi **Mariko Mori**

light designer **Albert Faura**

head design milliner by **Kamo**

Orchestra e Coro del Teatro La Fenice

maestro del Coro **Claudio Marino Moretti**



ILLUSTRAZIONI

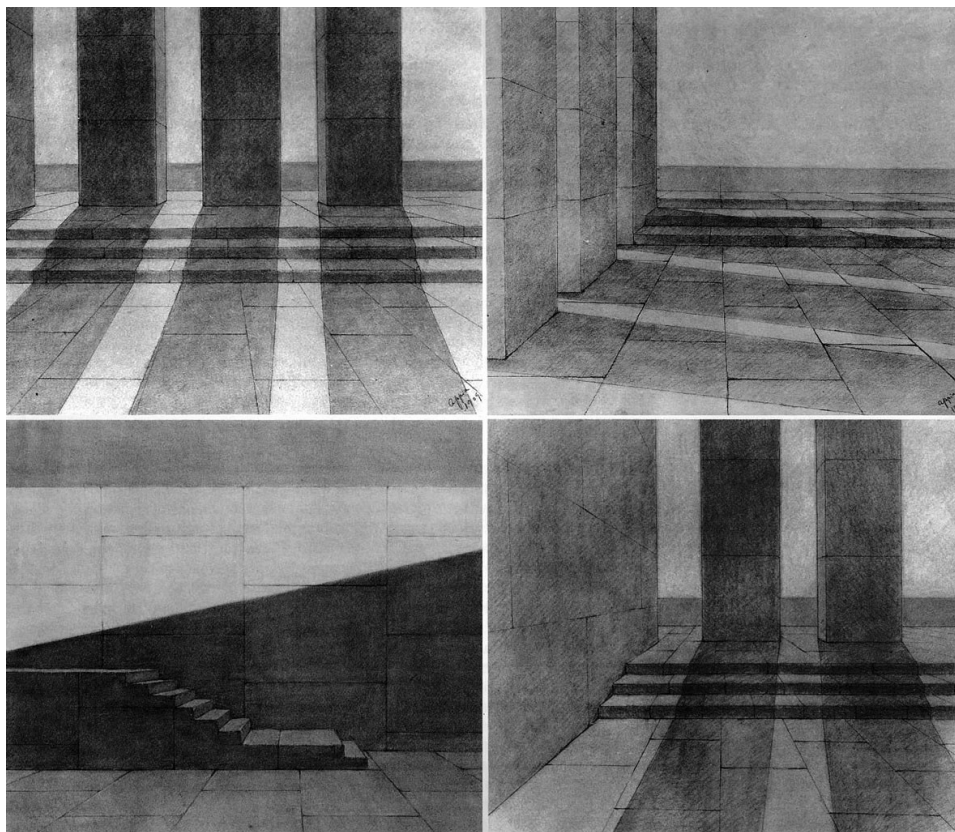


Illustrazione 1: Adolphe Appia, Spazi ritmici, 1909

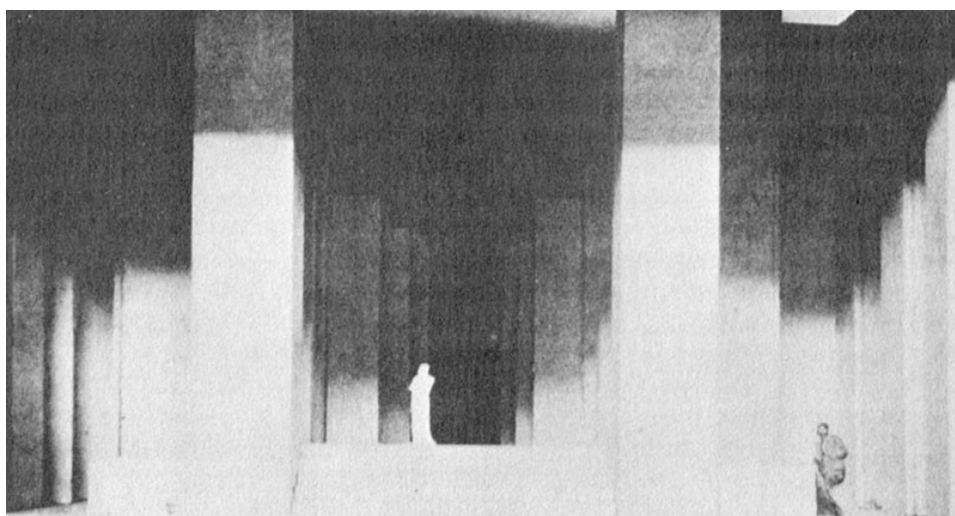


Illustrazione 2: Illustrazione 2: Edward Gordon Craig, Screens per un grande palcoscenico, 1911



Illustrazione 3: Pablo Picasso, Sipario per "Parade", 1917



Illustrazione 4: Fortunato Depero, bozzetto per costume di ballerina di "Le chant du rossignol", 1917

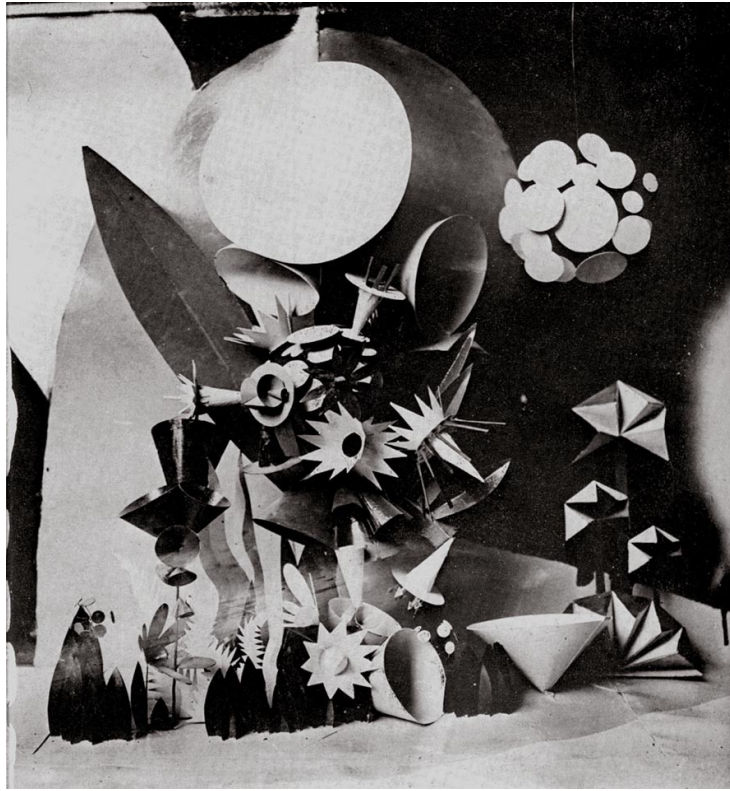


Illustrazione 5: Fortunato Depero, scenografia de "Le chant du rossignol", 1917

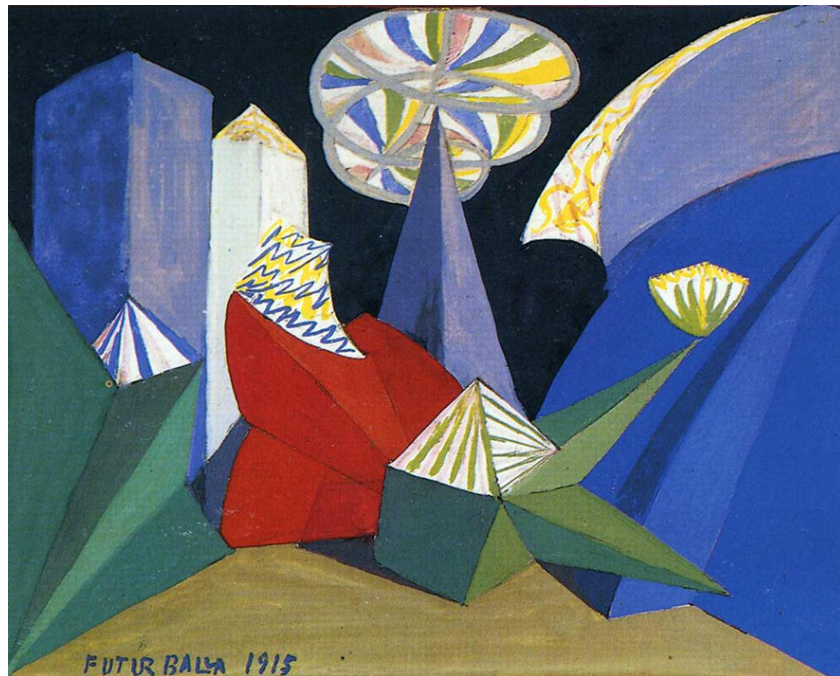


Illustrazione 6: Giacomo Balla, bozzetto per l'intera scena di "Feu d'artifice", 1917



Illustrazione 7: Oskar Schlemmer, ballerini de "Il balletto triadico", 1922



Illustrazione 8: Oskar Schlemmer, ballerini de "Il balletto triadico", 1922



Illustrazione 9: Mario Sironi, bozzetto per "Tristano e Isotta", Atto I, 1946



Illustrazione 10: Mario Sironi, bozzetto per "Tristano e Isotta", Atto II, 1946



Illustrazione 11: Giorgio De Chirico, bozzetto per "I Puritani", Atto I, Scena II, 1933



Illustrazione 12: Giorgio De Chirico, sipario per "Ifigenia" con Atene, Milano, Monaco, New York, ca. 1950



Illustrazione 13: Josef Svoboda, fotografia di scena de "La Traviata", 1992, (edizione 2012)



Illustrazione 14: Tadeusz Kantor, fotografia di scena de "La classe morta", 1975



Illustrazione 15: Giulio Paolini, fotografia di scena di "Die Walküre", 2005

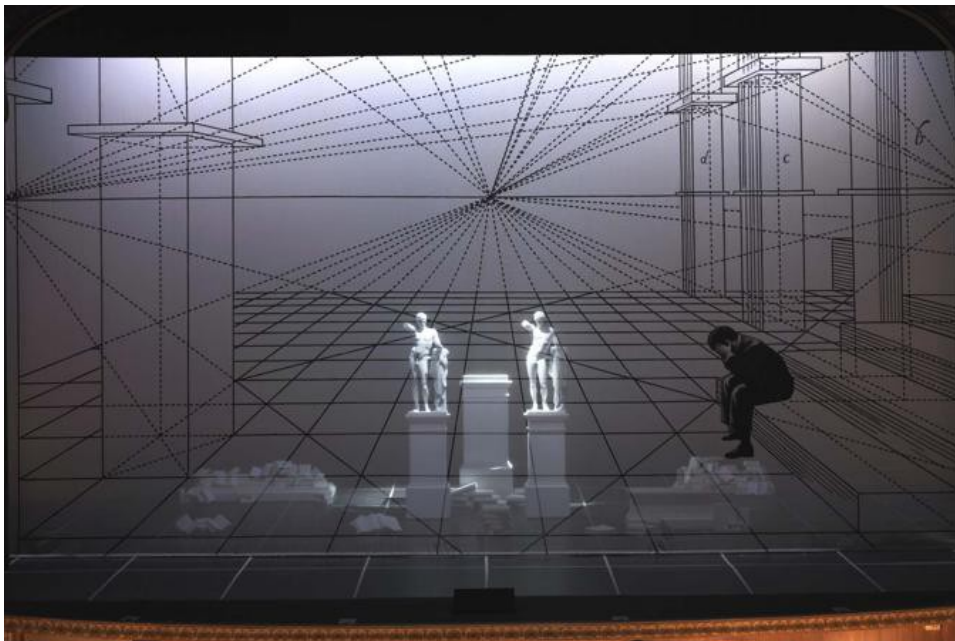


Illustrazione 16: Giulio Paolini, fotografia di scena di "Parsifal", 2007

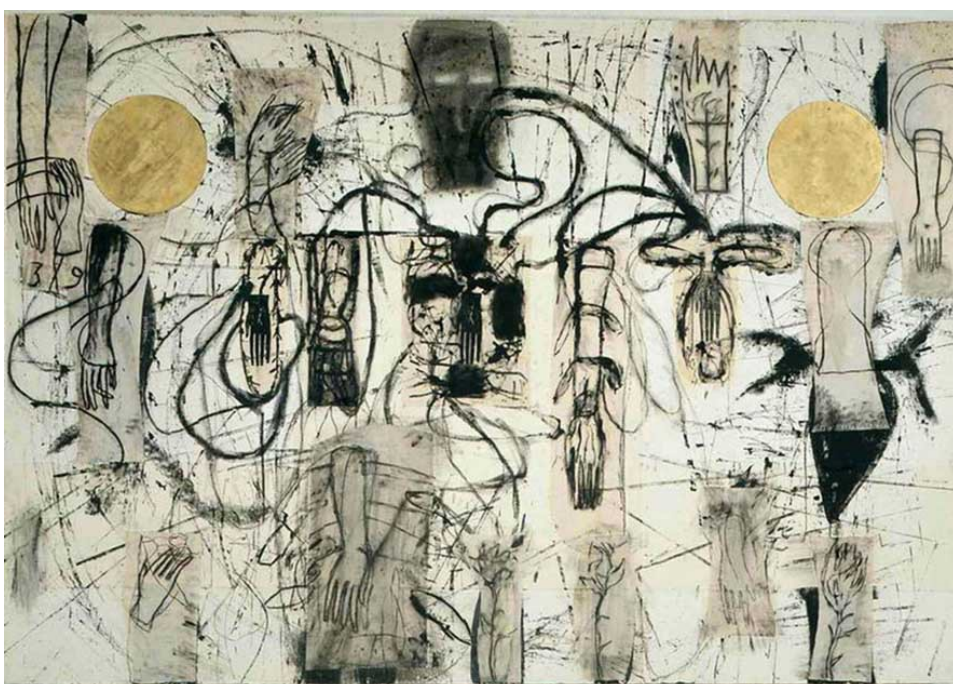


Illustrazione 17: Mimmo Paladino, Senza Titolo, 1995



Illustrazione 18: Mimmo Paladino, Montagna di sale, 1995



Illustrazione 19: Mimmo Paladino, fotografia di scena di "Tancredi", 2002



Cavalleria rusticana di Pietro Mascagni
 La scena della processione - Regia di Roberto Andò - Scene di Mimmo Paladino
 Impianto scenico di Daniele Spisa - Costumi e luci di Gianni Cartuccio - Proiezioni di Luca Scarzella

Illustrazione 20: Mimmo Paladino, fotografia di scena di "Cavalleria Rusticana", 2007

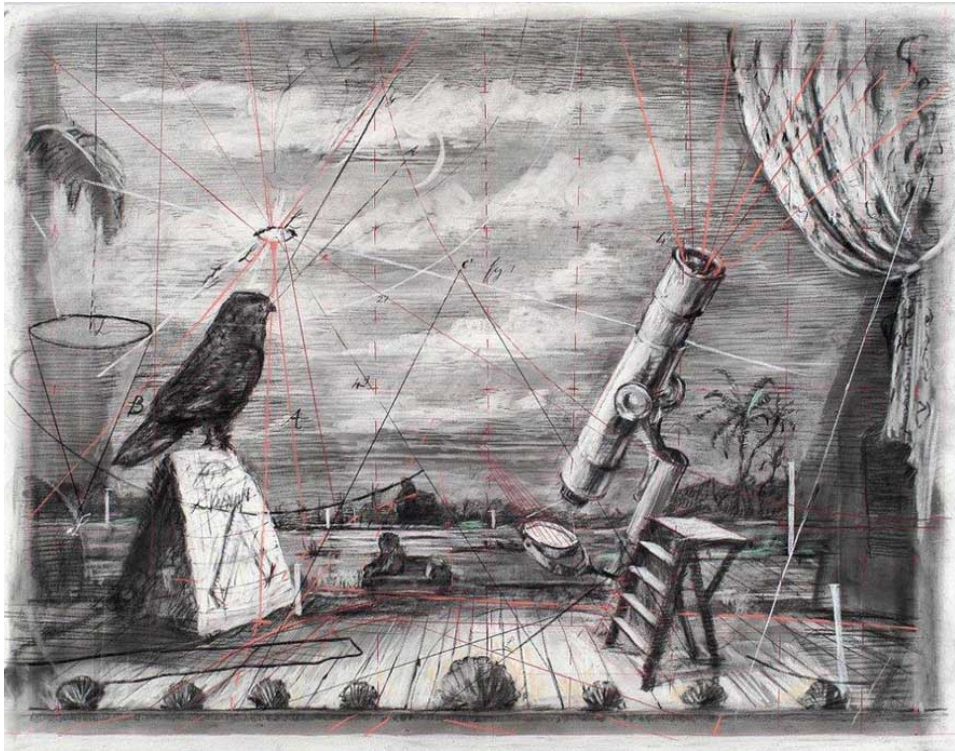


Illustrazione 21: William Kentridge, bozzetto per "Il flauto magico", 2005



Illustrazione 22: William Kentridge, fotografia di scena de "Il flauto magico", 2005



Illustrazione 23: Robert Wilson, fotografia di scena di "Einstein on the Beach", 1976, (edizione 2012)



Illustrazione 24: Robert Wilson, fotografia di scena di "Einstein on the Beach", 1976, (edizione 2012)



Illustrazione 25: Robert Wilson, fotografia di scena di "Il Flauto magico", 1991



Illustrazione 26: Robert Wilson, fotografia di scena di "Il Flauto magico", 1991



Illustrazione 27: Robert Wilson, fotografia di scena di "Aida", 2003



Illustrazione 28: Robert Wilson, fotografia di scena di "L'Orfeo", 2009



Illustrazione 29: Robert Wilson, fotografia di scena di "Il ritorno di Ulisse in patria", 2011



Illustrazione 30: Robert Wilson, VOOM Portraits

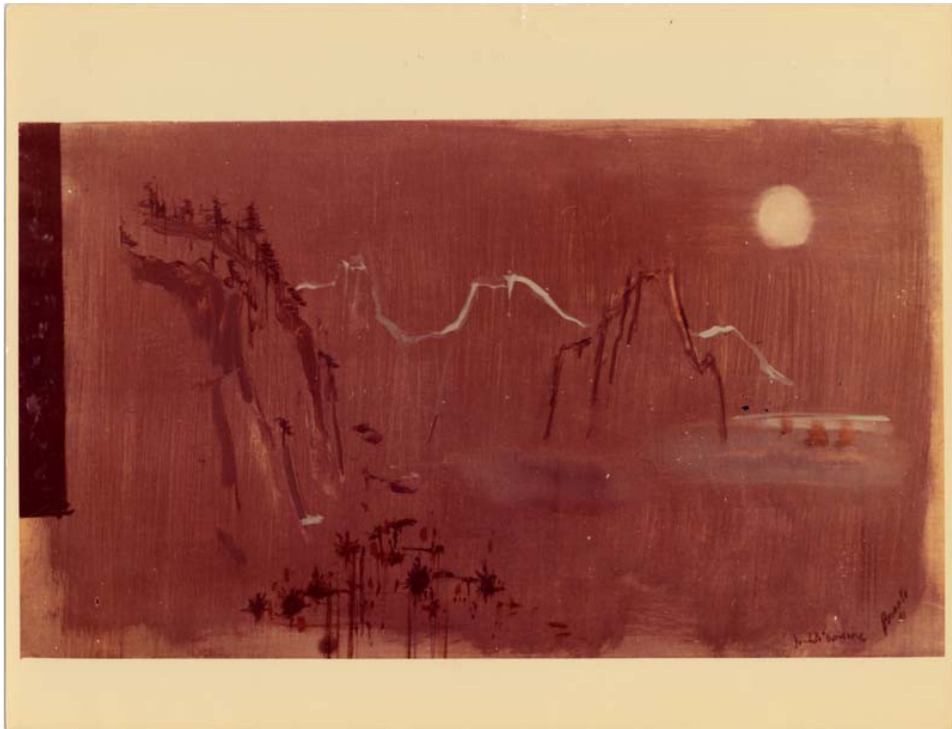


Illustrazione 31: Renato Borsato, bozzetto per "Madama Butterfly", 1962



Illustrazione 32: Renato Borsato, bozzetto per "Madama Butterfly", 1962

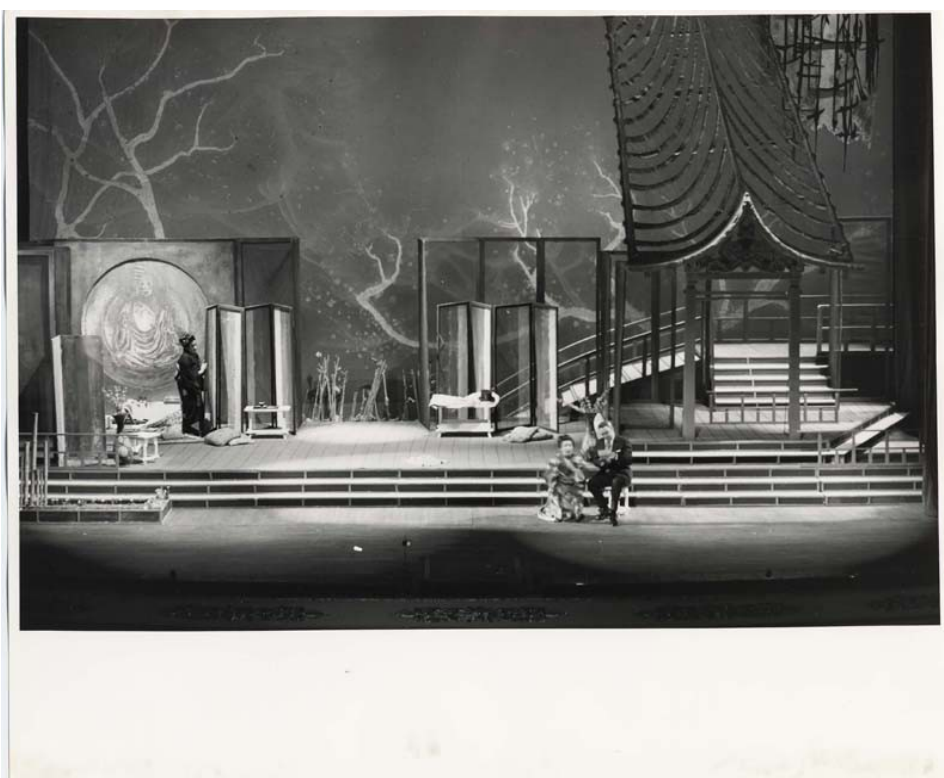


Illustrazione 33: Renato Borsato, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al Teatro la Fenice di Venezia, 1964



Illustrazione 34: Renato Borsato, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al Teatro la Fenice di Venezia, 1964



Illustrazione 35: Gianrico Becher, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al Teatro la Fenice di Venezia, 1972



Illustrazione 36: Lauro Crisman, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al Teatro la Fenice di Venezia, 1982



Illustrazione 37: Aldo Rossi, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al Teatro la Fenice di Venezia, 1989



Illustrazione 38: Robert Wilson, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al PalaFenice di Venezia, 2001



Illustrazione 39: Robert Wilson, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al PalaFenice di Venezia, 2001



Illustrazione 40: Robert Wilson, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al PalaFenice di Venezia, 2001



Illustrazione 41: Mariko Mori, Infinite Renew, Tokyo, Espace Louis Vuitton, 2013



Illustrazione 42: Mariko Mori, modello per il Moebius, Tokyo, Espace Louis Vuitton, 2013



Illustrazione 43: Mariko Mori, frame dal video "Miko no inori", 1996



Illustrazione 44: Mariko Mori, bozzetto per il costume di Butterfly, 2013



Fondazione Teatro La Fenice MADAMA BUTTERFLY
regia: Alex Rigola scene e costumi: Mariko Mori
Photo ©Michele Crosera

Illustrazione 45: Mariko Mori, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al Teatro la Fenice di Venezia, 2013



Fondazione Teatro La Fenice MADAMA BUTTERFLY
regia: Alex Rigola scene e costumi: Mariko Mori
Photo ©Michele Crosera

Illustrazione 46: Mariko Mori, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al Teatro la Fenice di Venezia, 2013



Illustrazione 47: Mariko Mori, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al Teatro la Fenice di Venezia, 2013



Illustrazione 48: Mariko Mori, fotografia di scena di "Madama Butterfly" al Teatro la Fenice di Venezia, 2013

FONTI FOTOGRAFICHE:

Illustrazione 1: http://www.egramma.it/eOS2/index.php?id_articolo=1435

Illustrazione 2: <http://socks-studio.com/2014/02/15/to-transcend-reality-and-function-as-symbol-stage-design-of-edward-gordon-craig/>

Illustrazione 3: <http://ilmuseoimmaginario.blogspot.it/2013/09/i-balli-plastici-di-depero-rivoluzione.html>

Illustrazioni 4, 5: <http://www.mart.trento.it/casadepero>

Illustrazione 6: M. Fagiolo dell'Arco, I. Gianelli, *Sipario*, catalogo della mostra tenutasi al Castello di Rivoli, Charta, Milano, 1997, p. 32.

Illustrazioni 7, 8: H. M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino, 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1987, p. 472.

Illustrazioni 9, 10: AA. VV., *Carrà Sironi Oppo al Teatro alla Scala. Bozzetti e figurini 1935-1957*, catalogo della mostra decima, Edizione Amici della Scala/Mercedes Benz Italia, Milano, 1992, pp. 53-54.

Illustrazioni 11, 12: M. Fagiolo dell'Arco, I. Gianelli, *Sipario*, catalogo della mostra tenutasi al Castello di Rivoli, Charta, Milano, 1997, p.86 e p.102.

Illustrazione 13: <http://www.cronachemaceratesi.it/2012/07/21/la-traviata-degli-specchi-fascino-intramontabile/217994/>

Illustrazione 14: <https://www.flickr.com/photos/teatron20/5967358864>

Illustrazioni 15, 16: <http://www.fondazionepaolini.it/it/scenografie.php>

Illustrazione 17: <http://www.klatmagazine.com/wp-content/uploads/2012/01/Mimmo-Paladino-Senza-titolo-1995-tecnica-mista-su-tela-cm-205-x-325.jpg>

Illustrazione 18: <http://www.artribune.com/wp-content/uploads/2012/04/montagna2.jpg>

Illustrazione 19: <http://www.arte-m.net/wp-content/uploads/2011/10/Tancredi-16.jpg>

Illustrazione 20:
http://archivi.teatroregio.torino.it/index.php/Detail/Object/Show/object_id/6503

Illustrazione 21: <http://www.goodman-gallery.com/files/upload/inventory/10693Inventory1000000384-1020.jpg>

Illustrazione 22: <http://2.bp.blogspot.com/-BqzMnanVePc/Tvr-4shbe2I/AAAAAAAAAFDs/LqdA1ztIzCc/s1600/zauber-tce-10.jpg>

Illustrazioni 23-27: <http://www.robertwilson.com/past-productions/>

Illustrazioni 28, 29: <http://www.archiviolascala.org>

Illustrazione 30: <http://www.artbiznes.pl/index.php/ritratti-roberta-wilsona/>

Illustrazioni 31-40: <http://www.archivistoricolafenice.org>

Illustrazioni 41, 42: <http://www.designboom.com/art/mariko-mori-infinite-renew-at-espace-louis-vuitton-tokyo-11-10-2013/>

Illustrazione 43:

<http://arttattler.com/images/Europe/Denmark/ARos/Moriko%20Mori/MoriMIKO-NO-INORI.jpg>

Illustrazioni 44-48: <http://www.teatrolafenice.it/site/index.php?pag=21&ban=&spettacolo=377&sub=1&lingua=ita>

Nota bibliografica

Nelle note a piè di pagina sono stati citati numerosi testi, alcuni di carattere generale, altri relativi ad argomenti più specifici.

Per quanto concerne la **storia del teatro e della scenografia teatrale** sono utili i lavori di F. Cruciani, *Lo spazio del teatro*, Editori Laterza, Roma-Bari, 1992; R. Tessari, *Teatro e Avanguardie storiche*, Editori Laterza, Roma-Bari, 2005; V. Pandolfi, *Regia e registi nel teatro moderno*, Universale Cappelli, Rocca San Casciano, 1961; F. Perrelli, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Carocci Editore, Roma, 2002; S. Sinisi, I. Innamorati, *Storia del teatro: lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Bruno Mondadori, Milano, 2003 e sempre di S. Sinisi, *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Bulzoni Editore, Roma, 1995; P. Fossati, *La realtà attrezzata. Scena e spettacolo dei futuristi*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1977; P. Bignami, *Storia del costume teatrale. Oggetti per esibirsi nello spettacolo e in società*, Carocci Editore, Roma, 2005; P. Puppa, *Teatro e spettacolo nel secondo Novecento*, Laterza, Roma, 1990; G. Zanlonghi, *La regia teatrale nel secondo Novecento: utopie, forme e pratiche*, Carocci, Roma, 2009; G. Dorsi, F. Rausa, *Storia dell'opera italiana*, Bruno Mondadori, Milano, 2000; C. Guaita, *Teatro e Arti Visive*, Bulzoni, Roma, 2008; il testo tratto dalla tesi di laurea di Carla Lonzi, *Rapporti tra la scene e le arti figurative dalla fine dell'800*, Leo S. Olschki Editore, Firenze, 1995, individua lo stesso nodo tematico ma riferito al secolo XIX.

Per quanto riguarda le arti visive nel teatro musicale, la ricerca si è svolta mediante l'utilizzo di cataloghi di alcune fondamentali mostre ed esposizioni, sia all'interno di contesti museali che nei teatri lirici, oltre a **manuali e saggi** che trattano di arte contemporanea quali L. Parmesani, *Arte del secolo: movimenti, teorie, scuole e tendenze 1900-2000*, Skira, Milano,

1999; R. Krauss, *Reinventare il medium. Cinque saggi sull'arte di oggi*, Bruno Mondadori, Milano, 2005.; M. Kirby, *Happening. Antologia illustrata*, De Donato, Bari, 1968. Per le **mostre in musei e istituzioni** importanti si vedano essenzialmente S. Marchini (a cura di), *Opera. Percorsi nel mondo del melodramma*, catalogo della mostra tenutasi a Roma a Palazzo delle Esposizioni, Skira Editore, Milano, 1997; M. Fagiolo dell'Arco, I. Gianelli, *Sipario*, catalogo della mostra tenutasi al Castello di Rivoli, Charta, Milano, 1997 e la recente L. Valente (a cura di), *Memus. Opera ad arte. Arte all'opera*, Catalogo della mostra (Napoli, 1 ottobre 2011-1 febbraio 2012), Arte'm Edizioni, Napoli, 2011; oltre ai più specifici P. Baldacci, R. Gerd, *De Chirico*, catalogo della mostra tenutasi a Padova a Palazzo Zabarella, Marsilio, Venezia, 2007; AA.VV., *Kandinskij, Malevich e le avanguardie russe 1905-1925*, catalogo della mostra tenutasi a Torino a Palazzo Bricherasio 22 settembre 1995-7 gennaio 1996, Electa, Milano, 1995; AA.VV., *La Biennale di Venezia. XLV Esposizione Internazionale d'Arte. I punti cardinali dell'arte*, Vol. I, Marsilio, Venezia, 1993; G. Celant (a cura di), *XLVII Esposizione Internazionale D'Arte. La Biennale di Venezia 1997*, catalogo della mostra, Electa, Milano, 1997.

Per il **Maggio Musicale Fiorentino** di Firenze, R. Monti, *Visualità del Maggio*, catalogo della mostra tenutasi a Firenze al Forte Belvedere, De Luca Editore, Roma, 1979 e qualche anno *Pittori e scultori in scena*, Leonardo Arte, Firenze, 1985;

Per il **Teatro alla Scala** di Milano, A. Crespi Morbio, *I De Chirico e Savinio del Teatro alla Scala*, Edizione Amici della Scala, Milano, 1988 e Carrà Sironi *Oppo al Teatro alla Scala. Bozzetti e figurini 1935-1957*, catalogo della mostra decima, Edizione Amici della Scala/Mercedes Benz Italia, Milano, 1992.

È stato poi necessario approfondire ogni singolo artista, regista, scenografo e movimento artistico d'avanguardia per osservarne le influenze reciproche, utilizzando **monografie e testi specifici** quali G.

Attolini, *Teatro arte totale. Pratica e teoria in Gordon Craig*, Pregedit, Bari, 2008; F. Menna, *Prampolini*, De Luca Editore, Roma, 1967; AA.VV., *Diaghilev and Ballet Russes 1909-1929. When Art danced with music*, Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, 2013; H. M. Wingler, *Il Bauhaus. Weimar, Dessau, Berlino, 1919-1933*, Feltrinelli, Milano, 1987; AA.VV., *Il teatro del Bauhaus. Schlemmer Moholy Nagy Farkas Molnar*, Giulio Einaudi editore, Torino, 1975; M. Bistolfi (a cura di), *Oscar Schlemmer. Scritti sul teatro*, Feltrinelli, Milano, 1981; F. Quadri, *Invenzione di un teatro diverso: Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1984; D. Bablet, *La scena e l'immagine: saggio su Josef Svoboda*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1970; C. Christov-Bakargiev, *William Kentridge*, Skira editore, Milano, 2004; A. Kahn, *Yves Klein. Le maître du bleu*, Stock, Parigi, 2000; a **Robert Wilson** è stata dedicata una particolare attenzione con il fondamentale testo di F. Quadri, F. Bertoni, R. Stearns, *Robert Wilson*, Octavo, Firenze, 1997, oltre a A. Holmberg, *The theatre of Robert Wilson*, Cambridge University Press, 1996 e M. Shevtsova, *Robert Wilson*, Routledge, New York, 2007. Si vedano inoltre: D. Sacco, *Pensiero in azione. Bertolt Brecht, Robert Wilson, Peter Sellars: tre protagonisti del teatro contemporaneo*, Quaderni di Engramma, Venezia, 2012.

Sono stati presi in esame anche testi teorici e critici di scenografi di professione quali A. Appia, *Attore Musica Scena*, Feltrinelli, Milano, 1975; E.G. Craig, *Il mio teatro*, Feltrinelli, Milano, 1971; J. Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, Ubulibri, Milano, 1997; oltre a testi essenziali, come *Dello spirituale nell'arte*, per la critica d'arte novecentesca dell'artista e teorico Wassily Kandinsky, presente in *Tutti gli scritti*, Feltrinelli, Milano, 1989.

Lo studio si è poi concentrato sul melodramma di **Giacomo Puccini**, *Madama Butterfly* con una disamina di testi che spaziano dalla biografia personale del compositore, all'analisi scenotecnica degli allestimenti dei suoi melodrammi, come M. Viale Ferrero, *Riflessioni sulle scenografie*

pucciniane, in *Studi Pucciniani 1*, Centro Studi Giacomo Puccini, Lucca, 1998, V. Fagone, V. Crespi Morbio (a cura di), *La scena di Puccini*, catalogo della mostra presso Fondazione Ragghianti, Maria Pacini Fazzi Editore, Lucca, 2003; M. Girardi, *Giacomo Puccini. L'arte internazionale di un musicista italiano*, Marsilio, Venezia, 1995 e, dello stesso autore, *Madama Butterfly: il fascino della mise-en-scène*, EDT, Torino; M. Niccolai, *Giacomo Puccini et Albert Carré. «Madame Butterfly» à Paris*, Brepols, Turnhout, 2012; proseguendo poi le ricerche con l'ausilio dei **programmi di sala** di alcuni teatri lirici italiani, utili per un approfondimento mirato all'analisi delle differenti edizioni proposte, per l'analisi di bozzetti, fotografie di scena, locandine, figurini: *Madama Butterfly*, Edizioni dell'Ufficio Stampa del Teatro la Fenice di Venezia, 1989; *Madama Butterfly*, Edizioni dell'Ufficio Stampa del Teatro la Fenice di Venezia, 2001; *Madama Butterfly*, Edizioni del Teatro alla Scala, Milano, 2004; *Madama Butterfly*, Edizioni del Teatro la Fenice di Venezia, 2013.

Infine, il lavoro è proseguito approfondendo le figure degli artisti che hanno operato per il Teatro la Fenice di Venezia come registi o scenografi. Per il pittore **Renato Borsato** e per la situazione artistica veneziana negli anni Sessanta si veda C. Beltrami (a cura di), *L'identità delle arti a Venezia nel Novecento*, Marsilio Editori, Venezia, 2002; il catalogo della mostra antibiennale per eccellenza del 1960 a cura di G. Perocco, P. Zampetti, *Sette pittori d'oggi*, Venezia, 1960; nonché AA.VV., *La pittura nel Veneto. Il Novecento*, Vol. I, Mondadori Electa, Milano, 2006 e il successivo *La pittura nel Veneto. Il Novecento. Dizionario degli Artisti*, Mondadori Electa, Milano, 2009.

Per **Mariko Mori** è stato fondamentale il web dato che ad oggi non esiste alcuna monografia in lingua italiana sull'artista nipponica. Si può trovare qualche informazione sulle sue prime *performance* degli anni Novanta nel catalogo della mostra a cura di Achille Bonito Oliva e Danilo Eccher,

Appearance, tenutasi a Bologna presso la Galleria d'arte moderna 26 gennaio-27 marzo 2000, edito da Charta, Milano, 2000; ma è attraverso il portale ufficiale della Japan Society di New York (<http://www.japansociety.org/>) e dell' Espace Louis Vuitton di Tokyo (<http://espacelouisvuittontokyo.com/>), che è stato possibile reperire informazioni aggiornate e scaricare, per l'esposizione di Tokyo, una copia digitale in inglese del catalogo con foto delle opere ivi esposte e un'intervista all'artista.

Data la particolarità dell'argomento, e i pochi testi critici pubblicati in merito alla questione dell'arte contemporanea sulle scene del teatro lirico, è stata fondamentale la consultazione di **quotidiani e rotocalchi**, sia in formato cartaceo, come «Il Gazzettino», «Il Popolo», «Venezia Musica e Dintorni», che tramite l'ausilio di **archivi online** di testate giornalistiche nazionali quali «La Repubblica» (<http://www.repubblica.it/>), «Corriere della Sera» (<http://www.corriere.it/>), «La Stampa» (<http://www.lastampa.it/>) e, per la stampa estera, il «New York Times» (<http://www.nytimes.com/>).

Fondamentale è stato il materiale che ho potuto consultare presso l'**Archivio Storico del Teatro la Fenice di Venezia** quali cartelle stampa, fotografie di scena, locandine e bozzetti.

Di seguito si presenta la lista completa degli articoli citati nell'elaborato:

-H. Munder, *Tadeusz Kantor. Il grande demiurgo*, in «Flash Art» n. 293, Maggio 2011

-L. Mattarella, *Wagner-Paolini. Se la passione è un concetto.*, in «La Stampa» sez. Spettacoli, 27 novembre 2007.

-E. Del Drago, *Mimmo Paladino. "Due opere in due sole immagini"*, in «Sistema Musica», marzo 2007.

-V. Cappelli, *Una macchina fotografica cuore del "Flauto magico" rivoluzionato*

- da Kentridge, in «Corriere della sera», 4 ottobre 2006.
- P. Vagheggi, *Così disegno per il Flauto di Mozart*, in «La Repubblica» sez. Cultura, 18 settembre 2006.
- G. Manin, *L'occhio di Kentridge e il Flauto di Mozart*, in «Corriere della sera», 19 marzo 2011.
- F. Cordelli, *Beckett e Wilson. Così cominciò la rivoluzione muta*, in «Corriere della Sera», 13 febbraio 2008
- M. Pasi, *L'apocalisse atomica di Bob Wilson*, in «Corriere della Sera», 15 settembre 1976.
- A. Blandi, *Tutto Einstein per cinque ore con Bob Wilson*, in «La Stampa», 15 settembre 1976.
- U. Volli, *Sogno e mito sull'ultima spiaggia*, in «La Repubblica», 15 settembre 1976.
- G. Martinotti, *Bob Wilson un Flauto alla Chaplin*, in «La Repubblica», 16 giugno 1991.
- J. Rockwell, *Review/Opera; Robert Wilson puts his imprint on The Magic Flute*, in «New York Times», 9 luglio 1991.
- R. Mambelli, *L'Aida di Bob Wilson. Una regia minimal sui colori dell'Egitto*, in «La Repubblica» sez. Roma, 16 gennaio 2009.
- V. Cappelli, *Un 'Aida d'avanguardia contestato Bob Wilson*, in «Corriere della Sera» 21 gennaio 2009.
- R. Mambelli, *L'Aida di Wilson divide il pubblico*, in «La Repubblica» sez. Roma, 21 gennaio 2009.
- S. Cappelletto, *L'Aida contemporanea di Wilson*, in «Venezia Musica» numero 27, marzo/aprile 2009,
- E. Girardi, *L'inferno di Wilson è un muro e l'Orfeo conquista la Scala*, in «Corriere della sera», 21 settembre 2009
- E. Girardi, *Sulla messinscena di "Orfeo" fatta da Bob Wilson alla Scala*, in «Venezia Musica» numero 31, novembre/dicembre 2009

- L. Beatrice, *L'universo glamour di Robert Wilson a Palazzo Madama*, in «Torino Sette» settimanale del quotidiano «La Stampa», 21 settembre 2012.
- A. Ginori, *Lady Gaga al Louvre rifà la Morte di Marat*, in «La Repubblica», sez. Cultura, 17 novembre 2013.
- P. Cervone, *Lady Gaga e Nureyev a casa di Bob Wilson*, in «Corriere della Sera», 5 gennaio 2014.
- M.A. Tuninetti, *“Butterfly” alla Fenice di Venezia*, in «Corriere internazionale del teatro», 16 gennaio 1962.
- Vice, *Madama Butterfly*, in «Il Gazzettino», 9 agosto 1964.
- L.T., *“Madama Butterfly alla Fenice.” Ovvero l'arbitrio nella regia...*, in «Minosse», 5 settembre 1964
- M. Messinis, *Madama Butterfly al Teatro la Fenice*, in «Il Gazzettino», 10 gennaio 1968
- A.S., *Alla Fenice una Butterfly davvero giapponese*, in «Il Popolo», 11 aprile 1974.
- A.S., *La vera storia di Madama Butterfly*, in «Corriere della Sera», 20 marzo 1982.
- M. Brambilla, *Riproposta alla Fenice di Venezia “Butterfly”*, in «Candido», 4 maggio 1982.
- M. Messinis, *Una “Butterfly” di rara coerenza*, in «Il Gazzettino», 30 ottobre 1989.
- P. Petazzi, *“Madama Butterfly” al Palafenice*, in «Il Gazzettino», 25 febbraio 2001.
- A. Foletto, *Bella gelida senza sangue. Butterfly commuove ancora*, in «La Repubblica», 28 marzo 1996.
- A. Vianello, *Bob Wilson: “Scena scarna, per privilegiare la sua musica travolgente”*, in «Il Gazzettino», 23 febbraio 2001.

Non da ultimo, è stato utile, oltre che necessario, il supporto del web come

il sito internet ufficiale di Robert Wilson www.robertwilson.com; aggiornato sulle mostre e sugli spettacoli del regista-artista texano e con un archivio fotografico digitale; un contributo della storica del teatro Silvana Sinisi, *La scena teatrale nel XXI secolo*, 2009, presente all'indirizzo [http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scena-teatrale_\(XXI-Secolo\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/la-scena-teatrale_(XXI-Secolo)/) riguardante le ultime tendenze in Italia in ambito teatrale, lirico e coreutico; oltre che per il reperimento di immagini e informazioni in merito alle stagioni passate dei più importanti teatri nazionali e non:

<http://www.teatrolafenice.it/>

<http://www.teatroregio.torino.it/>

<http://www.teatroallascala.org/>

<http://www.teatrosancarlo.it/>

<http://www.operadifirenze.it>

<http://www.operaroma.it/>

<https://www.operadeparis.fr/>

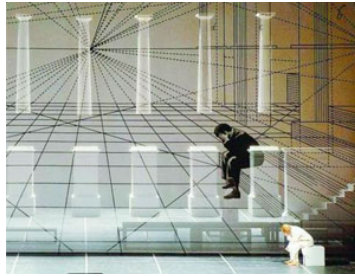
APPENDICE

LA STAMPA SPETTACOLI

[TORINO](#) - [CUNEO](#) - [AOSTA](#) - [ASTI](#) - [NOVARA](#) - [VCO](#) - [VERCELLI](#) - [BIELLA](#) - [ALESSANDRIA](#) - [SAVONA](#) - [IMPERIA](#) e [SANREMO](#)
[VOCI DI: MILANO](#) - [ROMA](#)
[ATTUALITÀ](#) | [OPINIONI](#) | [ECONOMIA](#) | [SPORT](#) | [TORINO](#) | [CULTURA](#) | [SPETTACOLI](#) | [COSTUME](#) | [MOTORI](#) | [CUCINA](#) | [SALUTE](#) | [VIAGGI](#) | [PREMIUM](#)
[HOME](#) | [I FILM DEL WEEKEND](#) | [PROGRAMMI RADIO TV](#) | [FILM IN SALA](#) | [MUSICA](#) | [VIDEO MUSICALI](#)

27/11/2007 (8:36) - L'EVENTO

Wagner-Paolini Se la passione è un concetto



La scenografia disegnata da Paolini per il primo atto del Parsifal di Wagner al San Carlo di Napoli



Al San Carlo di Napoli il Parsifal con le scenografie dell'artista

LEA MATTARELLA
NAPOLI

Chi conosce la musica di Richard Wagner e l'arte di Giulio Paolini sa che si tratta di due mondi lontani, anzi addirittura opposti. Eppure Paolini ha raccolto la sfida del San Carlo di Napoli di confrontarsi con le scenografie di Parsifal, l'ultima opera scritta dal musicista tedesco che apre, il 2 dicembre, la stagione lirica del teatro partenopeo con la direzione di Asher Fisch, la regia di Federico Tiezzi, i costumi di Giovanna Buzzi e le luci di Luigi Saccomandi.

L'universo freddo e concettuale dell'artista (nato a Genova nel 1940, torinese di adozione da più di 50 anni) incontra così la passione romantica di Wagner. E la raggela, la rende rarefatta con scene prevalentemente in bianco e nero, in cui compaiono citazioni, sospensioni, momenti di pausa, equilibri e spazi controllati. «Non è la prima volta che affronto Wagner - spiega Paolini - Avevo già fatto le scenografie della Walchiria nel 2005 e ricordo che quando l'ex Soprintendente del Teatro di San Carlo Gioacchino Lanza Tomasi mi chiese di prepararle fui il primo a esserne sorpreso. Ma è proprio sicuro - gli dissi - di voler mettere insieme me e Wagner? E lui rispose che gli piaceva proprio l'idea del contrasto. Andò bene, e adesso eccomi qui alle prese con Parsifal».

E come pensa di rivelare visivamente il percorso verso la spiritualità dell'eroe wagneriano? «Io cerco sempre l'impalpabile, ciò che si intravede, lo spirito originario delle cose. Non voglio tramandare passivamente gli effetti polverosi e scontati della messa in scena tradizionale e nello stesso rifugio la volgarità dell'opera in blu jeans. Vorrei dar voce al messaggio originale in un linguaggio attuale. È un'operazione spericolata perché io non sono uno scenografo di professione, ma sono uno scenografo colto in flagrante, nel senso che vengo ogni volta attirato dal progetto». Sperimentatamente, l'opera utilizza il lessico tipico di Paolini artista: la citazione, il rimando intellettuale, il rapporto tra vuoti e pieni, tra parole e immagini. Se Parsifal cerca una strada c'è l'Hermes di Prassitele che gliela indica, ovvero un modello di perfezione, come se l'unica salvezza possibile fosse quella della bellezza, dell'equilibrio formale. «Nel primo atto - chiarisce l'artista - c'è una figura pensierosa, in atteggiamento malinconico, dipinta su un velario e dietro di lui appare la scultura di Hermes, il messaggero, colui che porta la parola nuova. La sua perfezione plastica indica la via da seguire per la salvezza. Credo che questo concetto corrisponda all'ideale estetico wagneriano».

Le citazioni continuano: c'è un albero che si ripete per diventare un giardino: glielo ha «prestato» Claude Lorrain, pittore francese del Seicento. E le colonne che compongono lo spazio architettonico in cui si trasforma la foresta, sono state trascinate sul palcoscenico dal museo di Villa Pignatelli. «Sono i miei capricci. Parto da una cosa che conosco che mi ha colpito e la riutilizzo. D'altra parte io penso che l'artista sia attore di una partitura che esiste già prima di lui e che continuerà anche dopo: è la stessa storia dell'arte a suggerirne il lavoro. A lui spetta il compito di rendere leggibile qualcosa che già esiste. Anche le mie opere erano già lì. Io le ho soltanto prese». E in questo caso ha afferrato fondali con alberi e colonne privi di forza di gravità, che non toccano i piedistalli destinati a ospitarli. Ma anche pianeti, elementi astronomici che si muovono liberamente per alludere al cosmo. O giganteschi sassi, simboli della terra. Come

ULTIMI ARTICOLI

SPETTACOLI IL CASO

Los Angeles, si riaprono le indagini sulla morte dell'attrice Natalie Wood

SPETTACOLI GRANDE RITORNO

Ascolti record per lo show di Fiorello Quasi dieci milioni di telespettatori

SPETTACOLI INTERVISTA

Clooney: "Com'è difficile mettersi a fare il papà"

SPETTACOLI L'EVENTO

Napolitano "Questa è l'Italia che ci invidiano"

PUBBLICITÀ

LASTAMPA LIBRERIA

The Blues Highway

Stanley Kubrick



+ Vai a LaStampa Libreria

+ Speciale Oscar

SPAZIO DEL LETTORE

BLOG! > tutti i blog

[Scrivere i risvolti](#)

[Scrittorinesi](#)

[Journal in time](#)

BLOG DEI GIORNALISTI

Cose di Tele

Alessandra Comazzi

Brando Giordani, quando la t...

Vieni avanti, creativo

Carlo Grande

La sogliola sta sul fondo e ...

Giro di vite

Sergio Miravalle

Quel Barolo in bustine come...

>tutti i blog dei giornalisti

PUBBLICITÀ

3/6/2014

Wagner-Paolini Se la passione è un concetto - LASTAMPA.it

termina il cammino di Parsifal, qual è il modo per esprimere la sua nuova, eppure primigenia, consapevolezza? Per Paolini questa si racconta con il nulla. «Sì, vorrei che l'opera terminasse con il palcoscenico sgombro, con una luce diffusa, siderale. Il vuoto è una soluzione e nello stesso tempo un punto di partenza, un orizzonte in cui può accadere qualcosa». Proprio com'è successo nel suo lavoro di artista, che inizia con il celebre Disegno geometrico del 1960: una tela bianca, quadrata, la «possibilità di un quadro» da cui tutto ha avuto origine. Anche questo Wagner così classico e quindi inconsueto, intonazione cristallina di un universo tumultuoso.

LINK

+ **CANALE** Musica

[Fai di LaStampa la tua homepage](#)

[P.I.00486620016](#)

[Copyright 2014](#)

[Per la pubblicità](#)

[Scrivi alla redazione](#)

[Gerenza](#)

[Dati societari](#)

[Stabilimento](#)

[Sede](#)

Sei in: Archivio > la Repubblica.it > 2006 > 09 > 18 > Così disegno per il Flaut...

Così disegno per il Flauto di Mozart

NAPOLI - William Kentridge è uno degli artisti odierni più amati e celebrati. Viene da un mondo lontano, da un altro continente, l' Africa, ma la sua cultura è a noi assai vicina. La Johannesburg dove è nato non è la patria dei suoi antenati. Qui, verso fine Ottocento, trovò asilo il bisnonno materno fuggito ai pogrom zaristi. Kentridge è bianco, parla un inglese molto anglosassone e la sua è un' arte a tutto campo, fondata sul disegno, così forte che diventa pittura, che è cinema e teatro. È un post espressionista dalla magistrale impronta a carboncino, autore di artigianali film d' animazione, eseguiti con mezzi volutamente poveri che egli definisce, con autoironia, «cinematografia dell' età della pietra», di magiche scenografie e regie come quella de Il Flauto Magico. Proprio l' opera di Mozart l' ha portato nella Napoli di questi giorni martoriata dalla criminalità. Kentridge offrirà un' altra visione della città, con un' anteprima di gala (4 ottobre), una "prima" (il 6 ottobre) e una serie di repliche (domenica 8, martedì 10, giovedì 12, sabato 14). Questa di William Kentridge - prodotta dal teatro la Mannaie di Bruxelles e dal teatro San Carlo, sul podio Marco Guidarini con Steve Davislim (Tamino), Angeles Blancas Gulin (Pamina), Markus Werba (Papageno), Bernarda Bobro (Papagena) e Matthias Halle (Sarastro) - è un' edizione fortemente marcata dall' artista la cui ricerca è iniziata molti anni fa a Parigi. L' università a Joannesburg, ma nella capitale francese, racconta Kentridge, ha studiato in una scuola di teatro «intitolata a Jacques Le Coq. Mentre frequentavo la scuola pensavo alla recitazione, a una carriera da attore. Mi resi conto piuttosto in fretta che non era quella la mia strada, che non ero un buon attore. Ma ho imparato molto, non soltanto di teatro ma anche a proposito dell' energia della performance, che può apparire nel disegno o sul palco. E quindi quando insegno molti degli esercizi che affido provengono dalla scuola di teatro, sono esercizi che hanno a che vedere con la quantità di tensione del corpo, che può incidere sulla voce ma anche su una linea se si sta disegnando. Parigi è stata un' esperienza fondamentale». Perché per i suoi lavori hanno sempre al centro il disegno? «I miei lavori prendono le mosse dai disegni. A volte i disegni diventano un film, altre volte diventano un film su un palcoscenico e quindi un pezzo teatrale. Il punto di partenza è il disegno perché l' approccio al lavoro teatrale, o quello che si vuole, è lo stesso che si ha verso il disegno. E disegnare significa trovare il senso del pezzo mentre lo si crea. Quindi un disegno è allo stesso tempo la proiezione di un' idea su un foglio di carta e un dialogo tra la prima idea avuta e quello che di fatto prende forma. Per me è molto simile al modo in cui pensiamo. Disegnare diventa per me un modo molto produttivo di pensare a qualcosa. Così gran parte del tempo passato su quest' opera, sul Flauto Magico, è tempo passato a realizzare i disegni per le proiezioni e gli arredi scenici». Vasari ha scritto che il disegno è alle fondamenta di tutte le arti. «Per me lo è, ma sono fondamenta non solo tecniche, non si sta parlando del fatto che è necessario disegnare prima di poter dipingere. Per me il disegno in sé è la via verso l' analogia fisica, è l' analogia metaforica del pensiero. Il modo in cui si dipinge è il modo in cui si pensa. Quindi per me il disegno è veramente alla base di ogni attività creativa». Lei come si definisce: regista, scenografo, artista... «Io mi sento un artista. Un artista che crea disegni. Un disegnatore che crea altre cose, ma fondamentalmente uno che disegna». Cosa pensa della responsabilità sociale dell' artista? «Per la mia esperienza... Ho lavorato molto nei teatri di comunità, una specie di teatro provocatorio, di teatro agit-prop nelle strade. Tuttavia ben presto mi accorsi che non ero granché portato e poi provavo grande difficoltà a pensare al posto del pubblico. "Di cosa ha bisogno questo pubblico di strada? Cosa è in grado di capire?". Così ho ripreso a lavorare veramente solo come artista, ho capito che il mio lavoro avrebbe potuto essere ben più particolare, che avrei potuto esprimere quello che aveva un senso per me. Trovo molto difficile cominciare dall' altro lato, chiedendomi di cosa ha bisogno la società per poi realizzarlo nell' opera. Se mi attengo ai miei impulsi forse è possibile che qualcuno li trovi in parte interessanti. Per me quindi la responsabilità dell' artista è di esprimersi al meglio nella sua arte. Credo che l' arte abbia un' importanza sociale estrema, ma credo che l' artista non debba soffermarsi su questo aspetto quanto piuttosto concentrarsi sul suo lavoro. È un

TOPIC CORRELATI

PERSONE

ENTI E SOCIETÀ

LUOGHI

TIPO

8/6/2014

Così disegno per il Flauto di Mozart - la Repubblica.it

peniero che avverto con grande forza. Allo stesso tempo, per me, tutti gli argomenti politici, sociali, personali sono possibili soggetti della mia arte». E quale pensa che sarà il futuro del Sudafrica? «Penso che in Sudafrica stiano succedendo due cose allo stesso tempo, sembrano mostrarsi due possibilità per il futuro. C'è un futuro ottimistico, in cui le cose funzionano, e allo stesso tempo c'è un futuro pessimistico, in cui si presentano sempre più problemi. Non è che uno sia giusto e l'altro sbagliato: sono entrambi veri. E questi due futuri sono ambigui, pluristrato, si intrecciano tra di loro. Per ogni disastro sudafricano, dall'Aids al crimine, ci sono straordinari successi, e a ogni successo si accompagnano enormi problemi. È però un paese in cui c'è ancora la sensazione che si possa fare la differenza, che la volontà, il lavoro e gli sforzi della gente possono ancora arrivare a dare forma al futuro».

PAOLO VAGHEGGI

18 settembre 2006 | sez.

[Fai di Repubblica la tua homepage](#) | [Mappa del sito](#) | [Redazione](#) | [Scriveteci](#) | [Per inviare foto e video](#) | [Servizio Clienti](#) | [Aiuto](#) | [Pubblicità](#)

Divisione Stampa Nazionale — Gruppo Editoriale L'Espresso Spa - P.Iva 00906801006
Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento di CIR SpA

marzo 2007

teatro regio

Mimmo Paladino**«Due opere in due sole immagini»**

di Elena Del Drago



È all'insegna della contemporaneità lo spettacolo presentato al Regio dal 2 marzo, che vedrà insieme due opere, la Cavalleria rusticana ed Edipo re, firmate da compositori estremamente distanti, Pietro Mascagni e Igor Stravinskij. A creare una forte omogeneità e un filo conduttore interpretativo è una coppia ben rodata, quella formata dal regista Roberto Andò e dall'artista visivo Mimmo Paladino, che firma la scenografia (di Daniele Spisa è l'impianto scenico, di Gianni Carluccio costumi e luci). I due autori, infatti, non soltanto hanno già collaborato precedentemente alla messinscena del Tancredi per il San Carlo di Napoli, ma traggono entrambi una profonda ispirazione dal mondo culturale mediterraneo. Sia per il palermitano Andò che per il napoletano Paladino, il riferimento alla storia visiva e al patrimonio artistico meridionale è una costante cruciale nello sviluppo del proprio percorso creativo. Mimmo Paladino, in particolare, pittore appartenente al gruppo della Transavanguardia, scultore e regista

cinematografico (è recente la sua interpretazione del Don Chisciotte), nell'utilizzare linguaggi eterogenei ha sempre reinventato il patrimonio della propria area geografica e culturale, attingendo al crogiolo di segni creato dallo stratificarsi di molte civiltà. Anche per questa sfida, presentata da un doppio spettacolo e dall'esigenza di rendere attuale un'opera come la Cavalleria rusticana, condannata per lungo tempo dall'eccessivo tono melodrammatico, è stato uno sguardo teso verso la Sicilia a fornire la soluzione, come ci ha confermato proprio Mimmo Paladino.

Nell'affrontare la messinscena di due opere molto distanti come la Cavalleria rusticana ed Edipo re, quanto è stata importante la congiunta ascendenza culturale sua e del regista Andò?

«Con Roberto Andò avevamo già lavorato al Tancredi e una curiosa coincidenza ha voluto che il territorio culturale di entrambe le opere affrontate fosse la mediterraneità. La Cavalleria rusticana però è estremamente lontana dai miei interessi, così ho cercato di colmare questa distanza con una grafia linguistica forte, mentre quello di Edipo è un soggetto che mi è assai più congeniale, non soltanto perché ne avevo già curato la scenografia affiancando la regia di Mario Martone, ma perché si tratta di una tragedia arcaica che si sposa perfettamente con il mio immaginario».

Come ha lavorato per dare un'impostazione contemporanea a una narrazione così antica?

«Il desiderio di entrambi, mio e del regista, era proprio quello di imprimere una forte presenza contemporanea all'opera e così ho cercato di sintetizzare la scenografia in un'unica immagine: ho pensato all'Edipo come a un edificio moderno, a un'enorme massa architettonica implosa».

Com'è cambiato il suo approccio alla scenografia dopo l'esperienza della regia cinematografica?

«Naturalmente la regia teatrale e quella cinematografica sono due mestieri assai differenti; credo però di essere capace, forte proprio di questa esperienza, di comprendere meglio le esigenze del regista al quale non impongo mai una forma definitiva, perché credo che questa debba nascere da una serrata collaborazione».

Quale immagine invece ha pensato per la Cavalleria rusticana?

«Per la Cavalleria rusticana mi sono attenuto alle necessità visuali del testo e ho utilizzato un linguaggio meno astratto e più realistico, ispirato alla storia fotografica degli anni Cinquanta, in bianco e nero. Il risultato sarà un assemblage di oggetti differenti: ci sarà ad esempio una fotografia di Ferdinando Scianna, la scultura di un Cristo risorto e una motoretta vera: un paesaggio emozionale suggerito dall'Italia meridionale del secondo dopoguerra».

Sistema Musica via San Francesco da Paola, 3 - Torino - e-mail: sistemamusica@comune.torino.it
Sito realizzato dalla **Redazione Web** del **Comune di Torino**.

Sei in: Archivio > la Repubblica.it > 2007 > 03 > 02 > La Cavalleria Rusticana s...

La Cavalleria Rusticana si 'sposa' con Edipo Re

Le mura di un palazzo crollato: è la Tebe di Edipo sconvolta dalla peste. Una piazza vuota, dove ognuno porta la propria sedia per vedere cosa fanno gli altri: è la Sicilia di Turiddu e Santuzza. Stasera alle 20 al Teatro Regio debutta un insolito dittico per le scene liriche: Cavalleria Rusticana di Mascagni e Edipo Re di Stravinskij. Già, perché normalmente l'opera di Mascagni viene abbinata ad un altro titolo del verismo, Pagliacci, e non all'opera oratorio di Stravinskij, da Sofocle, cantata in latino su testi di Jean Cocteau. «Dietro la scelta di un abbinamento così insolito c'è la malizia di un compositore come Marco Tutino (l'ex direttore artistico del Teatro Regio) che ha voluto abbattere quello snobismo, quello sguardo di sufficienza che per troppo tempo ha accompagnato Cavalleria - spiega il regista Roberto Andò - Accostarla a Edipo vuol dire suggerire un altro tipo di lettura e per me, come regista, è stato molto interessante lavorare su due piani narrativi così diversi». Le scene di entrambe le opere sono firmate da Mimmo Paladino, l'artista della Transavanguardia con il quale aveva già lavorato per Tancredi di Rossini. «La nostra intenzione, per Cavalleria, era quella di cancellare ogni possibilità di retorica, qui dove si dice tutto far entrare in scena il non detto, raccontare il paesaggio attraverso l'ombra - spiega Andò - E allora c'è una grande piazza vuota dove siamo riusciti a dare il senso teatrale della piazza siciliana dove tutti si guardano, dove ci sono gli occhi di tutti, dove si svolgono le feste civili e religiose. Al centro c'è una grande coppola, sembra un totem, una roccia, un fendente, poi ruota e nell'incavo vuoto ci sono alcuni teschi, come nelle cripte, e una croce. Non dimentichiamo che l'opera si svolge nel giorno di Pasqua, durante la processione, così su uno schermo proiettiamo le immagini storiche di processioni in Sicilia. Ci siamo basati moltissimo su quel fondamentale lavoro fatto da Leonardo Sciascia e dal grande fotografo Ferdinando Scianna proprio su questi riti, e per questo abbiamo ambientato l'opera negli Anni Cinquanta. Assistiamo alla morte e alla resurrezione di Cristo come il paese assiste alla morte annunciata di Turiddu: ha tradito, deve morire». «Per Edipo, invece, c'è un altro tipo di ritualità - continua il regista - Non accade nulla, come diceva Auden "la poesia non fa accadere nulla", tutto ci viene raccontato in questa tragedia che ambientiamo in un palazzo crollato così come sono crollate tutte le certezze di Edipo. L'opera è una corsa verso la decifrazione di un segreto nascosto e questa decifrazione è affidata a una liturgia: per Stravinskij l'atto teatrale è liturgico. L'eco arcaica è data dai costumi che enfatizzano l'idea di maschera, e c'è un narratore, l'attore Marco Baliani, l'inventore del teatro di narrazione, al quale è affidata la tensione asciutta del racconto». Sul podio c'è Jacques Lacombe, l'impianto scenico è di Daniele Spisa, i costumi e le luci di Gianni Carluccio, le proiezioni di Luca Scarzella; cantano Ildiko Komlosi (Giocasta e Santuzza), Walter Fraccaro (Turiddu), Lucio Gallo (Creonte e Alfio), John Uhlenhopp (Edipo). Per soddisfare le richieste del pubblico è stata aggiunta una recita in più il 9 marzo per la quale sono ancora disponibili dei biglietti.

SUSANNA FRANCHI

02 marzo 2007 | 14 | sez. TORINO

TOPIC CORRELATI

PERSONE

ENTI E SOCIETÀ

LUOGHI

TIPO

Fai di Repubblica la tua homepage | Mappa del sito | Redazione | Scriveteci | Per inviare foto e video | Servizio Clienti | Aiuto | Pubblicità

Divisione Stampa Nazionale — Gruppo Editoriale L'Espresso Spa - P.Iva 00906801006
Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento di CIR SpA

Sei in: Archivio > la Repubblica.it > 1991 > 06 > 16 > BOB WILSON: 'UN FLAUTO AL...

BOB WILSON: 'UN FLAUTO ALLA CHAPLIN...'

PARIGI - I grandi del teatro si riconoscono subito, bastano poche parole, qualche gesto per restarne affascinati, e a volte un loro sguardo è sufficiente per far capire agli interlocutori un'idea, un'intenzione. Bob Wilson è certamente uno dei grandi e la calma, la semplicità, l'intelligenza con cui l'altra sera ha spiegato a un piccolo gruppo di giornalisti le sue idee su Mozart ha ammaliato tutti i presenti. Il regista americano sta preparando all'Opéra-Bastille la messinscena del Flauto Magico, in calendario dal 27 giugno al 19 luglio in una nuova produzione, direttore lo svizzero Armin Jordan, protagonisti David Rendall, Cynthia Haymon, Christian Boesch, Volker Vogel, Carsten Stabell, Ewa Malas-Godlewska e, soltanto per due repliche, Luciana Serra. Una produzione che costerà circa un miliardo di lire, di cui un terzo a carico di uno sponsor nipponico, la Nihon Keizai Shimbun. Wilson affronta per la prima volta il teatro musicale mozartiano, solo tre mesi dopo aver curato la regia del Parsifal ad Amburgo. Wagner e Mozart, due mondi lontani, ma non per Wilson, allettato proprio dall'idea di preparare i due lavori a poca distanza di tempo l'uno dall'altro: In Wagner è molto difficile sostenere il flusso ininterrotto, mentre nel Flauto magico si oppongono una linea esteriore ed una interiore ed è proprio questa costruzione ad avermi affascinato molto. Esistono cose simili in Parsifal e nel Flauto, anche fra le due storie. Nell'opera mozartiana c'è una superficie molto semplice, almeno in apparenza, mentre il lavoro è molto profondo. Questo intreccio fra semplicità e profondità è stato molto importante per me. Ma come affronta il teatro di Mozart uno come Bob Wilson, regista fuori dagli schemi, considerato un avanguardista per antonomasia? Le risposte di Wilson arrivano lentamente, come se ogni domanda lo costringesse a interrogarsi sul senso del suo lavoro, sul rapporto con la tradizione: Le forme classiche mi hanno sempre riguardato. Molti hanno chiamato il mio lavoro avanguardia, ma il vero significato di questa parola è la riscoperta del classico. In qualche modo il mio lavoro è classico. Mi avvicino alle cose con una certa distanza, perché altrimenti potrebbe essere pericoloso, rischierei di dare un'interpretazione troppo precisa. Nella piccola sala dell'Opéra-Bastille dove ci troviamo, Wilson sembra faticare per spiegare le sue idee, come se il suo teatro non avesse bisogno di alcuna spiegazione: Mi piace offrire uno spazio mentale al pubblico, perché il pubblico possa porsi delle domande. L'interpretazione non mi concerne, tocca al pubblico interpretare. Io come regista devo farmi delle domande, ma non devo imporre un punto di vista troppo preciso. Dobbiamo interrogarci, come Parsifal, la responsabilità del regista è simile a quella dei critici, non è quella del pubblico. Spetta a quest'ultimo cercare di interpretare e non a me fornire idee troppo precise. Ho pensato a tutta la messinscena del Flauto magico come a una danza, continua Wilson, facendo riferimento al No giapponese, un teatro in cui il significato passa attraverso il gesto, sentito molto vicino alla natura e in ciò contrapposto, per esempio, ai testi di Tennessee Williams, dov'è innaturale, quasi menzognero: Eppure, il teatro lo accettiamo perché c'è qualcosa di artificiale e in ciò individuiamo una verità. Per spiegare la sua messinscena Wilson non esita a recitare, a illustrare con il gesto quel che la parola non può far afferrare e il compito del cronista diventa difficile, perché il modo con cui Wilson si racconta rifiuta il testo scritto. La chiave della sua messinscena è proprio la gestualità, che spesso va contro la musica, la rafforza, come fosse uno strato supplementare. I movimenti dice devono aiutare lo spettatore ad ascoltare la musica di Mozart, ma i gesti non devono illustrarla direttamente. Qui si arriva al nodo principale, al rapporto, difficilissimo nel Flauto magico, tra i passaggi parlati e quelli cantati, dove i tempi sono sfalsati. Ma per Wilson non è così, non c'è frattura. Per dimostrarlo si alza in piedi, mima i movimenti sul palcoscenico e parla del tempo nell'opera mozartiana affascinando il suo piccolo uditorio: Non c'è rottura, c'è sempre un filo continuo che sostiene tutto. La difficoltà in Mozart è che si passa dall'esteriorità all'interiorità senza che la linea si spezzi. La mano può fermarsi, ma il movimento continua. Pensate a Shakespeare, alla difficoltà che si incontra quando fate un movimento e spezzate questo filo che corre per tutta l'opera. E invece bisogna mantenere questa struttura continua, perché anche quando il personaggio smette di parlare c'è sempre un

TOPIC CORRELATI

PERSONE

ENTI E SOCIETÀ

LUOGHI

TIPO

8/3/2014

BOB WILSON: 'UN FLAUTO ALLA CHAPLIN...' - la Repubblica.it

movimento, c'è sempre un rumore. Per me il silenzio non esiste. Wilson ripete quest'ultima frase più di una volta, come se fosse la sua preoccupazione principale, poi abbassa ancora il tono della voce, ritorna a quel distacco di cui aveva parlato in precedenza, dice che nel suo lavoro bisogna avere molto humour: Perciò, facendo Il Flauto magico ho pensato molto a Buster Keaton e a Charlie Chaplin.

di GIAMPIERO MARTINOTTI

16 giugno 1991 | 36 | sez. MUSICA

[Fai di Repubblica la tua homepage](#) | [Mappa del sito](#) | [Redazione](#) | [Scriveteci](#) | [Per inviare foto e video](#) | [Servizio Clienti](#) | [Aiuto](#) | [Pubblicità](#)

Divisione Stampa Nazionale — Gruppo Editoriale L'Espresso Spa - P.Iva 00906801006
Società soggetta all'attività di direzione e coordinamento di CIR SpA

Sei in: Archivio > la Repubblica.it > 2009 > 01 > 16 > L' Aida di Bob Wilson Una...

L' Aida di Bob Wilson Una regia minimal sui colori dell' Egitto

È tutta giocata sui colori del verde, dell' ocra, del bronzo, del turchese la messa in scena dell' Aida che debutta il 20 gennaio al Teatro dell' Opera, con la regia di Robert Wilson, la direzione a staffetta di Daniel Oren e Fabio Mastrangelo, e un cast d' eccezione che comprende tra gli altri il soprano cinese Hui He nel ruolo di Aida e il tenore Salvatore Licitra in quello di Radames. I costumi sono di Jacques Reynaud. «Mi sono ispirato alla paletta dei colori "egiziani" - spiega Reynaud - più che ai colori degli affreschi a quelli dei gioielli egiziani: e quindi il turchese, il verde chiaro, l' ambra, il bronzo. I costumi non sono quelli che ci si può aspettare per un' Aida». Colori e costumi che ben si adattano alla regia di Robert Wilson, che torna a Roma dopo 25 anni, e che ha scelto una rappresentazione teatrale ieratica, quasi un bassorilievo su cui si muovono lentamente i cantanti in una dimensione bidimensionale mentre le danze, eseguite dal corpo di ballo del Teatro dell' Opera diretto da Carla Fracci, si sviluppano a contrasto in una dimensione tridimensionale, quasi in un contrappunto, come avverte il giovane coreografo Jonah Bokaer. L' Aida è l' opera più rappresentata sulle scene romane: la prima Aida capitolina risale al 17 febbraio del 1875, e fu tenuta, nonostante lo scarso gradimento di Verdi per quel teatro che non riteneva adeguato, all' Apollo. Negli anni seguenti si sono susseguite moltissime recite di Aida, ben 1334, di cui 542 a Caracalla. L' ultima è di quest' estate, a luglio del 2008. Si tratta quasi di un record, che testimonia l' affetto dei romani verso quest' opera particolarmente spettacolare. Si sono cimentati nella regia dell' Aida, tra gli altri, Franco Zeffirelli, nel 1993, con una rappresentazione lussureggiante, Mario Bolognini, Paolo Micciché. L' Aida di Robert Wilson si annuncia molto diversa da quelle degli anni passati. Il regista americano, antesignano del teatro sperimentale, ha creato tra l' altro il monumentale e acclamato Einstein on the Beach, con Philip Glass, ma si muove con disinvoltura tra le opere più tradizionali come Parsifal, il Flauto Magico, la Madama Butterfly, le cui versioni sotto la sua regia ispirata al "formale" sono state rappresentate al Bolscioi, al Metropolitan di New York, a Berlino, Barcellona e Parigi. Ma ha portato sulla scena anche innovative opere musicali come The Black Rider e Alice con Tom Waits. Artista poliedrico, le sue installazioni sono esposte nei musei di tutto il mondo. L' ultima sua produzione sono stati i ritratti VOOM, da Gao Xingjian a Brad Pitt, una mostra itinerante già esposta nel 2007 a New York e a Los Angeles. Teatro dell' Opera, piazza Beniamino Gigli 7, alle 20,30, da martedì 20 a venerdì 30. Pomeridiane il 24, il 25 e il 30. Info: 06 4817003

RENATA MAMBELLI

16 gennaio 2009 | sez.

TOPIC CORRELATI

PERSONE

aida di robert (1)
beniamino gigli (1)
bob wilson una (1)
brad pitt (1)
carla fracci (1)
daniel oren (1)
altri (4)

ENTI E SOCIETÀ

LUOGHI

barcellona (1)
berlino (1)
egitto (1)
los angeles (1)
new york (1)
parigi (1)

TIPO

Home Opinioni Economia Cultura Spettacoli Cinema Sport Salute Tecnologia Scienze Motori Viaggi



LA «PRIMA» ALL' OPERA DI ROMA L' ALLESTIMENTO DELL' AUTORE TEXANO

Un' Aida d' «avanguardia» Contestato Bob Wilson

E il pubblico litiga sullo spettacolo anti-kolossal La platea si divide in due. Qualcuno urla: «Ridateci Verdi». Gli altri: «Siete dei fossili». Ma alla fine prevalgono gli applausi

ROMA - Una serata elettrica come non si vedeva da anni, molti applausi e molti fischi all' intervallo, in sala gridano tutti: i conservatori («Ridateci Aida») e gli innovatori («Siete dei fossili»). Se fosse un film, sarebbe Orgoglio e pregiudizio. Alla fine è stata una sorta di gara circense tra il pubblico diviso in due fazioni (arrivando fino agli insulti: «Idioti!»), ma i consensi hanno sovrastato i dissensi. Sfidando un pubblico tradizionale, la stagione dell' Opera di Roma si è aperta ieri sera con l' anti-Aida di Bob Wilson. Le Piramidi sono un contorno, rovine sullo sfondo, i sipari interni creano delle campiture di spazi che non arrivano fino a terra. Il corteo dei prigionieri appare in silhouette in controluce. Lo spettacolo nasce a Londra e Bruxelles. Le differenze sono tre: le trombe in scena nel trionfo, la disposizione del coro, gli effetti più avanzati e ricercati della luce, il regista texano è abituato a scolpirla, trasformarla in un altro personaggio, illuminando i volti dei cantanti come lame affilate, e loro, i protagonisti, si muovono al rallentatore creando un effetto da fermo-immagine, assumendo posizioni ferme, quasi incantate. La gestualità immobile e stilizzata è quella dei geroglifici. Il maestro dell' avanguardia dice che lo spettacolo ha una natura coreografica in una sorta di immagine egizia bidimensionale, come uno spazio piatto, mentre lo spazio della danza è il contrappunto tridimensionale. Gli stessi protagonisti di quest' Aida di Wilson (Oren sul podio), più che di Verdi, erano sul chi va là. Salvatore Licitra: «Se la massa si aspetta di vedere gli elefanti e le piramidi c' è sempre il rischio di fare flop». Si alza il sipario e c' è un braciere al centro e una testa d' aquila, elemento egizio. Il Radames di Licitra porta un cappotto nero, il bavero rialzato come le spilline delle cantanti, anche le pettinature rimandano a Star Trek. Aida è la cinese Hui He, Amneris è Giovanna Casolla e Ambrogio Maestri è Amonasro. L' Egitto si ritrova nei colori dei manufatti, il verde e l' ocra, l' ambra e il bronzo. E le tinte sono uno stato mentale, un modo di pensare e di sentire emotivamente. Un allestimento castigato e ieratico dove danza, mimo e recitazione si fondono alla maniera del giapponese teatro kabuki. Lavorando per sottrazione, il talento visuale di Bob Wilson, tornato all' Opera romana dopo 25 anni, dipinge con la musica, lascia crescere il sentimento dell' assenza e della distanza come se fosse un lied di Grieg, il grande Nord sull' Egitto di Verdi, non a caso il regista parla di ghiaccio e fuoco. «Ho sempre pensato che negli allestimenti di quest' opera ci fosse troppo, una sorta di intrattenimento boulevard, mentre la musica è nobile. Il mio lavoro è formale. La difficoltà è che il direttore è passionale e io cerco di schematizzare questa passione». Il regista toglie la deformazione del gigantismo e, rischiando la staticità, punta alla stilizzazione formale, qui il minimo dettaglio assume un' importanza enorme. C' è l' esaltazione della dimensione intima, che pure appartiene al dna di quest' opera e ne forgia l' altra metà. Lo spettacolo coincide con l' avvio del nuovo corso all' Opera di Roma che, col suo direttore artistico Nicola Sani, si aggancia alle locomotive più innovative dell' Europa musicale. Valerio Cappelli *** L' artista Bob Wilson, 67 anni, debutta nell' opera nel 1976, realizzando con Philip Glass «Einstein on the Beach»; nel 1997 ha vinto il Premio Europa per il Teatro

Cappelli Valerio

Pagina 46

(21 gennaio 2009) - Corriere della Sera

Ogni diritto di legge sulle informazioni fornite da RCS attraverso la sezione archivi, spetta in via esclusiva a RCS e sono pertanto vietate la rivendita e la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi modalità e forma, dei dati reperibili attraverso questo Servizio. È altresì vietata ogni forma di riutilizzo e riproduzione dei marchi e/o di ogni altro segno distintivo di titolarità di RCS. Chi intendesse utilizzare il Servizio deve limitarsi a farlo per esigenze personali e/o interne alla propria organizzazione.



Home Opinioni Economia Cultura Spettacoli Cinema Sport Salute Tecnologia Scienze Motori Viaggi



LA «PRIMA» ALL' OPERA DI ROMA L' ALLESTIMENTO DELL' AUTORE TEXANO

Un' Aida d' «avanguardia» Contestato Bob Wilson

E il pubblico litiga sullo spettacolo anti-kolossal La platea si divide in due. Qualcuno urla: «Ridateci Verdi». Gli altri: «Siete dei fossili». Ma alla fine prevalgono gli applausi

ROMA - Una serata elettrica come non si vedeva da anni, molti applausi e molti fischi all' intervallo, in sala gridano tutti: i conservatori («Ridateci Aida») e gli innovatori («Siete dei fossili»). Se fosse un film, sarebbe Orgoglio e pregiudizio. Alla fine è stata una sorta di gara circense tra il pubblico diviso in due fazioni (arrivando fino agli insulti: «Idioti!»), ma i consensi hanno sovrastato i dissensi. Sfidando un pubblico tradizionale, la stagione dell' Opera di Roma si è aperta ieri sera con l' anti-Aida di Bob Wilson. Le Piramidi sono un contorno, rovine sullo sfondo, i sipari interni creano delle campiture di spazi che non arrivano fino a terra. Il corteo dei prigionieri appare in silhouette in controluce. Lo spettacolo nasce a Londra e Bruxelles. Le differenze sono tre: le trombe in scena nel trionfo, la disposizione del coro, gli effetti più avanzati e ricercati della luce, il regista texano è abituato a scolpirla, trasformarla in un altro personaggio, illuminando i volti dei cantanti come lame affilate, e loro, i protagonisti, si muovono al rallentatore creando un effetto da fermo-immagine, assumendo posizioni ferme, quasi incantate. La gestualità immobile e stilizzata è quella dei geroglifici. Il maestro dell' avanguardia dice che lo spettacolo ha una natura coreografica in una sorta di immagine egizia bidimensionale, come uno spazio piatto, mentre lo spazio della danza è il contrappunto tridimensionale. Gli stessi protagonisti di quest' Aida di Wilson (Oren sul podio), più che di Verdi, erano sul chi va là. Salvatore Licitra: «Se la massa si aspetta di vedere gli elefanti e le piramidi c' è sempre il rischio di fare flop». Si alza il sipario e c' è un braciere al centro e una testa d' aquila, elemento egizio. Il Radames di Licitra porta un cappotto nero, il bavero rialzato come le spilline delle cantanti, anche le pettinature rimandano a Star Trek. Aida è la cinese Hui He, Amneris è Giovanna Casolla e Ambrogio Maestri è Amonasro. L' Egitto si ritrova nei colori dei manufatti, il verde e l' ocra, l' ambra e il bronzo. E le tinte sono uno stato mentale, un modo di pensare e di sentire emotivamente. Un allestimento castigato e ieratico dove danza, mimo e recitazione si fondono alla maniera del giapponese teatro kabuki. Lavorando per sottrazione, il talento visuale di Bob Wilson, tornato all' Opera romana dopo 25 anni, dipinge con la musica, lascia crescere il sentimento dell' assenza e della distanza come se fosse un lied di Grieg, il grande Nord sull' Egitto di Verdi, non a caso il regista parla di ghiaccio e fuoco. «Ho sempre pensato che negli allestimenti di quest' opera ci fosse troppo, una sorta di intrattenimento boulevard, mentre la musica è nobile. Il mio lavoro è formale. La difficoltà è che il direttore è passionale e io cerco di schematizzare questa passione». Il regista toglie la deformazione del gigantismo e, rischiando la staticità, punta alla stilizzazione formale, qui il minimo dettaglio assume un' importanza enorme. C' è l' esaltazione della dimensione intima, che pure appartiene al dna di quest' opera e ne forgia l' altra metà. Lo spettacolo coincide con l' avvio del nuovo corso all' Opera di Roma che, col suo direttore artistico Nicola Sani, si aggancia alle locomotive più innovative dell' Europa musicale. Valerio Cappelli *** L' artista Bob Wilson, 67 anni, debutta nell' opera nel 1976, realizzando con Philip Glass «Einstein on the Beach»; nel 1997 ha vinto il Premio Europa per il Teatro

Cappelli Valerio

Pagina 46

(21 gennaio 2009) - Corriere della Sera

Ogni diritto di legge sulle informazioni fornite da RCS attraverso la sezione archivi, spetta in via esclusiva a RCS e sono pertanto vietate la rivendita e la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi modalità e forma, dei dati reperibili attraverso questo Servizio. È altresì vietata ogni forma di riutilizzo e riproduzione dei marchi e/o di ogni altro segno distintivo di titolarità di RCS. Chi intendesse utilizzare il Servizio deve limitarsi a farlo per esigenze personali e/o interne alla propria organizzazione.



CORRIERE DELLA SERA / ARCHIVIOSTORICO

HOME TV ECONOMIA SPORT CULTURA SCUOLA SPETTACOLI CINEMA SALUTE SCIENZE TECH MOTORI VIAGGI CASA CUCINA IODONNA 27ORA

CORRIERE DELLA SERA MODA

LA FORMULA TRA FILOLOGIA ED EQUILIBRIO PARTE IL CICLO MONTEVERDIANO DIRETTO DALLA BACCHETTA DI RINALDO ALESSANDRINI

L' inferno di Wilson è un muro E «Orfeo» conquista la Scala**Otto minuti di applausi: il regista americano convince**

MILANO - Si faccia chiamare Bob, come una volta, o Robert come ora, Wilson è un regista nemmeno coerente, di più. Cambiano le opere ma lui è sempre lì, con il suo sguardo elegante e raggelato, i suoi gesti pietrificati, il suo gusto infallibile nel dosare la luce, nello svuotare la scena e nel significare per simboli e astrazioni. La morale è che se l' opera si addice al suo mondo, va tutto bene. E viceversa. L' Orfeo di Monteverdi si addice. Forse non sarebbe da scommettere quando farà i «veneziani» Ulisse e Poppea - perché la Scala ha programmato tutto il ciclo Monteverdi, da teatro d' alto profilo internazionale qual è - ma L' Orfeo, titolo che gioca coi simboli come pochi altri, si addice eccome. Tra l' altro il richiamo al Rinascimento del Tiziano di Venere con Eros e organista come scenografia per gli atti terrestri e quella geometria di muri e luci per gli atti infernali, visivamente parlando, funziona. E che belli i costumi bianco-panna-grigio-blu, persino Apollo nei panni di un duca rinascimentale con gorgiera (un Gonzaga?) ha il suo perché. Né si può dire che quella gestualità fredda non dica la letizia, il timore, lo sgomento, la pacificazione e tutti gli stati d' animo del bel libretto di Striggio jr. Il vero segreto del ciclo monteverdiano della Scala sembra consistere tuttavia nell' aver investito su un direttore come Rinaldo Alessandrini. Che non viene con gli specialisti del suo collaudato ensemble Concerto Italiano, se non per la realizzazione del basso continuo, ma istruisce gli scaligeri in un titolo che qui manca dagli anni Cinquanta (Votto) e dai Trenta (Marinuzzi), l' ultima volta essendo stato rappresentato nel ' 78 con Harnoncourt che però s' era portato gli esecutori da Zurigo. Al bando le soluzioni e i tipici tic del filologo, Alessandrini ha maturato negli anni un Monteverdi in cui l' equilibrio esecutivo non mortifica la passione ma innalza il gusto. Diverte e approfondisce allo stesso tempo, gioca e scava. E soprattutto detta ai cantanti la tecnica di un «recitar cantando» arioso e settembrino, disinvolto. Eccellenti, peraltro, questi ultimi, a cominciare da quel fenomeno di Georg Nigl, che qui si ricorda ancora come fantastico Wozzeck, ma è anche un Orfeo da lode. Rapiscono inoltre la classe, lo stile, la facilità e l' intensità di Sara Mingardo (Messaggera e Speranza). Ma bene anche la milanese Roberta Invernizzi (Musica ed Euridice), Luigi De Donato (Caronte), Raffaella Milanesi (Proserpina), Giovanni Battista Parodi (Plutone) e il sempre affidabile Furio Zanasi, che qui è Apollo dopo aver fatto mille volte Orfeo in ogni dove. Unico appunto: ai cori manca un pò di volume. In ogni caso è un successone - otto minuti di applausi - che si replica fino al 6 ottobre. Enrico Girardi RIPRODUZIONE RISERVATA

Girardi Enrico

Pagina 41

(21 settembre 2009) - Corriere della Sera

Ogni diritto di legge sulle informazioni fornite da RCS attraverso la sezione archivi, spetta in via esclusiva a RCS e sono pertanto vietate la rivendita e la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi modalità e forma, dei dati reperibili attraverso questo Servizio. È altresì vietata ogni forma di riutilizzo e riproduzione dei marchi e/o di ogni altro segno distintivo di titolarità di RCS. Chi intendesse utilizzare il Servizio deve limitarsi a farlo per esigenze personali e/o interne alla propria organizzazione.

PUBBLICA QUI IL TUO ANNUNCIO PPN

Allianz
La tua quotazione RC auto
in un click
[Calcola il prezzo ora](#)



Consulenza Deutsche Bank
Affidati alla consulenza del
Gruppo Deutsche Bank.
Bonus 1%
consulenza.deutschebank



Controllo gratis udito
Lascia il tuo numero di
telefono e Amplifon ti
richiama
[Fissa ora check-up gratis!](#)

Sei in: Archivio > la Repubblica.it > 2011 > 09 > 16 > Bob Wilson:" amori="" e=""...

Bob Wilson:" amori="" e="" tradimenti="" ecco="" la="" soap="" opera="" di=""

COME nell' Orfeo di due anni fa, ci saranno un coniglio e la tartaruga, presenze animali dal forte accento simbolico.

Ma anche una coppa di champagne, un cubo, un giardino («molto formale») ridotto a schermo televisivo, una signora con la rivoltella. Un «bellissimo paesaggio naturalistico con prati e un albero di mele» e un palazzo: quello di Penelope, che si sgretola a fine opera. Ma soprattutto mondi di luce e colori cangianti. Anche per Il ritorno di Ulisse in patria, seconda tappa del trittico monteverdiano progettato alla Scala col sostegno musicale di Rinaldo Alessandrini, Robert Wilson vuole provocare la sensibilità del pubblico attraverso il gioco fitto di segni e oggetti allegorici.

«Il piano visuale nasce per insegnare a ascoltare la musica» sostiene con sicurezza il registascenografo-lightdesigner texano, che tra qualche mese affronterà Debussy e quindi una rock opera con Lou Reed. Eppure nella seconda opera completa di Monteverdi giunta fino a noi, i fatti non mancano: «Come in una soapopera televisiva ci sono amore e tradimento, solitudini affettive maschili e femminili, intricati rapporti familiari; c'è l'interrotto scartamento dal piano reale a quello soprannaturale, il realtye il supereality. La vicenda di Ulisse evoca un viaggio nella vita, un mondo poetico complesso».

Più pragmaticamente, da musicista che oltre ad essere sul podio ha firmato l'edizione critica sui leggi, Alessandrini si fida della "funzionalità" dello spettacolo: «Immagini, posizioni e luci non invadono la componente musicale, anzi accettano la sfida di un teatro fondato sullo "stile mezzano", a metà tra voce parlata e voce cantata». Del resto il libretto di Giacomo Badoaro, amico di Monteverdi e membro dell'Accademia degli Incogniti, è basato sugli ultimi undici canti dell' Odissea, «non è perfetto come quello di Incoronazione di Poppea ma è tipicamente barocco: tutto in versi, con un gusto per l'ornamentazione poetico-letteraria: bisogna far capire bene testo e sottotesto». La compagnia, tutta italiana (Monica Bacelli, Sara Mingardo, Giampaolo Fagotto, Marianna Pizzolato, Furio Zanasi, Mirko Guadagnini e Leonardo Cortellazzo), è garante del lavoro di ricerca di «un'omogeneità stilistica» che l'ha impegnato nelle prove. «E' necessario evitare un'espressività troppo personale, reintegrando il canto nel ruolo musicale guida - dice Alessandrini che al solito userà un'orchestra ridotta (una ventina di strumentisti) mescolando musicisti scaligeri con solisti dalla lunga pratica "antica" e integrando la formazione di alcuni fiati, in considerazione degli spazi ampi della Scala - Opere così non hanno a che fare con i teatri ottocenteschi, anche se rispetto a Orfeo, nato per un'occasione privata, la partitura di Ulisse, destinata a un teatro pubblico (debuttò nel 1640 al teatro veneziano dei Santi Giovanni e Paolo), è più moderna.

Tiene in considerazione il gusto degli spettatori. Ha momenti musicali più ampi e gioca sul contrasto tra episodi strumentali e canto, tra personaggi drammatiche figure comiche, tra stili vocali umani e le complessità virtuosistiche destinate alle scene in cui compaiono gli dei». Scala da lunedì al 30 settembre, biglietti da 12 a 187 euro, info 02-72003744

ANGELO FOLETTTO

16 settembre 2011 | 15 | sez. MILANO

TOPIC CORRELATI

PERSONE

ENTI E SOCIETÀ
scala (1)

LUOGHI

TIPO



TEATRO LA
VENEZIA

Biennale-teatro a Venezia

Tutto Einstein per cinque ore con Bob Wilson

Uno spettacolo di immagini e suoni

(Del nostro inviato speciale)
Venezia, 14 settembre.

Gli spettacoli di Robert Wilson che abbiamo visto, o dei quali abbiamo letto, insieme a deliranti recensioni, alcune descrizioni minuziose e più monotone della rappresentazione stessa, erano finora costruiti da una parte sul movimento (valenti o danza circolare), dall'altra sulla sua negazione (tableaux vivants o immobili costruzioni sceniche di asettica e un po' ironica, ma talvolta anche «sporca», bellezza formale) sino a meritarsi la definizione di teatro-immagine.

Il suono, quasi assente nel suo primo importante lavoro (*Lo sguardo del sordo*, Roma, 1970), che rimane tuttora la cosa migliore di Wilson, ha assunto in seguito un'importanza sempre più grande. Già *Una lettera alla regina Vittoria* (Spoleto, 1974) era stata chiamata dall'autore stesso «un'opera» per il suo accompagnamento quasi costante con musiche per quartetto d'archi di Alan Lloyd; *Einstein sulla spiaggia*, presentata alla Fenice dalla Biennale dopo la prima ad Avignone, lo è anche di più, e a tal punto che di essa vanno considerati autori sia il Wilson sia il compositore Philip Glass (e forse anche il coreografo Andrew De Groat).

Naturalmente ciò non significa ridurre Wilson al ruolo di un «librettista» nel senso tradizionale (certo, scenografo e regista, egli è il vero autore dello spettacolo), ma soltanto dare risalto alla musica composta dal Glass per voci — assoli e cori — e sette strumenti, dove sui flauti, sul sassofono, ma non sul violino strimpellato da uno dei tanti Einstein disseminati nella rappresentazione, prevalgono due organi elettrici. Sono strutture musicali costituite da pochissimi, e sempre gli stessi, gruppi di due, tre, quattro note, ossessivamente ripetuti da uno o da tutti gli strumenti, da una o più voci, sino ad avvolgere di suoni, e con effetto ipnotico, tutto lo spettacolo.

Questo, d'altronde, è costruito come un'opera in quattro atti e cinque «kneepays» (giunture o articolazioni, come le chiama Wilson) che in realtà sono cinque in-

no i quattro atti e vi compaiono ciascuna tre volte, anche se la terza volta con profonde modificazioni: un treno, l'aula di un tribunale (che in parte si trasforma anche in carcere e poi in un letto assolutamente freudiano) e un campo, o meglio uno spazio aperto sul quale trascorre lentamente una «macchina del tempo», che può essere indifferentemente il famoso pendolo di Galileo, o un'astronave, o un semplice orologio.

Nell'interno di questa macchina del tempo, o dello spazio, entriamo nel penultimo quadro che è il più spettacolare con la sua impalcatura a scomparti luminosi popolati da figure in perpetuo movimento, due enormi pendole che vagano per l'aria portando incapsulata una persona, un uomo volante che attraversa la scena appeso a un cavo, il modellino di un'aerona-ve che ascende un cielo tempestoso e così via, ma è anche il più ingenuamente emblematico e il più caratteristico, finto com'è di richiami, volentieri e non, di ogni genere: da *Metropolis* di Lang alle scene multiple di Piscator, dal *Frankenstein* del Living al cinema di fantascienza.

E del cinema, proprio di Hollywood, quante tracce in questo lavoro. Già nel titolo, *Einstein on the beach*, si cita un celebre romanzo avveniristico-catastrofico (*Il mondo dopo l'atomica*) dal quale è stato tratto il film *L'ultima spiaggia*. E poi c'è, naturalmente, *Odisseo nello spazio* e anche un cinema meno recente e soprattutto un teatro un po' datato (Wilder, ad esempio, lo si è visto anche nello spettacolo della Monk, ma anche un teatro sperimentale di preistorica memoria) che sottolineano la tendenza al revival, significativa e irresistibile, di Wilson e di gran parte dell'avanguardia americana. Il che avvalorò il sospetto di un'automistificazione o di una autollusione oltre che di un ritorno, ambiguo e non ironico, ai vecchi miti e ai «buoni sentimenti» della provincia americana.

E Einstein? C'è, s'intende, in effigie e moltiplicato in diverse apparizioni. E, per accenni e allusioni, ci sono anche la sua leggenda, i suoi hobbies, le sue formule, le

LA STAMPA

Q

10126 TORINO

VIA MARENCO 32

DIR. RESP. ABRIGO LEVI

15 SET. 1976

gini e suoni. Già, la lunghezza: persino modesta per un Wilson che fa rappresentazioni di sette giorni, è eccessiva, e scoraggiante, per uno spettatore non fanatico.

Il pubblico tuttavia sembra averla sopportata abbastanza bene: c'era un vivai continuo di gente che usciva con la scusa di una boccata d'aria o di una sigaretta (e non sempre tornava in sala). E le accoglienze per Wilson e i suoi tenaci e pazientissimi interpreti sono state calorosissime, scarsi e isolati i dissen-

Alberto Blandi

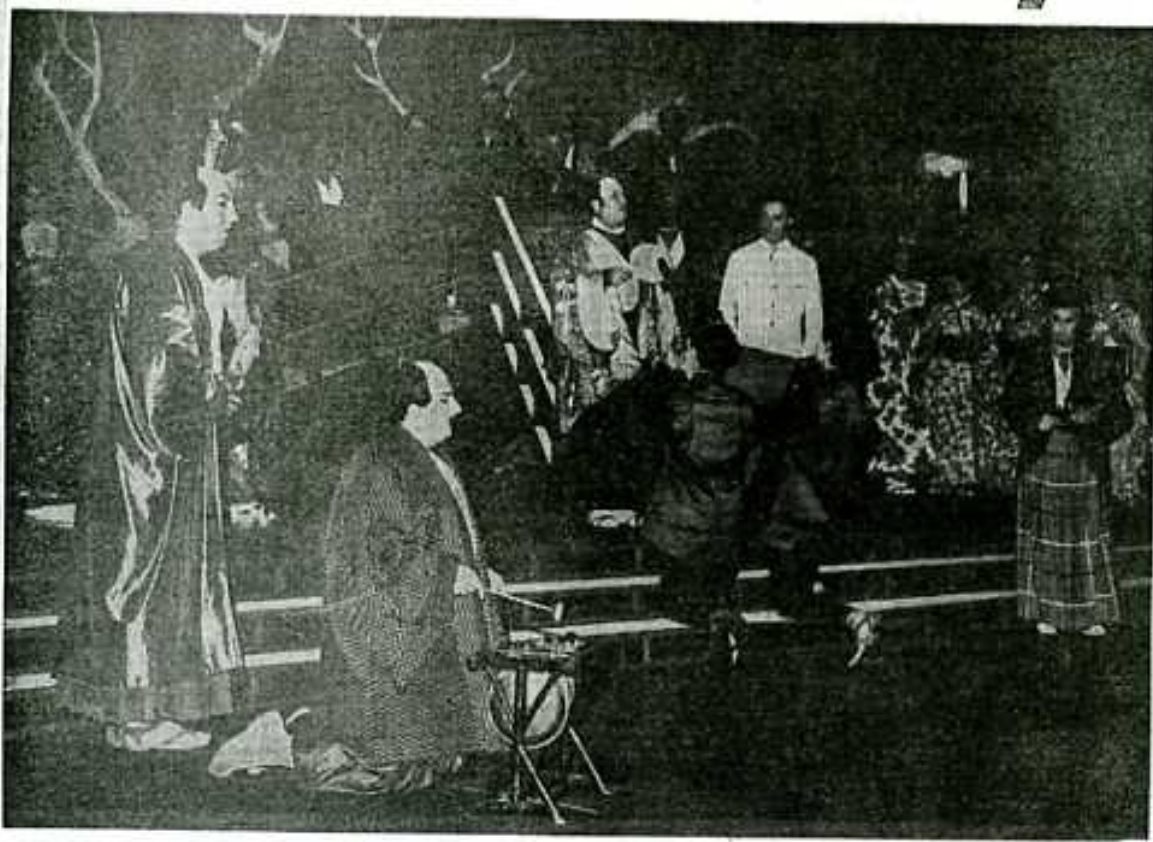


Domenica, 9 Agosto 1964



TV RADIO C

«Madama Butterfly»



VENEZIA — Una scena di «Madama Butterfly» di Puccini, rappresentata ieri sera al teatro La Fenice. (Foto Afi)

Madama Butterfly porta la data del 1904; fu composta e rappresentata nel periodo di maggior estro creativo di Giacomo Puccini ed appartiene senza dubbio alle cose migliori da lui ideate e musicate. In quest'opera Puccini, con ogni probabilità, compie un ripensamento; dopo essersi lasciato trascinare, con Tosca (che è del 1900), da sentimenti troppo forti, forse anche brutali, Puccini torna alla novità, all'atmosfera un po' trasognata di Bohème, compassandosi di descrivere, con mano delicata, anche tragedie profonde come quella della deliziosa fanciulla giapponese. E indubbiamente possiamo dire che Madama Butterfly, insieme appunto a Bohème, segna il punto di arrivo dell'espressione pucciniana; i personaggi vengono delineati con sapiente dosaggio, le situazioni create con particolare origina-

lità sicché forse è nel giusto chi afferma che Puccini più che rappresentare meglio degli altri la cosiddetta scuola verista può essere considerato l'ultimo esponente del melodramma dell'ottocento. Ne si può non ricordare il gusto della melodia, una melodia semplice ma allo stesso tempo affascinante e profonda; in quest'opera il massimo della melodiosità ci sembra dato dallo stupendo duetto del primo atto.

Interprete di ieri sera, per questa edizione estiva della Fenice, è stato il soprano Virginia Zeani, cantante esperta, preparatissima; è stata una Madama Butterfly dalla dizione chiarissima, dal timbro fermo e suadente, dalla personalità netta e ricreata con perfetto equilibrio. Ha impressionato la sua fine musicalità in tutta l'opera, e specialmente nella celebre aria «Un bel di

vedremo».

Angelo Mori, dopo Radames, si è cimentato ieri sera in Pinkerton; ruolo, ci pare, particolarmente adatto alla sua vocalità sicura, impetuosa, come si richiede del resto al feroce e malandrino tenente della marina americana.

Domenico Trimarchi ha saputo dare tono e vivacità alla parte del Console Scharpless; molto bene istruiti e pressoché perfetti nei loro ruoli Rosalinda Laghezza (Suzuki) e Mario Gerga (Goro). Una nota di pausa per Virgilio Carbonari (il principe Yamadori), Angelo Nosotti (lo zio Bonzo), Luciana Palombi (Kate), Uberto Scaglione (il commissario) e Giorgio Santi (l'ufficiale).

Ha diretto Arturo Basile che si è attenuto a concetti di semplicità e di grande misura; la miglior linea da seguire, pensiamo, per opere di

questo genere in cui non si richiedono i colpi d'ala. Ha badato soprattutto a mantenere costante ed equilibrato il dialogo fra orchestra e palcoscenico riuscendo nel suo intento.

Le scene del Teatro La Fenice, realizzate su bozzetti di Renato Borzato, ci sono piaciute per la loro linearità e, pur esse, per la loro semplicità, sicché sono apparse assai bene intonate alla vicenda. La regia è stata di Renzo Frasca. Il coro, diretto da Sante Zanon, si è comportato, al solito, all'altezza della situazione, esprimendo il meglio di sé nei finali del secondo atto.

Pubblico numeroso ed elegante; applausi calorosi e intensi a scena aperta, dopo ogni atto e alla fine dell'opera, all'indirizzo di tutti i cantanti e del direttore.

Vice



TEATRO LA FENICE
VENEZIA

IL POPOLO

00100 ROMA

CORSO RINASCIMENTO 113

DIRETTORE RESPONSABILE GIANNI PASQUARELLI

11 APR. 1974

L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO

**Alla Fenice
una Butterfly
davvero
giapponese**

L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO
L'ECO DELLA STAMPA - MILANO

Nel personaggio pucciniano troviamo infatti Hayashi Yasoku vincitrice del concorso televisivo 1973 per le voci nuove della lirica

Alla Fenice Moderna Butterfly di Puccini, già annunciata per il 21 aprile scorso e sospesa all'ultimo momento a causa di uno sciopero dei 300 dipendenti del teatro, riuniti in assemblea per sollecitare uno strumento legislativo che ponga fine alle carenze degli enti lirici, è andata finalmente in scena con grande successo di pubblico.

L'opera pucciniana si avvale di un suggestivo allestimento scenico dovuto a Gianrico Becher, che ha firmato anche la regia. Becher ha saputo offrire uno spettacolo pieno di poesia, valorizzando le situazioni drammatiche della vicenda, ma spogliando il palcoscenico di tutti gli « orientallismi » di cattivo gusto.

L'interno della casa di « Cio-Cio-San » appare come in un'antica stampa e in quest'occasione anche la protagonista dell'opera è giapponese. Si tratta di Hayashi Yasoku, la vincitrice del concorso televisivo dedicato alle voci pucciniane e del « concorso della simpatia » promosso dal Radiocorriere. La Yasoku ha cantato con musicalità e finissimo gusto ben affiancata dal tenore Bonisoli e dal baritono Romero. L'orchestra del teatro « La Fenice » era diretta dal maestro Oliviero de Fabritiis, il coro da Corrado Mirandola.

UFFICIO STAMPA

Due versioni a Venezia dell'opera di Puccini

La vera storia di Madama Butterfly

In scena l'infelice edizione del 1904 e quella famosa del 1907 - Ritorna la Carlson

VENEZIA — Due volte *Butterfly*, due versioni diverse dell'amatissima opera di Puccini, a Venezia: si tratta della prima e della quarta, messe a confronto alla Fenice, nel corso di una stagione *simulata*, e presentate a partire da domani sera. *Butterfly* entra in una settimana che propone al Malibran, per quanto riguarda il balletto, la nuova creazione di Carolyn Carlson, la coreografa californiana che ora dirige un gruppo sperimentale di danza nell'Ente veneziano. Il balletto, che segue di un anno *Undici onde*, rappresentato moltissime volte in tutta Italia, si intitola *Underwood*, sottobosco, o sottolegno, e ha davanti a sé una vita piuttosto lunga. Verrà infatti a Milano, girerà l'Italia, e sarà anche esportato a Parigi. La prima è annunciata per il 27 marzo; collabora alla coreografia Larrio Ekson, da sempre *partner* preferito della Carlson, e l'esecuzione è affidata a un gruppo di artisti italiani cresciuti alla scuola moderna di Carolyn.

Tornando a *Butterfly* la Fenice sottolinea l'aspetto filologico di una operazione che si presenta come nuova. Del resto la storia di questa opera, ispirata a una pièce dell'americano David Belasco, è stata all'inizio tempestosa: poi, si sa, *Madama Butterfly*, con i suoi personaggi straziati dall'amore, è diventata una delle opere più eseguite nel mondo. E i «caratteri» della generosa ed eroica Cio-Cio-San, dell'ufficiale americano Pinkerton, del console e del bambino nato dall'amore infelice fra l'asiatica e l'occidentale sono restati ben vivi nella sensibilità popolare.

Com'è noto la prima assoluta di *Butterfly* avvenuta alla Scala di Milano il 17 febbraio 1904 si concluse con un fiasco. Puccini rivide la partitura e la ripresentò in tre atti, al posto di due, a Brescia il 28 maggio, ottenendo il successo che ancora riscuote ovunque. Questa di Brescia non fu però la versione definitiva, Puccini ne curò altre due versioni, nel 1905 e nel 1907: questa è la quarta che risultò essere l'ultima, quella che comunemente viene eseguita in tutti i teatri. Ma dalla prima del 1904 venne ripresa la versione fischiate. La Fenice ripresentandola in quest'occasione, a confronto diretto con l'ultima versione, intende fare un'operazione di documentazione di un processo creativo di uno dei maggiori

e più amati operisti italiani. Le due diverse edizioni si avvarranno di un identico impianto scenico ideato da Lauro Crisman, regista sarà Giorgio Martini, mentre i costumi sono firmati da Ettore D'Eltonne. Dirigerà entrambe le versioni Elisha Inbal.

Differenti saranno invece le compagnie di canto. Nella versione del 1907 i protagonisti sono Mietta Sighele e Veriano Luchetti, la versione originaria del 1904 avrà Eugenia Moldoveanu e Beriamino Prior. La vicenda di *Madama Butterfly* è tra le più avvincenti di quante hanno accompagnato ed arricchito la vita di Puccini.

Pur avendo ritirato lo spartito subito dopo l'insuccesso scaligero, l'autore scrisse: «La mia *Butterfly* rimane qual è, l'opera più sentita e più suggestiva che io abbia mai concepito». Sull'insuccesso della Scala tuttora sussistono vari dubbi riguardo la genuinità. Lo stesso Tito Ricordi, che ne aveva curato la regia, scrisse: «Lo spettacolo che si ha nella sala pare altrettanto bene organizzato quanto quello del palcoscenico, poiché principio esso pure precisamente col principio dell'opera». Quella che Puccini presentò poi al Grande di Brescia in molti punti era addirittura un'altra opera. Aveva musica in più, altra ancora ne aveva persa, altra era stata modificata, in più c'era l'aria *Addio fiorito asil* per il tenore, sul finire del dramma. Non era ancora, tuttavia, la versione ultima che venne solo dopo alcuni anni e un infaticabile lavoro di perfezionamento.

Ma il fatto che esistessero quattro diverse versioni di *Butterfly* non tutta la critica pucciniana era informata. Si considerava quasi solo l'esistenza di due versioni, ritenendo quella di Brescia la definitiva.

L'esecuzione della Fenice, alla quale ha collaborato Casa Ricordi, è destinata a chiarire un equivoco curioso attorno a quest'opera e proporre un confronto, che il pubblico di tutta Europa ha già dimostrato di apprezzare, facendo pervenire al botteghino del teatro migliaia di prenotazioni.

Queste le date di *Madama Butterfly* versione 1907: 28 e 31 marzo, 3, 6 e 8 aprile. Nei giorni 25, 27 e 28 marzo avrà luogo un convegno internazionale di studi su *Madama Butterfly* nei suoi vari aspetti in collaborazione con Ricordi e l'Istituto di studi pucciniani, al quale hanno dato l'adesione tutti i più importanti studiosi pucciniani. Inoltre, nel foyer della Fenice, a cura dell'ufficio stampa del teatro, verrà presentata una mostra fotografica, curata da Michele Falzone Del Barbarò, sui vari aspetti della iconografia pucciniana nei mass media. Verrà edito per l'occasione un programma di sala che, oltre a studi di Fedele D'Amico e Alfredo Mandelli, conterrà i libretti delle due versioni di *Butterfly* e la versione teatrale in un atto di David Belasco (in inglese con testo italiano a fronte) ancora inedita in Italia.

CORRIERE DELLA SERA
20100 MILANO
9
VIA SOLFERINO 28
DIR. RESP. ALBERTO CAVALLARI

20-03-82



VENEZIA - «Madama Butterfly» continua ad esercitare i suoi sortilegi sullo spettatore. Ci appare di volta in volta l'estremo fiore del canto italiano, come un testo emblematico dell'«art nouveau», con tutte le seduzioni di un'orchestrazione fiorente; e ancora: l'espressione di un momento onirico, in cui si incrociano le smagliature timbriche dell'impressionismo con un esasperato solipsismo allucinatorio. In breve, la tradizione naturalistica italiana si incontra con la cultura francese e tedesca. Non ci troviamo, peraltro, di fronte ad un contenitore riempito dalle più diverse spezie, ma ad un'opera di rara coerenza, che esige una coscienza critica dagli interpreti.

Quella che abbiamo ritrovato l'altra sera alla Fenice in Raina Kabaivanska che crea una impressionante progressione drammatica attra-

verso un'attenzione anche ai dati minimi e una metamorfosi psicologica lenta e inesorabile: Cio-Cio-San ci appare come una vittima predestinata; le consuete leziosaggini e giapponeserie di maniera sono del tutto espunte dal personaggio. Lo spettatore assiste così alla vivisezione implacabile e dolorosa di una psicologia tormentata: è un viaggio verso il regno dell'oscuro, in cui vibrano lontane desolazioni.

L'altro protagonista di questa bella edizione di «Madama Butterfly» è Daniel Oren, che peraltro si muove lungo una linea interpretativa diversa. Nella Kabaivanska il rovello tragico è totalmente interiorizzato, anche nell'elegante cadenza del gesto; Oren invece fa valere le ragioni di un sinfonismo esuberante, sempre in primo piano. Forse c'è qualche aspetto esibito in questa lettura, ma rara-

La Kabaivanska applaudita alla Fenice

Una «Butterfly» di rara coerenza

mente mi è accaduto di sentire l'orchestra della Fenice dotata di colori tanto sontuosi e variegati. Oren fa capire che Puccini non è soltanto il genio dello «stile di conversazione», ma anche un orchestratore degno di Strauss, capace di elaborare illusionistiche trasformazioni tematiche (le tecniche wagneriane ripensate da un miniaturista).

Quanto agli altri ruoli, Giorgio Lamberti punta sulla fatua estroversione rendendo più che mai esplicito il distacco di Pinkerton dalle ansie di

Cio-Cio-San. Francesca Franci disegna con pungente incisività la figura di Suzuki. Il baritono Paolo Gavanelli, nella lettura della lettera al second'atto, non si accorda con le straordinarie sottigliezze della Kabaivanska. Mario Bologna è un Goro insinuante, ma con misura.

L'impianto scenico è stato ideato qualche anno fa dal celebre architetto Aldo Rossi per la Rocca Brancaleone di Ravenna. L'adattamento ad un teatro chiuso funziona, anche perché l'allestimento è molto semplice e lineare, e possiede una propria autonomia visiva, al di là dello spazio all'aperto per cui è stato pensato. È un Giappone visto con occhio occidentale, una stilizzazione dei templi Zen e delle architetture domestiche nipponiche che ha le sue lontane ascendenze nell'esperienza di Wright. Questa scelta coglie con esattezza l'esotismo alla rovescia di «Madama Butterfly». La regia di Stefano Vizioli sfrutta abilmente le idee visive di Rossi con cauti interventi luministici e con una recitazione sorvegliata.

Teatro gremito, accoglienze caldissime con iterate ovazioni per la Kabaivanska e per Oren.

Mario Messinis

30 OTT. 1989

IL GAZZETTINO

LA NUOVA

25 FEB. 2001.

**LA «PRIMA»
AL PALAFENICE**

di Mirko Schipilliti

VENEZIA. A qualcuno Puccini non piace. C'è chi vi trova lacrime troppo facili, toni esagerati, credendosi un allibi per nascondere le proprie emozioni, confondendo verità con ingenuità, tragico con drammatico. Ma c'è anche chi ama Puccini possessivamente, cristallizzandolo in immagini troppo consuete o basandosi su modelli discografici che finisce per non ritrovarlo mai a teatro. Diretta da Yuri Ahronovitch venerdì scorso al PalaFenice, alla guida di una brillante Orchestra della Fenice nel secondo titolo della stagione lirica 2001, Madama Butterfly è un'opera preda facile di entusiasmi esagerati o di ridicoli dissensi, situazioni opposte che spesso non hanno nulla a che vedere con le reali problematiche musicali di una sfida per l'analisi di psicologie, pressoché priva di azione, interamente concentrata sulla protagonista: non è facile trovare le ve-



«Butterfly» con purezza
Incanta la scenografia di Wilson, sorprende la velocità di Ahronovitch, ammaspa Ferrero

Una scena della «Madama Butterfly» proposta al PalaFenice di Venezia con la regia di Bob Wilson

sibilità espressive di luce e colore entro una scenografia essenziale, legno e pietra i materiali bassi, pensate con grande eleganza e ottimale equilibrio fra momenti, polichrome, ombre, vuoti, distanze, gesti, integrando i bei costumi di Frida Parmeggiani. Al di sopra della media delle regie al PalaFenice, abolita ogni futile ridondanza, ecco finalmente escluse da Butterfly certe imbarazzanti ambientazioni carnevalesche, scoprendo la purezza del clima dell'opera non nell'oriente ma nella dimensione della solitudine. Ricordiamo il coro preparato da Giovanni Andreoli, la valida presenza di Tea Demurshvili (Suzuki), Giuseppe Garra (Sharpless), Enrico Cossutta (Goro), e la bravura del piccolo interprete del silenzioso figlio di Butterfly. Successo e applausi calorosi, con qualche dissenso per Ferrero da alcuni "loggionisti".

Repliche ancora oggi alle 15.30 fino al 2 marzo, anche con il secondo cast.

Oiwa, di ampio respiro, con pulizia lirica e semplici intonazioni, ricca di emozionanti atteggiamenti espressivi. Ahronovitch incolla le voci su un flusso acustico quasi inarrestabile, con rara sicurezza nel gestire orchestra e fraseggio, e grande chiarezza mentale. Non vuole indalgarci in raffinatezze zuccherine, ma sceglie tempi rapidi, generando purtroppo una sensazione di fretta e concitazione estranea alla poetica di Butterfly, poiché rischia di far perdere gli apici di riferimento del discorso musicale, per non adottare atteggiamenti mediativi o introspezioni di poetica leggerezza e non soffermandosi abbastanza sul ruolo di ogni frase nel tutto, compattando invece la materia sonora alla ricerca di un Puccini comunque intenso e mai stufante. Regia e scene di Robert Wilson - già note, realizzate a Bologna e Parigi - rievocano d'altro canto a penultimo dell'opera e fragilità del racconto, sfruttando appieno le pos-

grazie a una corposità di suono quasi palpabile. Ma non tutte le compagne di canto riescono a reggere una linea di questo tipo, a cominciare dal giovane tenore José Ferrero, spesso annaspante nelle vorticose tessiture strumentali, pur con pregevoli qualità vocali forse non esaudite dal ruolo di Pinkerton. Giovane anche la protagonista Chihno

opere di Puccini. L'autorevole lettura di Ahronovitch ha valorizzato la forza dell'orchestra pucciniana, la sua ricchezza strumentale, rendendone esplicito ogni ruolo, presentando uno spessore acustico impetuoso, unita e varietosa nella modulazione della massa, confermando la propria inclinazione ad affermare l'intensa presenza orchestrale

rità di Puccini, scoprendone le sottili dinamiche psichiche, la particolare concezione temporale, l'instanza costruttiva nell'uso dell'armonia e nell'architettura compositiva, le esatte necessità vocali. Ancora una volta la concezione è l'unica vera chiave d'accesso alla teatralità delle voci, e già Verdi aveva discusso l'aspetto "sinfonico" delle

Lirica /2. Al Palafenice E Bob Wilson fa di "Butterfly" un rito orientale

Sul podio Ahronovitch

Venezia. Al Palafenice il secondo titolo della stagione lirica è la pucciniana *Madama Butterfly* (si replica ancora questo pomeriggio) nella versione del celebre "guru" del teatro sperimentale Bob Wilson. Nato per l'Opéra Bastille di Parigi, e in seguito - cinque anni fa - passato per Bologna, questo allestimento vede trionfare il minimalismo di cui il regista americano è uno dei principali maestri. Non c'è spazio per l'esotismo di maniera, e men che meno per gli ammeniccoli decorativi e per il ciarpame scenico a vario titolo orientale che affligge tante realizzazioni della *Butterfly*; il dramma si svolge in una scena spoglia, astratta, definita solo da una pedana, un fondale che variamente si illumina e colora, quinte nere. Gli oggetti sono puntigliosamente espunti: vassoi e bicchieri sono immaginari esattamente come la spada con cui alla fine la protagonista fa hara-kiri. I personaggi cessano di essere tali, per diventare "icone" di uno stilizzatissimo cerimoniale, cui solo i costumi offrono un minimo di aggancio ambientale.

Il risultato ha una sua caratteristica eleganza, ma finisce per definire una freddezza anti-teatrale che tradisce la drammaturgia di Puccini, e specialmente la sua magistrale definizione psicologica del formidabile personaggio principale. Nell'opera, il "grande dolore in una piccola anima" che fa vivere e poi morire Butterfly e ce la rende ancor oggi così attuale, nasce e si sviluppa nei contrasti di un sentimentalismo ingenuo ma tremendamente efficace, e straordinariamente teatrale. E se è vero che a poco serve l'esteriore colore esotico per raccontare questa vicenda, è altrettanto vero che congelare il dramma psicologico in un rituale attento e straziato finisce per cancellare ogni emozione, alla fine procedendo nella direzione opposta a quella disegnata magistralmente dalla partitura, con le sue suggestioni armoniche, le sue ricchezze timbriche, la sua esuberante ricchezza di travolgenti invenzioni melodiche, le sue ricorrenze motiviche così attente ai personaggi.

Del resto, bisogna dire che Yuri Ahronovitch, dal podio, ha fatto di tutto per non entrare in collisione con la linea registica. La sua *Butterfly* è infatti risultata puntigliosamente anti-retorica, grazie a una certa quale nonchalance nel fraseggio che ha accuratamente evitato ogni morbidezza sentimentale, ogni sottolineatura dinamica in chiave espressiva. Tempi piuttosto veloci e una grande attenzione per il risalto sinfonico della partitura (a scapito non di rado dell'equilibrio con la parte vocale) hanno caratterizzato la sua lettura, che ha tralasciato ogni possibile languida eleganza "liberty" (eppure questo è uno dei cardini stilistici del capolavoro) a favore di una certa sbrigativa e tagliente essenzialità, che solo nel secondo atto ha trovato una linea più sottile e interiorizzata.

Dal generale senso di distacco e di oggettivazione psicologica non si è allontanata la compagnia di canto. Il soprano giapponese Chiho Oiwa - nel ruolo del titolo - ha mostrato qualche predisposizione sul versante lirico, ma ben poca sostanza dal punto di vista dell'accentuazione drammatica. E così lo scatto tragico del personaggio le rimane estraneo, come del resto sembra postulare l'assunto registico; sfocato, di smalto approssimativo il tenore José Ferrero nel ruolo ingrato di Pinkerton, piuttosto generico lo Sharpless di Giuseppe Garra, pur con una discreta definizione del fraseggio specie nel secondo atto. A posto Tea Demurishvili, Suzuki, unico personaggio al quale Bob Wilson non sembra negare un pizzico di umana partecipazione; ruvido lo zio Bonzo di Armando Caforio, distaccato il Goro di Enrico Cossutta.

Un buon coro a bocca chiusa da parte del gruppo vocale istruito da Alberto Malazzi: suo l'unico applauso a scena aperta della rappresentazione cui abbiamo assistito.

Cesare Galla

IL RIGORISTA

Bob Wilson: «Scena scarna, per privilegiare la sua musica travolgente»

Venezia

«Sotto un'apparente anarchia, si trova una struttura nitida, un ordine semplice e disciplinato che regge tutto»: così, quasi attingendo al trascendente, Robert Stearns ha definito l'opera di Robert Wilson. Nella purezza della spazio-temporalità da lui raffigurata, non c'è luogo per l'invasione di codici iconografici, si respira la rarefazione della spiritualità più profonda. L'essenzialità è l'unica via di accesso all'universalità dei significati. Così, nella razionale ricerca di un comune denominatore tra scrittura, musica, pittura, architettura, in oltre trent'anni di lavoro ha messo in scena testi tratti da Burlesque.

Shakespeare, Marguerite Duras, Virginia Woolf, Georg Büchner, Gertrude Stein, Anton Chechov. E nella musica lirica Gluck, Wagner, Nono, Stravinskij, Puccini, cogliendo dell'opera di ciascuno direttamente il senso del suo passaggio alla storia dell'arte mondiale. Incontra il Wilson, ora impegnato nella

regia di "Madama Butterfly", durante una brevissima pausa delle prove al PalaFenice, qualche minuto e poi ancora al lavoro.

Lei ha scritto di essere convinto che per "Madama Butterfly" Puccini avesse nella mente un allestimento ridondante («kitschy setting»). Quali sono state le Sue scelte di regia?

«Spesso i compositori non sanno portare a compimento le proprie opere, nel senso che un eccellente musicista, può non essere in grado di dirigere il proprio lavoro sulla scena. La tradizione vuole lo stage di Madama Butterfly insopportabilmente ridondante, falsamente giapponese, carico di oggetti e colori che non fanno altro che distrarre l'attenzione dalla musica. Al contrario, il mio lavoro mette in piedi un meccanismo il cui unico scopo è quello di privilegiare la musica, soprattutto laddove, come in Puccini, è travolgente».

Dunque il set è una sorta di simulazione di uno spazio mentale?

«Più affollata è la scena, più è mediato il rapporto dello spettatore con il capolavoro cui si trova

ad assistere. La finzione esasperata è nemica della profondità. Non sembri un paradosso se a teatro a volte si sente il bisogno di chiudere gli occhi, poiché c'è una sorta di competizione tra scena e musica. E un regista non può disattendere questa legittima esigenza. Dunque, estrema semplicità e uso di materiali naturali come il legno e la pietra. E' un modo di offrire uno spazio al dispiegarsi totale della musica».

E, in tal modo, consentire ai cantanti anche di parlare il linguaggio del corpo, che nei suoi lavori è di estrema eleganza...

«Meno legami o vincoli spazio-temporali ci sono, più la meditazione sui temi proposti dall'opera è profonda. Il palcoscenico non è una vetrina da allestire immobile, ma è uno spazio libero

alla contemplazione. In questo luogo acquisisce così grande importanza il movimento dei cantanti-attori, che non può essere intralciato e penalizzato da scenografie ingombranti».

Sono parole sue: «La luce è attore protagonista» (citiamo, tra i tanti memorabili, solo due

esempi a questo proposito, "Einstein on the Beach", realizzato con il compositore Philip Glass, e l'allestimento del "Lohengrin" al Metropolitan Opera). Questo ruolo è la conseguenza della 'dematerializzazione' della scena?

«E' la luce che crea lo spazio, apre lo spazio alla vista e al pensiero. Nel caso dell'opera lirica guida lo spettatore dentro alla musica. E', dunque, l'elemento più importante. Quando la luce in uno spettacolo è realizzata male, focalizza in modo errato l'attenzione e la concentrazione dello spettatore, vanificando ogni significato».

Lei ha ricevuto centinaia di premi e riconoscimenti per il suo lavoro, tra questi nel 1993 il Leone d'Oro della Biennale di Venezia per la scultura. Immaginando la nostra città come fondale, che cosa realizzerebbe?

«Venezia è città di luce. Stamattina ho visto il lavoro di un maestro vetraio e ne sono rimasto affascinato. Ecco, credo proprio che userei il vetro, con la sua sublime densità di trasparenza, capace di riflettere il passato e illuminare le possibilità creative del presente».

Adriana Vianello



«Spesso i grandi compositori non erano in grado di dirigere il proprio lavoro sulla scena. La tradizione vuole il palcoscenico di quest'opera affollato da una ridondanza di oggetti che servono solo a distrarre»



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.



«Butterfly? È immortale»

Andrea Penna
ROMA

Per molti rimane l'aliena che viaggiava nella metropolitana giapponese, come racconta una sua video installazione degli anni '90. Altri ricordano la sua enigmatica mutazione in sexy cyborg, oppure le sue grandi sculture «site specific» in Giappone o il suo progetto Wave Ufo alla Biennale di Venezia del 2005. Mariiko Mori, una delle artiste giapponesi più affermate del panorama internazionale, torna a Venezia in una nuova veste: il festival *Lo spirito della musica di Venezia*, una nuova iniziativa promossa dal Teatro la Fenice dal 29 giugno a fine agosto, vede l'artista nipponica alle prese con scene e costumi per una nuova produzione di *Madama Butterfly* di Puccini. La prima il 21 giugno, per la regia dello spagnolo Alex Rigola, con un innovativo uso delle tecnologie digitali e di stampa 3D. Accanto all'Orfeo di Verdi nel palazzo ducale (con il binomio Chung-Michel) che ha inaugurato la stagione della Fenice, questo sarà lo spettacolo di punta del festival, e anche il debutto per Mariiko Mori nel teatro lirico.

«È il mio primo lavoro per il palcoscenico - spiega - e mi ha impressionato lo studio e il rispetto di Puccini per la cultura giapponese. Tuttavia un'artista giapponese può certamente intervenire con un contributo specifico, che precisi il profilo artistico, e infatti vorrei sottolineare il valore della presenza della filosofia buddista, che permeava la cultura giapponese dell'epoca, soprattutto per l'aspetto centrale relativo alla reincarnazione. Dopo la morte c'è una nuova vita e poi un'altra ancora, seguendo il percorso del karma verso l'illuminazione, con continue reincarnazioni. Ho cercato di enfatizzare nel video e nella struttura scenografica questo concetto così importante, che naturalmente non si riscontra nel

l'opera pucciniana.

Quindi Madama Butterfly non muore?

Più che altro dopo che Madama Butterfly si uccide la sua vita non termina, bensì continua, e per questo motivo ho immaginato una scenografia basata sul nastro di Möbius, che simboleggia perfettamente il ciclo senza fine della vita. Si deve considerare poi la concezione del suicidio nella società giapponese dell'epoca, dove non era assolutamente ammesso per motivi di carattere personale. Quindi il suicidio non può negare soltanto dalla disperazione della protagonista; non è l'amore infelice di Cio Cio San per Pinkerton a determinare la sua scelta, ma il sacrificio per un'altra persona, per amore di suo figlio.

Come si inserisce questa esperienza nella suo percorso artistico?

Negli ultimi anni mi sto dedicando all'indagine del concetto di «oneness» (unità, concordia, *wa*). Anche in un modo globalizzato esistono infinite distanze sotto il profilo culturale, sociale, linguistico, con molteplici barriere e confini. Al tempo stesso appare sempre più evidente che siamo tutti esseri uguali, che viviamo sullo stesso pianeta, e diventa urgente lo sviluppo di una comunicazione e una coscienza globale che parta da questo minimo denominatore comune, anche nel rapporto con la natura. Se guardiamo alla storia umana in senso più ampio, dalla preistoria, le differenze culturali appaiono meno significative: i confini, gli egotismi nazionali, diventano sovrastrutture. È così perfino nella drammaturgia di quest'opera mi sono impegnata a rimuovere le differenze culturali modificando il contesto.

In che modo?

Non c'è più un contrasto fra nordamericani e giapponesi quanto una diversa prospettiva, simbolica, che coinvolge gli abitanti del mondo e coloro che non appartengono al nostro

mondo, in questo caso i giapponesi. Ho messo l'accento sulle due posizioni, quella di chi sfrutta e di chi viene sfruttato: un aspetto essenziale, perché tutti possiamo trovarci nell'una o nell'altra posizione, è un dato che si lega anche al mio interesse per lo sfruttamento irresponsabile del nostro pianeta.

Non c'è anche una riflessione sulla condizione femminile, fra oriente e occidente?

Sono convinta che gli uomini e le donne abbiano ruoli diversi, esattamente come il sole e la luna e non credo che possano evolversi al punto da essere interscambiabili, anche se già Mishima ha immaginato uno splendido personaggio che muore come uomo e rinasce come principessa. La posizione di Madama Butterfly è soprattutto quella di madre, e ho puntato a enfatizzare il carattere. L'amore e il sacrificio per il figlio sono il tratto culturale che compone la bellezza di questo personaggio.

Continuerà a lavorare nel campo del teatro e dell'opera?

Ogni artista ha la possibilità e il dovere di offrire il suo contributo nel mondo, per questo ho creato la Fouu Foundation, e l'opera lirica offre un potenziale artistico e persino didattico enorme per il mondo contemporaneo. Il mio contributo può evidenziare gli aspetti contemporanei dell'opera lirica al fine di rivolgersi a un numero più ampio possibile di persone. Alcune tradizioni possono invecchiare e vanno rivitalizzate, ma il portato di contenuti dell'opera lirica, come *Madama Butterfly* di Puccini, è incredibilmente contemporaneo, ci parla, ci aiuta a aprire la mente.

Potrebbe realizzare una operazione simile con il teatro Kabuki o il No, in Giappone?

Penso che potrei, specialmente nel teatro No, con i lavori del periodo Nara, intrisi di filosofia buddista. Mi piacerebbe avere questa possibilità, perché anche il teatro No potrebbe illuminare la giusta direzione per far progredire il nostro mondo.



VENEZIA Successo della produzione congiunta fra i due massimi enti artistici veneziani

Una Butterfly zen tra Fenice e Biennale

Mario Messinia

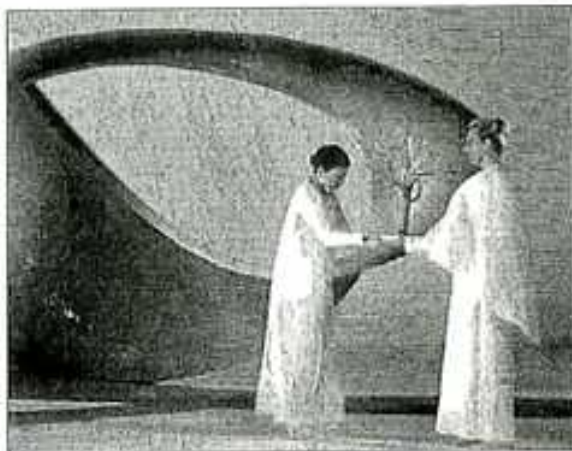
VENEZIA

Finalmente si riprende la collaborazione storica tra la Biennale e la Fenice a lungo disattesa nelle passate stagioni.

L'occasione è molto allettante: lo spettacolo è affidato a una grande artista giapponese, Mariko Mori, e al regista spagnolo Alex Rigola, direttore del Settore teatro della Biennale. Alla Fenice spetta la responsabilità musicale e la scelta del titolo, "Madama Butterfly".

La bellissima scenografia concettuale è ispirata all'idea Zen, come simbolo dell'infinito. Si evitano i soliti esibiti compiacimenti naturalistici ed esotici. Certo l'esotismo c'è, ma depurato di ogni effetto, nei cauti e lineari interventi della regia, con lievi disegni coreografici e nelle tuniche bianche dei costumi (un po' ridondante solo il costume della protagonista, ispirato al teatro Kabuki).

L'astratto impianto scenico vive nella sapiente metamorfosi delle luci. Si ha l'impressione di una poetica circolarità senza ritorno, come se il destino di Cio-Cio-San fosse già segnato nell'estetismo dell'assenza. C'è soltanto un magnifico ogget-



to scenico, legato ad una concezione matematica, un anello o un nodo simbolo dell'amore e della morte nel trascolorare luministico.

Il racconto è toccante nella nudità e nella ieraticità immota. Solo alcuni interventi video all'inizio del terzo atto risultano distraenti con l'impostazione registico-scenografica; ma alla fine l'apparizione trasfigurata di farfalle appare come un volo d'anima. Nel complesso una lettura rituale, un viatico nei meandri dell'interiorità.

Se l'idea della Mori e di Rigola si risolve nell'estimazione sospesa, il trenten-

no direttore Omer Meir Wellber tende all'accentuazione drammatica, alla logica dei perentori contrasti. È uno dei più notevoli maestri dell'ultima generazione a livello internazionale.

In questi giorni dirige anche "Aida" all'Arena di Verona, e forse qualche traccia della dizione verdiana si nota anche in questa Butterfly.

Nella sua interpretazione ci sono più incertezze che inquietudini, più convinzioni solari, che le ambiguità del fine secolo. Sorprende la maturità tecnica e la sicurezza con cui guida il palcoseni-



LA FENICE

Il direttore d'orchestra Omer Meir Wellber e, a sinistra, una scena della "Butterfly"

Bellissima scenografia
ottima la direzione
debole invece
la compagnia di canto

co. Inappuntabili orchestra e coro della Fenice.

La compagnia di canto non è al livello dello spettacolo e della direzione d'orchestra. Amarilli Nizza è un vigoroso soprano drammatico che sacrifica però i momenti lirici, la sognante tenerezza. Il tenore Andeika Gorrotxategui (che avevamo apprezzato nei verdiani "Masnadieri") ha un fraseggio troppo scandito e drammatico. Ben caratterizzati lo sharpless di Vladimir Stoyanov e la Suzuki di Manuela Custer. Deboli i numerosi comprimari. Successo molto caloroso.

© riproduzione riservata

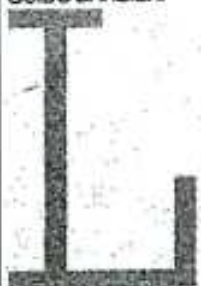


L'OPERA DI GUIDO BARBIERI. MADAMA BUTTERFLY

Puccini canta in Giappone tra antiche icone e nuovi manga

Una edizione tutta orientale del celebre melodramma Mariko Mori per le scene e Alex Rigola per la regia hanno attinto a tutta la simbologia della cultura asiatica

GUIDO BARBIERI



L a maschera del pianto, nel teatro kabuki, ha gli occhi vuoti: la catastrofe del dolore si manifesta infatti soltanto nelle lacrime invisibili dell'attore, nelle vibrazioni delle sue ciglia, nei movimenti impercettibili delle sue pupille. La ragione - spiegano i maestri zen - è che le lacrime non sono altro che la rivelazione dell'assenza, ciò che resta dopo che il mare si è ritirato, "gocce che cadono da un cielo vuoto". È per questo motivo, forse, che nel finale di *Madama Butterfly*, la "tragedia giapponese" di Giacomo Puccini, quando le lacrime prendono il posto delle parole ("Nisino parla?... Perché piangete?" dice Cio-Cio-San rivolta a Suzuki e a Sharpless) il suono dell'orchestra si svuota, diventa diafano, rarefatto, quasi un "suono bianco".

Il legame simbolico tra il pianto, il bianco e il motivo del vuoto appartiene senza dubbio alla *sensibilità orientale* che Puccini ha coltivato durante la genesi di *Butterfly*. È il merito più abbagliante di Mariko Mori, l'artista giapponese alla quale il

Teatro La Fenice e la Biennale d'Arte hanno affidato le scene e i costumi dell'opera, è forse quello di avere svelato ad un secolo di distanza, con disarmante essenzialità, questa relazione nascosta. La scena seconda dell'atto conclusivo è immersa infatti nel vuoto di un candore abbagliante: latteo il fondale che scende come un'onda fino al palcoscenico, immacolati gli abiti dei protagonisti. Unica macchia di colore: il blu elettrico, rumoroso, di Mrs Pinkerton. Ma al bianco del pianto si contrappongono, nell'immaginario di Mariko Mori, i colori che accompagnano la trasmigrazione delle anime. E infatti, dopo che *Butterfly* ha compiuto il rito dell'hara-kiri su uno schermo sospeso a mezz'aria si compone il volo di cento minuscole, leziose, simboliche farfalle colorate: un autentico shock visivo, come se Hokusai avesse disegnato le tavole di un manga...

Del resto l'intero progetto teatrale di Mariko Mori è ispirato alla ibridazione tra l'arcaica astrattezza della pittura ideografica giapponese e le icone postmoderne del pop asiatico. Il primo atto è chiuso in un imperturbabile giardino zen: fondale blu, tre sassi bianchi arrotondati e un gigantesca scultura madreperlacea, una sorta di flocco a forma di otto, appesa al cielo del palcoscenico. Ma Goro sembra uscito da *Dragon Ball* e l'abito da sposa di *Butterfly* assomiglia a quello di Britney Spears in versione manga. Nella prima scena del secondo atto, però, i vuoti diventano pieni. Il

Grande Otto si adagia a terra e uno dei due "occhi" si trasforma in una superficie concava che volge il madreperla in bruno e oro: il giardino nuziale è diventato una opprimente, fosca, stanza dell'attesa che presto si trasformerà nella bianca camera del lutto.

Al contrasto visivo tra iconografia tradizionale e pop culture si ispira, coerentemente, anche il codice gestuale che Alex Rigola, il regista, ha imposto a cantanti e coro. Cancellati tutti i residui della gestualità melodrammatica solisti e masse alternano la statica ieraticità delle pose attoriali al parossismo esasperato delle espressioni facciali. Non altrettanto "a contrasto" la concertazione di Omer Meir Wellber che imprime all'orchestra e ai solisti (Amarilli Nizza, Andeika Gorotkatzevi e Vladimir Stoyanov) un fraseggio muscolare, concitato, incendiario, poco sensibile alle iridescenze sonore della partitura.

IN FOTOGRAFIA: M. MORI

MADAMA BUTTERFLY

Venezia, T. Fenice fino a oggi



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.



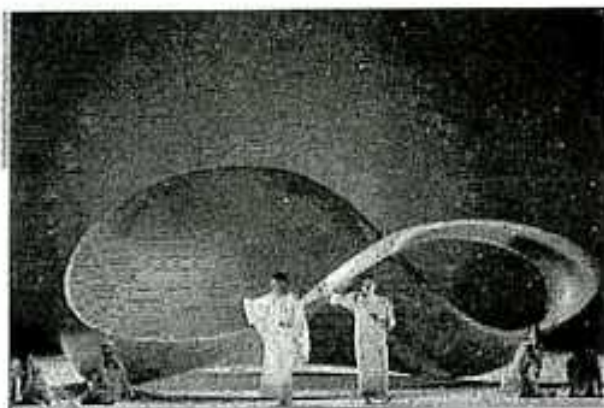
LA FENICE Si inaugura la rassegna "Lo spirito della musica"

L'ispirazione artistica di Madama Butterfly

VENEZIA - Oggi venerdì alle 19 (turno A), dodicesimo appuntamento della Stagione lirica e di balletto e spettacolo d'apertura del festival "Lo spirito della musica di Venezia": andrà in scena - al Teatro La Fenice - Madama Butterfly, tragedia giapponese in due atti di Giacomo Puccini su libretto di Giuseppe Giacosa e Luigi Illica tratto dal racconto omonimo di John Luther Long e dalla tragedia omonima di David Belasco. Rappresentata per la prima volta al Teatro alla Scala il 17 febbraio 1904 e più volte rimaneggiata dall'autore negli

anni successivi, l'opera sarà proposta nella versione 'definitiva' pubblicata nella partitura a stampa del 1907, proposta in francese a Parigi nel 1906 e in italiano a New York nel 1907. Il capolavoro pucciniano sarà presentato a Venezia in un nuovo allestimento di grande interesse artistico, che farà parte, come progetto speciale, della 55. Esposizione Internazionale d'Arte della Biennale. Scene e costumi saranno infatti affidati a Mariko Mori, una delle più interessanti artiste contemporanee giapponesi, autrice di installazioni ispirate

all'intersezione tra l'antica tradizione culturale nipponica e i più sofisticati mezzi tecnologici contemporanei nonché all'equilibrio profondo tra uomo e natura. Utilizzando materiali d'avanguardia, strumenti multimediali e tecniche di modellizzazione e stampa 3D e valendosi dell'originalissimo head design di milliner by Kamo, Mariko Mori proporrà un contenitore scenico e un set di costumi e accessori di inconsueto impatto visivo, che permetterà di sviluppare in modo inedito il cruciale incontro tra Oriente e Occidente che è alla base dell'opera di Puccini.



L'OPERA La suggestiva scenografia di Madama Butterfly



Ritaglio stampa ad uso esclusivo del destinatario, non riproducibile.