

Piero Violante

## La dimensione estetica di Covid-19

Chi frequenta i teatri d'Opera, quelle grandi cattedrali per lo più sormontate da una “cupola che sostituisce il cielo, con il lampadario come sole e le stelle dipinte”, sa quanto sia “consolatorio” indugiare alla fine di uno spettacolo, da soli, seduti nella propria poltrona, per contemplare il teatro vuoto e silenzioso. Avverti l'abbraccio del grande spazio a cupola che ti include sospendendo il tempo. Poi ti alzi e te ne vai ma come Orfeo non resisti alla tentazione di girarti per guardare quel vuoto. E ti senti perduto.

La sospensione delle attività teatrali e musicali per le misure medicali imposte da Covid-19 ha finito con il conferire a quel vuoto che ci ammalia un tono minaccioso. Quel vuoto e quel silenzio che veniva dopo il rito sociale e culturale, senza rito e senza performance è penetrato nei sogni di chi fa lo spettatore di professione trasformandosi in un incubo. Nell'anno angustioso che è passato ci si è illusi, dopo una forte chiusura, di ritrovare il rito e così per favorire il distanziamento degli interpreti e degli spettatori le platee sono state sgombrate delle loro poltrone. E lo spettatore chiuso nelle cellette dei palchi, stava lì a guardare circolarmente lo spazio teatrale che, annullata la prospettiva, faceva riemergere la pianta centrale. Non era la prima volta. Già al Massimo di Palermo avevamo visto nel 2017 la platea denudata in occasione della rappresentazione dell'opera di Sciarrino *Superflumina*. Un bel gesto della regia di Rafael R. Villalobos che cercava di mimare lo spazio centrale dell'opera ambientata al Grand Central di New York, dove la protagonista approda, si siede e piange. Quasi una profezia. Ma la giusta intuizione non si tradusse in una efficace attivazione drammaturgica di quell'enorme spazio vuoto che rimase inerte. Per consolarci quella sera ricordammo un esempio riuscito di drammaturgia centrale. Ancora a Palermo nel 2001 per inaugurare il Bellini come “piccolo teatro” del Teatro Stabile Biondo, Pietro Carriglio chiamò Luca Ronconi per rimettere in scena *Il Candelaio*. «Tra i muri di cemento grezzo, con le tre file superiori di palchetti ancora inagibili e le due di sotto assiegate dai 99 spettatori, ecco presentarsi una serie di scale metalliche sul palco, mentre la vera scena, trasferita in platea, è impacchettata alla Christo in un enorme foglio di carta»: così ne scriveva Franco Quadri. La platea era la scena e lo spettatore nei palchetti educava lo sguardo che non più vettoriale secondo la classica prospettiva rinascimentale diveniva circolare. Ma già al Biondo nel 1986 con Peter Brook si sperimentò con *Carmen* la pianta centrale usuale nelle memorabili regie parigine di Brook al Théâtre des Bouffes du Nord, indimenticabili per la nostra formazione. Nel Novecento i registi sono stati sempre tentati di coniugare la prospettiva con la centralità: una scelta drammaturgicamente complessa. Michele Perriera, nel 1974, al Biondo per *Le sedie* di Ionesco disseminò la platea di attori in bacheche di plexiglas e lo spettatore era forzato a coniugare le due prospettive. D'altronde il travaso degli attori dalla scena in platea serve a cancellare la divisione che la prospettiva impone e che Copeau voleva cancellare allungando il proscenio sulla platea. Ma si possono ricordare molti altri esempi in cui la prospettiva viene elisa e la scena è nella sala, a volte rettangolare, attornata da spettatori, mentre lo sguardo è costretto a seguire la mobilità degli attori e delle loro macchine. È la grande invenzione di Ronconi per l'*Orlando furioso* (1969) e, a Palermo nel 1971, di Perriera per *Morte per vanto*. Enumero sommariamente queste esperienze per dire che svuotare la platea e ridisegnarne la forma è un forte gesto drammaturgico che di per sé implica una revisione dello sguardo ma anche dell'orecchio, nel caso che in platea si collochi un'orchestra o altri fonti sonore elettroniche. Boulez, memore della mobilità spaziale impressa al suono orchestrale da Mahler, suggeriva la collocazione in sala dell'orchestra o di altri fonti sonore per governarne e mutarne la direzione. Un gran compendio di questa ricerca, si sa, è il *Prometeo* (1984-85) di Luigi Nono. Limitare gli spettatori nei palchi, secondo il dettato medico, imponeva allo spettatore uno sguardo e un orecchio circolare. Nei fatti sgombrare la sala, all'epoca della chiusura soft, avrebbe dovuto aiutare a mutare il rapporto e con lo sguardo e con l'orecchio, avrebbe dovuto sollecitare l'invenzione di nuove forme di percezione. È questa la scommessa estetica che il coronavirus ci poneva. Dimenticare l'aspetto medico e salire al piano dell'invenzione artistica che spacchetta l'unidirezionalità prospettica e dello sguardo e dell'orecchio per rendere evidente che la forma-opera o la forma-teatrale è in simbiosi con lo spazio in cui agisce. Per cui ridisegnare lo spazio significa sostanzialmente ridisegnare la forma. Avremmo dovuto artisti e spettatori recuperare l'ingenuità di Rica, uno dei due persiani che Montesquieu fa sbarcare a Parigi all'inizio della modernità. Se si sfogliano *Les*

*Lettres Persanes* ci si imbatte nello stupore di Rica che racconta la sua esperienza in un teatro parigino. Qui Rica non percepisce come centrale la scena, ma, preso posto in un palco, ritiene che la scena sia il mosaico degli spicchi spaziali delle singole logge o palchi e che il teatro scaturisca dall'interazione tra sala e palchi. Il suo sguardo non europeo: non educato alla prospettiva, non viene attratto dalla scena centrale ma vaga circolarmente dentro lo spazio. Nella frattura imposta dal Covid-19 avremmo dovuto far tesoro di quell'ingenuità perché autori di teatro e musicisti inventassero una nuova dimensione sonora e visuale. Il coronavirus in fondo ci indicava un'opportunità che scorre nelle vene del moderno e che dice della relatività e dello sguardo e dell'orecchio. Non ne abbiamo avuto il tempo. L'accanimento della peste impose di vietare del tutto l'ingresso al pubblico. Ad abitare lo spazio centrale rimasero soltanto orchestrali cantanti attori maestranze e dirigenti convinti tutti che il teatro non potesse né dovesse sparire in un mix di estetica e sindacalismo. Da quel momento in poi i teatri di musica o di prosa, grandi e piccole compagnie, si posero la questione. Se il pubblico non può venire a teatro, sarà il teatro, i teatri che ne hanno i mezzi tecnologici, a recarsi nelle singole case degli spettatori. Iniziò la rincorsa allo *streaming*. Perché nel vuoto della sala emerge angosciata la domanda: "Fa rumore un albero che cade nella foresta, se non c'è nessun orecchio che ascolta?". È questa la domanda che già nel '65, ragionando su *Play* di Beckett, si poneva Phil Glass per interrogarsi sull'autoreferenzialità dell'arte, sull'autonomia dell'arte, sulla sua "completezza" in assenza di un pubblico che sente, che vede. La prima evidenza che pone Glass è che il pubblico è in sé attore del completamento dell'opera teatrale o musicale anche di quella più tradizionale. Quante volte siamo andati per mestiere, costretti dai tempi del giornale, a vedere la prova generale di un'opera per poi, dopo la prima ricorrere in ribattuta per correggere, e rilevare come la presenza del pubblico influenzasse l'interpretazione. Questo misterioso flusso che lega gli spettatori al palcoscenico è una variabile insostituibile. Per questo andare a casa del pubblico, isolato individualmente, non risolve il problema della sopravvivenza del teatro e del mutamento della sua forma. Lo streaming, o la registrazione televisiva (è il caso dell'eccellente regia di Roberto Andò di *Heldenplatz* al teatro Mercadante di Napoli) sono variabili tecno-artistiche che certo fanno tesoro del cinema in una importante inversione di tendenza e che servono soprattutto a tenere alta la necessità dell'arte, in ciò agevolati dalla diffusa esperienza dell'ascolto privato di dischi e video in solitudine. Ma il compito dei teatri, è di staccarci dalla solitudine dell'ascolto e riportarci in teatro per influenzare con il nostro fiato il fiato interpretativo e per rafforzare l'idea che musica teatro, siano elementi fondamentali di socializzazione. Per questo la sospensione della socializzazione imposta dalla pandemia è una dannazione. Eppure la dannazione invita all'invenzione estetica. Anche perché il carattere spesso multimediale delle regie contemporanee, trova nell'assenza del pubblico e nello spazio che esso libera, un'opportunità che non è tecnica o solo tecnica ma soprattutto estetica. In questo senso la pianta centrale dei teatri italiani è una possibilità portentosa. La regia di Mario Martone del *Barbiere di Siviglia*, per l'inaugurazione della stagione dell'Opera di Roma, sul podio Daniele Gatti, si muoveva in questa direzione. L'utilizzazione globale dello spazio del teatro concede opportunità interpretative che altrimenti non si darebbero. Ma qui forse bisognerebbe essere più radicali. Ho già osservato che nel Novecento la musica, il teatro, cerca di smontare la prospettiva e di disseminare suoni parole narrazioni, facendo ruotare occhi e orecchi, sfruttando frammenti di spazi come i palchi che da occhi che guardano diventano scena. La dannazione della pandemia dovrebbe spingere musicisti, registi a riflettere più a fondo su questa opportunità perché da essa può nascere un'articolazione nuova della drammaturgia e dei suoni e delle parole. La disseminazione del suono è stata l'ossessione della musica ma anche del teatro sperimentale degli anni Sessanta/Settanta. Allora si pensava ad uno spazio stratificato, multiforme, ma per paradosso l'occasione di sperimentarlo davvero, costretti dalla necessità, è arrivata quando la musica e il teatro hanno abbandonato quella radicale relativizzazione. Oggi si è più propensi a rifugiarsi nella cucitura frontale per collage. È quanto ha proposto la Scala per Sant'Ambrogio con uno spettacolo monstre di tre ore "A rivedere le stelle" con la regia di Davide Livemore e la direzione di Riccardo Chailly. Il teatro vuoto non veniva utilizzato per creare un senso in più ma come luogo vuoto da riempire della sua stessa memoria: per narrare la storia di una forma ma riframmentandola isolando le arie celebri. Il Teatro Massimo di Palermo con il suo spettacolo streaming "Crepuscolo dei sogni", che ha inaugurato la stagione 2021, si è accostato a questa linea per darle non solo un aspetto memoriale della forma ma per costruire una storia, un racconto. Una coppia divisa che erra senza fiato, senza parole, senza amore, aizzata dalla violenza di un Mefistofele che apporta la

negazione, mentre i fiori appassiscono in uno spazio di ghiaccio abitato da televisori e da due poltrone di teatro riverse, morte. Con una sapiente cucitura drammaturgica e mediale (video di Bibi Abel; regia di Johannes Erath, direzione di Omer Meir Wellber) ci si è affidati alla memoria musicale dell'ascoltatore inanellando brani (Boito, Verdi, Purcell, Strauss, Lehar, Haydn Beethoven, Schubert, Rossini, Korngold, Alberstein, Musorgskij) per disegnare il variare di un intimo paesaggio umano. Dalla svuotata tristezza e melanconia ("Morgen") afasica ("Irgendwo in der Welt"), per salire dalla non comunicazione della violenza sino all'aurora dell'amore ritrovato. Qui all'apice si colloca la più bella melodia del teatro tedesco "Mein Sehnen, mein Wähnen". Le due anime in pena erranti ritrovano la loro allure borghese e seduti nelle poltrone ora risorte sentono la musica: lo struggente e dialogante "Pur ti miro, pur ti godi" di Monteverdi. Il racconto cercava di occultare così la frammentazione. Ma la forma rimaneva spezzata nella sua unità. Per questo il Massimo in successione ha tentato la riproposizione dell'opera integrale come già avevano fatto altri teatri proponendo *Ermani*, diretta da Wellber, *mise en espace* (sic) di Ludovico Rajata. Orchestra che scendeva dal proscenio sino alla prima fila di palchi, sala vuota dove si inseguivano i protagonisti nei sontuosi costumi viscontiani di Francesco Zito ma prigionieri di una vieta gestualità. Dai palchi si affacciavano, uno per ogni palco, i coristi. Ma lo spazio rimaneva drammaturgicamente inerte. Si poteva giocare di più sull'animazione dei ricchi bozzetti di scena di Zito ma sarebbe stato necessario qui un Giorgio Barberio Corsetti che sa sperimentare inventando ben altre soluzioni metateatrali. Penso alle regie innovative e oggi profetiche, realizzate per il Massimo, di *Cenerentola* e *Le streghe di Venezia* (2016) e di *Fra Diavolo* (2018) con l'uso della tecnica della croma key che consente ai cantanti di agire all'interno di scenografie o la proiezione dei video che consente di dipingere le scenografie in un mix di finzione e realtà. Ambedue le tecniche sostiene Barberio Corsetti servono a far evolvere un linguaggio delle immagini dentro gli spettacoli. Non a caso sono di Barberio Corsetti i progetti più radicali in streaming per un teatro di prosa al Teatro di Roma come *Metamorfosi Cabaret*. Nel panorama degli spettacoli streaming per l'Opera - puntigliosamente presentato da Cesare Galla (Doppiozero, 12 dicembre 2020) - emergono, a giudizio di Galla, principalmente Martone e Mateja Koležnik, regista di *Falstaff* a Monaco di Baviera.

"I risultati più brillanti – scrive Galla - si sono avuti, non solo in Italia, laddove è stata accettato il confronto fra linguaggi dalle temperature molto diverse. Lo scarto fra mezzi "caldi" e mezzi "freddi" nei casi migliori è diventato quasi un dispositivo drammaturgico e comunque ha finito per generare una nuova tipologia di fruizione dell'opera. Nella quale anche uno dei fondamenti in positivo di questo tipo di proposte, la simultaneità, finisce per non essere più così indispensabile. È il caso dell'esemplare *Barbiere di Siviglia* portato in scena, e proposto non "live", all'Opera di Roma da Mario Martone: la regia operistica più dichiaratamente cinematografica di questi tempi, ma anche la più squisitamente teatrale e quella a più forte connotazione metateatrale. [...] Rilevante anche la contaminazione fra "live" e video preconfezionati, così com'è stata delineata alla Bayerische Staatsoper di Monaco dalla regista slovena Mateja Koležnik. Il verdiano *Falstaff* è stato in larga parte offerto nella ripresa di un'esecuzione dal vivo. E tuttavia, alla conclusione dell'opera la rappresentazione tradizionale è cessata. Lo spettatore in remoto è stato trasportato improvvisamente – grazie a uno schermo suddiviso in inquadrature multiple, che compare al centro della scena – dentro il recente passato delle prove dell'opera. E intanto i suoi protagonisti reali (tecnici, figuranti, cantanti, alla fine lo stesso direttore) comparivano intorno a quello schermo, affollando il palcoscenico e offrendo per la prima volta il segno del tempo presente: tutti con la mascherina, quello è un assembramento. L'orchestra era ferma, zitti i cantanti: quello che si ascoltava (e che si vedeva per via mediatica) era la prova del Finale. Lo scarto, effettivamente straniante, si potrebbe definire un "colpo di teatro" ai tempi del Covid."

A Gallo appare centrale lo scarto tra mezzi "caldi" e mezzi "freddi" nella realizzazione di una metateatralità, ma mette in ombra ciò che a me sembra davvero centrale e cioè il nuovo rapporto suono-spazio in un teatro vuoto che però nelle case arriva appiattito frontalmente. Per percepirlo bisogna essere dentro il teatro. Il che mi fa supporre che finita l'emergenza ci dimenticheremo delle possibilità innovative metateatrali e dell'invenzione di un nuovo rapporto spazio-suono e torneremo a riaccendere la luce come prima. Nel frattempo Martone, che insiste nella sua idea impegnativa della regia come "installazione", ha pensato per la *Traviata* (Opera di Roma, direttore Daniele Gatti, in scena in aprile) di abbassare in sala, ad altezza d'uomo, l'imponente lampadario dell'Opera che si oggettiva in un totem gigantesco: un sole in agonia che riflette più che illuminare le azioni umane. È un gesto drammaturgicamente forte perché indica

plasticamente la fine della funzione sociale consolatoria della forma-opera, se solo si rimeditano le riflessioni di Adorno sullo spazio a cupola dei teatri d'opera: “La cupola sostituisce il cielo per innalzarsi al suo posto, *immagine esorcizzatrice*, con il lampadario come sole e stelle dipinte”. Abbassare il sole indica direttamente e drammaticamente che la funzione di mediazione e di riconciliazione dell'opera con il suo cielo finto e il sole di gocce di Boemia si è esaurita. Questo mi pare il vero colpo di teatro nell'età della pandemia.