

La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera contemporanea. Il caso Davide Livermore*

Giulia Carluccio, Stefania Rimini

Allargare al massimo l'orizzonte dei linguaggi, puntare sopra frizioni e choc, speculare sopra accoppiamenti di forme e di toni assolutamente non giudiziosi, è per me esercizio antico e preciso progetto di poetica. Il teatro, che è appunto, per eccellenza "travestimento", mi pare che invochi siffatte manipolazioni, in vista di una piena sregolatezza inventiva, anarchicamente ben temperata. E questo vale per la parola, per il suono, per l'immagine, per il gesto.

(Edoardo Sanguineti, Programma di sala per *Macbeth Remix* di A. Liberovici, Festival di Spoleto 1998)

Intorno alla regia d'opera

Nel quadro degli studi teatrali il dibattito intorno al ruolo e alle funzioni della regia¹, esercizio necessario a mappare sopravvivenze e scarti rispetto alle tradizioni novecentesche, torna periodicamente a rinnovarsi e ad accreditare posizioni diverse. Come ricorda Lorenzo Mango, a partire da un'inchiesta condotta da Franco Quadri e Renata Molinari², nei primi anni zero si afferma una «nuova figura di artista creatore della scena, che agisce sul piano della contaminazione dei linguaggi, di una scrittura di scena non rappresentativa e con uno scambio di natura dialettica con i diversi operatori coinvolti»³. A ben guardare, tale profilo sembra interessare direttamente la funzione e le caratteristiche del ruolo registico all'interno della scena lirica contemporanea e, soprattutto, consente di riconoscere alcune specificità dello spettacolo d'opera odierno, forse il campo di battaglia più interessante per verificare i fermenti della cosiddetta «seconda creazione»⁴. In questo contesto, il caso delle regie liriche di Davide Livermore può risultare addirittura paradigmatico ed esemplare. Tuttavia, prima di individuare l'approccio e la cifra stilistica di Livermore, in quello che

* Il saggio è stato concepito, discusso e redatto da Giulia Carluccio e Stefania Rimini in piena condivisione in tutte le sue parti. Le autrici intendono innanzitutto ringraziare Davide Livermore per la disponibilità ad avviare un confronto in progress che ci si augura di proseguire per ulteriori approfondimenti. Un sentito ringraziamento è inoltre rivolto agli Uffici Stampa del Teatro Regio di Torino e del Teatro alla Scala di Milano per i preziosi documenti messi a disposizione.

¹ Per una sintesi ragionata dei principali indici dello *status quaestionis* si rimanda a *La regia in Italia, oggi*, a cura di C. Longhi, in "Culture teatrali", n. 25 (2016).

² *Il ruolo della regia negli anni duemila. Speciale 2005*, a cura di F. Quadri, R. Molinari, in "Il Patalogo ventotto. Il ruolo della regia negli anni duemila", Ubulibri, Milano 2005, pp. 224-263.

³ L. Mango, *La regia dopo la regia. Tre variazioni sul tema*, in *La regia in Italia, oggi*, cit., p. 86.

⁴ Per una mirata incursione in tale direzione si rimanda a F. Perrelli, *La seconda creazione. Fondamenti della regia teatrale*, Utet, Torino 2005.

si offre come un primo affondo suscettibile di nuove acquisizioni e più ampie ricognizioni critiche e analitiche, è bene ancora soffermarsi sulla necessità di intendere la regia d'opera come spazio entropico⁵, attraversato da una generale tendenza sperimentale, in grado di produrre fenomenologie di grande impatto. L'importanza dei nuovi paradigmi proposti all'interno dei teatri lirici non è sfuggita a Gerardo Guccini, che individua con lucidità e chiarezza la portata di tale *turning point*:

Producendo grandi spettacoli tecnologicamente e linguisticamente aggiornati e conservando al contempo l'integrità delle partiture drammatico/musicali, il teatro d'opera costituisce dunque un naturale induttore di regia drammatica. Filtrate dalle sue strutture, si sono convertite a questa pratica esperienze di regia cinematografica, di «scrittura scenica», di drammaturgia collettiva e di coreografia.⁶

L'impressione è che l'opera sia quindi diventata sempre più un catalizzatore di pratiche e idee registiche, di sperimentazione, un serbatoio di immaginari spesso stratificati e sfuggenti, e che tali consuetudini stiano cambiando la relazione col pubblico nonché i processi di 'rimediazione' fra i linguaggi artistici.

Questo fenomeno, che da un lato coinvolge e sconvolge i processi e le dinamiche che riguardano la regia *tout court* e comprende le ragioni di una "retheatricalization of the theatre"⁷, dall'altro evidentemente introietta altre spinte e *turning points*. Da questo punto di vista, per esempio, la crescente emersione della regia lirica come elemento creativo qualificante ha anche a fare con le modificazioni e diversificazioni della fruizione stessa dello spettacolo operistico. In un contesto di *storia mediale dell'opera*, infatti, come indica Emanuele Senici, risulta chiaro che il progressivo e sempre più maneggevole consumo della componente musicale dell'opera su supporti di riproduzione via via più leggeri e dematerializzati (dal 78 giri a internet), ha non solo distinto la pratica fruitiva di puro ascolto da quella di partecipazione spettatoriale allo spettacolo lirico, ma soprattutto ha motivato una risignificazione dell'esperienza teatrale dell'opera, sia nella domanda/offerta di invenzione e sollecitazione scenica e visiva, sia nella ricerca e sperimentazione di nuovi nessi

⁵ Scrive in proposito Gerardo Guccini: «l'entropia della regia lirica contemporanea – il suo essere misura del disordine interno al sistema operistico – corrisponde alle trasformazioni storiche dell'opera, ai percorsi degli artisti e ai valori culturali che orientano le scelte di sovrintendenti e responsabili. A seconda che la si esamini in rapporto all'uno o all'altro di questi insiemi causali, l'entropia registica evidenzia aspetti diversi e addirittura conflittuali», G. Guccini, "Regiekultur" vs "Regietheater". *Introduzione alla regia d'opera contemporanea*, in *La regia in Italia, oggi*, cit., p. 132.

⁶ G. Guccini, *La regia lirica: livello contemporaneo della regia teatrale*, in "Il castello di Elsinore", n. 62 (2010), p. 96.

⁷ S. Williams, *Opera and modes of theatrical production*, in N. Till (ed.), *Opera Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, p. 152.

tra la partitura e lo spettacolo, tra l'ascolto e la visione⁸. Sullo sfondo di tale scenario, gli altri processi in atto nella storia dello spettacolo (e delle tecnologie, intese come supporti e come linguaggi) hanno determinato una convergenza peculiare di dinamiche che hanno trovato nell'opera il luogo ideale di interazione e rilancio. E di cortocircuito. Il secolo di audiovisivi che abbiamo alle spalle inoltre, come ha ribadito Luca Zoppelli, ha impattato in modo determinante su questo cortocircuito, spingendo lo spettacolo lirico a fare i conti con i mutati modi di percezione del visivo e del sonoro, anche al di là dell'influenza profonda che il cinema, in particolare, ha esercitato sull'opera, dopo esserne stato a sua volta influenzato⁹.

Lo stesso Davide Livermore, per avvicinarci al nostro *case study*, ebbe a dichiarare più di dieci anni or sono, all'epoca del suo allestimento di *Aci, Galatea e Polifemo* al Teatro Regio di Torino (stagione 2008-2009):

Naturalmente, adesso l'opera deve fare i conti con un secolo di cinema, così come con l'arte contemporanea e il design. Vogliamo poi parlare dei videoclip? Vi troveremo un modello formale straordinario per l'opera del Settecento... Ma questo lo si può capire solo se si hanno due armi: una, è un profondo rispetto per la partitura, l'altra è l'aver i piedi piantati in questo mondo, la conoscenza dei linguaggi della contemporaneità.¹⁰

Dunque, intersezioni, parentele, linguaggi che la contemporaneità chiede di sperimentare, pur nel pieno e rigoroso rispetto della partitura, come nel caso di Livermore. Del resto il regista torinese sembra incarnare al meglio quella schizofrenia indicata da Gallarati rispetto alle tendenze di messa in scena contemporanea dell'opera, per cui il rapporto con la partitura tende ad essere sempre più filologico, mentre il lavoro sul libretto motiva aperture sempre più spregiudicate¹¹. Al di là di questa apparente aporia, che peraltro affonda le sue radici nel bipolarismo insito nella nozione stessa di opera, le parole di Livermore richiamano bene alcune delle questioni affrontate in queste pagine.

Senza entrare qui nel merito delle analogie profonde tra opera e cinema, evocate dal regista e analizzate con chiarezza, tra gli altri, da

⁸ Cfr. E. Senici, *Storia mediale dell'opera e retorica della fedeltà*, in *Giuseppe Verdi dalla musica alla messa in scena*, a cura di F. Piperno, D. Mastrangelo, M. Rita, Istituto Nazionale di Studi Verdiani, Parma 2015, pp. 114-119, e Id., *In the Score: Music and Media in the Discourse of Operatic Mise en Scène*, in "The Opera Quarterly", Volume 35, Issue 3 (2019), pp. 207-223.

⁹ L. Zoppelli, "Alla borghese moderna"? *Regia d'opera, traduzione dei codici e pubblici*, in "Il Saggiatore Musicale", n. 1, Anno XVII (2010), pp. 98-105.

¹⁰ L. Cosso, *Dalla Musica alla scena. Conversazione con Davide Livermore*, in *Aci, Galatea, Polifemo*, Libretto di Sala, Edizioni del Teatro Regio, Torino 2019, p. 31.

¹¹ Cfr. P. Gallarati, *Mimesi e astrazione nella regia del teatro musicale*, in *La regia teatrale. Specchio delle brame della modernità*, a cura di R. Alonge, Edizioni di pagina, Bari 2007, pp. 175-188.

Christophe Deshoulières¹², vale la pena, in conclusione, ribadire ancora come l'opera, collocandosi al centro di innovazioni che interessano diverse modalità di spettacolo, di linguaggi e di dispositivi tecnologici di rappresentazione, costringa a ripensare non solo la propria ontologia (a partire dalla tensione fondativa tra musica e scena) ma anche lo stato di salute delle altre forme con cui si ibrida¹³.

A fronte della complessità di tale orizzonte, che qui ci si limita a evocare per meglio contestualizzare l'analisi che segue, ci pare importante incoraggiare una riflessione di carattere sempre più interdisciplinare e trasversale intorno alle questioni che riguardano la scena lirica contemporanea, ovvero, in sintesi, l'equilibrio fra i diversi livelli dell'opera (partitura, drammaturgia, messa in scena); l'impatto delle nuove tecnologie nella costruzione scenica e nella visualizzazione dell'opera¹⁴; la fluidificazione delle estetiche e dei linguaggi; il rapporto tra filologia musicale e invenzione registica; i cambiamenti nelle pratiche di ricezione del pubblico¹⁵.

Livermore, o della regia politecnica

La scelta di misurare il grado di complessità del *modo* registico di Livermore procede proprio nella direzione fin qui annunciata: attraverso due esempi, scelti all'interno di un corpus che sempre più riconfigura il repertorio con significative strategie di *stage design*, in un continuo aggiornamento di tecnologie e di immaginario, si cercherà di esplorare la trasversalità dei codici dei suoi spettacoli, il gusto per la contaminazione, la capacità di armonizzare livelli e pratiche musicali e performative. Le due regie su cui si soffermerà l'analisi risultano in qualche modo emblematiche del suo approccio all'opera (in

¹² C. Deshoulières, *La regia moderna delle opere del passato*, in *Enciclopedia della musica*, diretta da Jean-Jacques Nattiez, con la collaborazione di M. Bent, R. Dalmonte e M. Baroni, 10 vol., Einaudi-il Sole 24 ore, Torino 2004, pp. 1029-1063.

¹³ Per ulteriori riferimenti, oltre ai saggi citati in precedenza, cfr. anche Ch. Merlin (sous la direction de), *Opéra et mise en scène*, in "Avant Scène Opéra", n. 241 (2007); D. J. Levin, *Unsettling Opera. Staging Mozart, Verdi, Wagner and Zemlinsky*, Chicago University Press, Chicago 2007; F. Ceraolo, *Registi all'opera*, Bulzoni, Roma 2017.

¹⁴ Sull'impatto delle tecnologie sulla nuova scena multimediale, cfr. A. M. Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale. La nuova scena tra video mapping, interaction design e Intelligenza artificiale*, Dino Audino, Roma 2020.

¹⁵ L'impostazione stessa di questo volume e del convegno che ne è all'origine indicano che la strada da percorrere è quella del dialogo e del confronto fra studiosi e studiose di provenienze diverse (musicologiche, teatrologiche, mediologiche...), con i professionisti della scena lirica (registi, scenografici, visual designer ecc.). In questa prospettiva, nel contesto delle giornate leccesi, abbiamo annunciato l'iniziativa "Opera Project", per la costituzione di un network universitario italiano di studio e osservazione aperta della fenomenologia della regia d'opera contemporanea. Il progetto è in via di formalizzazione.

entrambi i casi verdiana): sia *I vespri siciliani* (prodotto dal Teatro Regio di Torino nel 2011) che *Attila* (che ha inaugurato la stagione del Teatro alla Scala di Milano nel 2018) consentono, infatti, di recuperare una certa idea di opera come principio di integrazione e attualizzazione dei linguaggi, sul quale Livermore è intervenuto più volte, al di là delle parole già richiamate.

Nel caso delle sue regie verdiane, Livermore ha fortemente sottolineato da un lato la dimensione intimamente 'teatrale' della scrittura verdiana, dall'altro la volontà di mettere al servizio della drammaturgia del compositore la sua personale visione di 'opera-simultanea', di opera come specifica compresenza e simultaneità, appunto, di linguaggi e di arti, nella quale tutti i coefficienti scenici e visivi concorrono a tradurre le immagini-guida dello spettacolo.

Il Verdi dei *Vespri* e dell'*Attila* porta poi, con sé, precise sfumature di ordine politico e sociale che Livermore richiama in modo perentorio, attraverso soluzioni di riconfigurazione spazio-temporale di cui lo stesso regista rivendica la legittimità, e che aggiungono alle regie una nota culturalmente rilevante, in riferimento a precisi ed espliciti discorsi sulla memoria e sulla identità del nostro paese. A di là dell'elemento politico, che si inserisce con intrinseca necessità nell'approccio registico di Livermore alla drammaturgia verdiana, in entrambi i casi quel che ci pare interessante è la proposta di un canone estetico che tende a esprimere e a concretizzare in modo sempre più decisivo (dal 2010 de *I Vespri* al 2018 di *Attila*) quell'intento di utilizzare le "due armi" di cui sopra: il "profondo rispetto per la partitura", avendo "i piedi piantati in questo mondo, la conoscenza dei linguaggi della contemporaneità".

L'ecclettismo e la ricchezza del percorso artistico di Livermore (regista di prosa, scenografo, costumista, light designer, coreografo, sceneggiatore, attore e insegnante, scrittore, cantante, e non solo dunque regista d'opera acclamato internazionalmente e insignito di Oscar) testimoniano immediatamente di una programmatica esigenza di sperimentare linguaggi, insieme a costituire un patrimonio di conoscenze e di esperienze creative che attrezzano il suo arsenale di "armi" ben appuntite per portare avanti il suo discorso estetico.

Tuttavia, questa stessa programmatica fluidità del suo profilo artistico, perfettamente corrispondente alla fluidità dei suoi linguaggi, rende per certi aspetti problematico il suo posizionamento all'interno del contesto contemporaneo: l'ipotesi a cui stiamo lavorando propende per una tassonomia bipolare, anfibia, che collocherebbe il regista torinese per un verso tra gli eredi del Nuovo teatro musicale, proprio alla luce di concreti sforzi verso l'elaborazione di processi di sintesi fra i linguaggi: parafrasando le *Possibilità e nuove necessità* di Nono, attraverso la mediazione di Guccini, ci sembra infatti che Livermore «renda indipendenti, interattive e simultanee "le due dimensioni dell'opera, visiva e sonora"; disgreghi il primitivo rapporto associativo "per cui vedo quello che ascolto e ascolto quello che vedo"; eviti che "l'elemento scenico-visivo" si risolva in una funzione "meramente

illustrativa della situazione cantata”»¹⁶. L'utilizzo di un fitto sistema di proiezioni, il recupero di un immaginario eminentemente cinematografico o mediale, con chiare aperture pittoriche, procede infatti come vedremo nella direzione di una fervida espansione della dimensione narrativa, che integra e incalza gli ambienti e i ritmi evocati dalla partitura. In questa espansione, il costante riferimento al cinema e ai media audiovisivi conosce diversi livelli di rilevanza che coinvolgono, come si è visto, questioni di analogia di statuto, questioni di immaginario, di enciclopedia e recupero citazionistico, questioni di cortocircuiti tecnologici ed espressivi.

Accanto a questa linea genealogica che resta da verificare attraverso ulteriori approfondimenti e un annunciato confronto con il regista stesso, pare utile inserire la figura di Livermore nel «labyrinth della post-regia»¹⁷ sebbene non nei panni del Minotauro ma del liberatore Teseo (o forse addirittura della eroica Arianna!) – e addirittura dentro il versante del cosiddetto «post-operatorio», nell'accezione senza dubbio destabilizzante che a questo concetto danno Till e Cook nel manifesto pubblicato da Francesco Ceraolo nel suo *Registi all'opera*. Molte delle regie di Livermore sembrano infatti assimilabili a quanto Till e Cook scrivono a proposito del processo di rigenerazione dello specifico lirico cui tende la loro riflessione:

Le produzioni Post-operatorie stendono l'opera sul tavolo operatorio per ricambiare i suoi organi, investigando criticamente cosa sia in ballo nell'investimento sociale e culturale nell'opera quale connaturata forma d'arte anti-moderna, pur nata nel contesto della modernità, e cosa implica la sopravvivenza dell'“operistico” nella cultura postmoderna in quanto figura dei valori contrapposti dell'alto e del kitsch, dell'originale e dell'artificioso, del sublime e del grottesco, del puro e dell'isterico¹⁸.

È soprattutto l'oscillazione fra anti-moderno e postmoderno a risultare interessante per inquadrare alcune tessiture livermoriane, nonché la sottolineatura dell'ambivalenza cromatica fra «originale e artificioso», «alto e kitsch», «puro e isterico» che in effetti pare ricalcare la temperatura emotiva di molte sue regie (compresa la sua *Elena* per la Fondazione Inda)¹⁹.

¹⁶ L. Nono, *Possibilità e nuove necessità*, in “Il Verri”, n. 9 (1963), p. 63. Guccini richiama la testimonianza di Nono a proposito delle nuove forme fonico-corporee del teatro musicale dell'avanguardia teatrale, nel tentativo di mappare la storia dei rapporti fra lirica e principi della performance, nonché i codici e le forme della regia: cfr. G. Guccini, *L'opera come teatro. Percorsi e prospettive della regia lirica*, in *Ancora sulla regia nell'opera lirica*, a cura di L. Bianconi, G. Guccini, L. Zoppelli, “Il Saggiatore musicale”, vol. 17, n. 1 (2010), pp. 83-98.

¹⁷ G. Guccini, *La regia lirica, livello contemporaneo della regia teatrale*, in “TurinD@msReview”, n. 33/2 (2010), p. 88.

¹⁸ K. Till, N. Cook, *Manifesto*, in F. Ceraolo, *Registi all'opera*, cit., p. 60.

¹⁹ Il richiamo all'oscillazione fra «alto e kitsch», «puro e isterico» conferma l'impianto camp dell'immaginario di Livermore, senza dubbio in atto in molte regie liriche e recentemente confermato dalla regia dell'*Elena* di Euripide: per una lettura dell'*Elena* in chiave camp si rimanda a S. Rimini, *Campeggiare il mito*, in “Fata Morgana Web”.

A partire da tali premesse, abbiamo cercato di individuare alcuni motivi peculiari del suo approccio in riferimento alle due regie sopra citate, variamente nevralgiche rispetto a questo ordine di problemi. Dovendo muoverci, per ragioni di spazio, sul terreno di una prima approssimazione diciamo subito che la lettera del nuovo alfabeto registico del Nostro potrebbe essere la “s”, che indica l'urgenza di ritrovare sul palco la «simultaneità» dei linguaggi come effetto o indizio del principio intrinseco del genere operistico.

I Vespri: attualizzazione nello specchio dei media

Non siamo nella Sicilia del Duecento, ma in quella contemporanea dove in scena troviamo le lamiere contorte della strage di Capaci, Elena che evoca l'urlo della vedova Schifani, a partire dalle scenografie di Santi Centineo, i costumi di Giusi Giustino e il light design di Andrea Anfossi. L'invasore non è lo straniero, e dunque non sono i Francesi del libretto di Scribe e Duveyrier, ma è il potere dei mezzi di comunicazione, il dominio dei media, della televisione in particolare, che motiva la trasformazione del Vespro in uno studio televisivo, dove a un certo punto si interrompono le trasmissioni, durante i funerali di stato. Allo studio televisivo succede poi nel finale il parlamento italiano, con la citazione della costituzione italiana su cui si chiude l'opera e cala il sipario.

Sul piano della lettura politica del libretto il discorso risulta evidente ed è perfettamente chiarito da Livermore:

Verdi ha fatto una riflessione profonda sulla società del suo tempo scrivendo *Les vèspres siciliennes* in Francia, lontano dall'Italia, con una particolare distanza emotiva e linguistica. Ha composto un'opera che dovrebbe parlare di quelli che sono gli eroismi italici, che però alla fine non si dimostrano tali. Quindi *I Vespri* è celebrativa fino a un certo punto: Verdi ha compiuto una grande considerazione politica sulla sua contemporaneità e mi sembrava giusto e serio, data l'occasione dei 150 anni, parlare della nostra di contemporaneità. Credo che *I Vespri* abbia tantissimo da raccontare a noi, su chi sono i nuovi invasori, sulla nostra democrazia e sul nostro livello di partecipazione. I riferimenti dell'opera ai nostri giorni hanno un senso se visti alla luce della drammaturgia del libretto. Non sono denunce sociali: io non faccio polemica, ma arte.²⁰

Anche qui Livermore si riaggancia *alla luce* della drammaturgia del libretto. E la luce della drammaturgia del libretto diventa soprattutto l'uso del light design che illumina, letteralmente e metaforicamente, la lettura politica sopra indicata.

<https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2019/07/15/campeggiare-il-mito-elena-davide-livermore/> .

²⁰ Dichiarazione di D. Livermore, in F. Cassine, *La Storia è sempre attuale*, in “La Stampa”, https://www.lastampa.it/torino/appuntamenti/2011/03/16/news/verdi-e-l-italia-la-storia-br-e-sempre-attuale-1.36975123?refresh_ce.

L'esibizione dei linguaggi tecnologici (l'uso delle luci e delle proiezioni) costituisce l'effetto di marcatura, di lente di ingrandimento con cui il regista scava in Verdi. In questo senso, se l'attualizzazione proposta da Livermore denuncia, con le sue parole, le armi di distrazione di massa e il fascismo culturale di cui parlava Pasolini, la sua regia rivendica un altro uso dei media e dei linguaggi contemporanei. Lo studio televisivo viene mostrato e denunciato come espressione di fascismo culturale attraverso l'utilizzo sperimentale ed estremo degli stessi linguaggi tecnologici che sono alla base del medium televisione. In questo senso, in Livermore, l'attualizzazione delle opere non è mai un fatto di mera trasposizione e la dimensione politica del suo teatro d'opera, sempre rivendicata, è anche e innanzitutto nell'uso dei linguaggi. Questo discorso emerge sempre più chiaramente durante la sua carriera ed emerge nettamente nelle ultime opere, e in particolare nell'*Attila* scaligero, dove appare più ricco e complesso rispetto al caso dei *Vespri*. Ma ciò che è chiaro fin d'ora è che la dimensione sperimentale e l'idea di opera simultanea perseguite da Livermore non riguardano tanto o esclusivamente l'adozione di riferimenti o ambientazioni che richiamano tematicamente la tecnologia o l'immaginario mediale contemporaneo (pur imprescindibili), ma soprattutto l'utilizzo dei linguaggi mediali e tecnologici contemporanei, di quei linguaggi che rendono possibili nuove connessioni estetiche tra la partitura e il libretto, nuove relazioni tra la musica e la scena, nel profondo e sostanziale rispetto delle esigenze drammaturgiche e compositive dell'opera. E sono queste connessioni che rendono possibili effetti di trasformazione della lettera del libretto in corrispondenze che attualizzano la contemporaneità del compositore alla nostra, che rendono l'opera organismo estetico e di senso vivo.

In questa prospettiva i riferimenti all'universo cinematografico (e audiovisivo), da sempre presenti nelle regie di Livermore (si pensi al *Ciro in Babilonia* di Rossini, allestito per il Rossini Opera Festival del 2012), emergono con forza non accessoria nelle prove registiche più recenti, attraverso reminiscenze dirette e percepibili (Ejzenstejn per il *Tamerlano* del 2017, Fellini per il *Turco in Italia* nel 2016, la commedia all'italiana per il *Don Pasquale* del 2018, fino ad *Attila*, come si vedrà, e a alla recentissima *Tosca* ancora scaligera)²¹. Ma se questo immaginario nutre narrativamente e culturalmente l'opera livermoria in modo non secondario, tuttavia l'elemento più scioccante e innovativo risiede specificamente nella rimediazione del linguaggio del cinema per una nuova dimensione scenica, oltretutto nella profonda convinzione di quella analogia di forme e strutture spesso ribadita da Livermore (come nel caso di videoclip e opera settecentesca già richiamato). In questo senso, per esempio, nella magnifica *Tosca* dell'allestimento scaligero del 2019 non è tanto la presenza di citazioni a essere scioccante e innovativa, quanto piuttosto l'utilizzo di tecnologie che agiscono come una cinepresa all'interno dello spazio scenico, con piani-sequenza, zoom, fermi-immagine, fino allo straordinario e

²¹ Per una ricognizione sintetica cfr. I. Bellini, *Teatro-cinema nell'opera: Simon Stone, Davide Livermore e Ivo Van Hove*, in A. M. Monteverdi, *Leggere lo spettacolo multimediale*, cit., pp. 99-101.

supertecnologico effetto hitchcockiano del corpo di Tosca risucchiato in un vortice di luce²². Laddove, per inciso, è proprio il senso della forma linguistica hitchcockiana a rendere discutibile la lettura di questo effetto in termini di ascensione, come molti commentatori hanno proposto, giustamente messa in discussione da Massimo Fusillo, che peraltro sottolinea per la *Tosca* livermoriane ascendenze videoartistiche e di Bill Viola in particolare²³. Tanto per ricordare la dimensione convergente cara al Nostro, decisiva anche nel precedente *Attila* cui dedichiamo il secondo nucleo analitico.

Attila: tra le pieghe del tempo

Con *Attila*, grazie anche all'enorme clamore mediatico e 'cosmetico' dell'inaugurazione della Scala, Livermore ha l'occasione di ribadire la tensione del suo ingegno e di vincere le riserve di quanti non riescono a strizzare l'occhio alla tecnologia. Il suo impianto scenografico e registico, realizzato in sinergia con Giò Forma per le scene, D-wok per i video, Antonio Castro per le luci e Gianluca Falaschi per i costumi, conferma la tendenza verso la sintesi, che non significa però – come ammonisce Rancière – «combinare su di uno stesso palcoscenico parole, musica, immagini, movimenti e profumi», ma implica, al contrario, «la riduzione dei diversi modi di procedere delle arti e delle maniere che queste hanno di agire sui sensi a un denominatore comune, a un'unità di principio che accomuni l'elemento ideale e l'elemento sensibile»²⁴.

Se l'unità di misura dello spazio qui è il ponte, elemento simbolicamente connotato su cui si addensano significati e vettori cruciali per intendere i rapporti di forza interni al dramma, sul piano dell'ambientazione prevale l'idea di un Novecento distopico, annegato nel grigio e solo a tratti illuminato da striature accese. Gli eccidi e la devastazione del nazismo riconfigurano il paesaggio dell'opera portando sulla scena un immediato sovrasenso, capace di polarizzare l'attenzione del pubblico: rispetto a questo quadro a tinte fosche, *Attila* spicca per la coerenza di un portato etico che sembra stridere con la gretta mentalità del generale romano Ezio, pronto a svendere ogni ideale pur di assicurarsi una via di fuga. Provocando un feroce cortocircuito con l'attualità più bieca della politica italiana, Livermore assume la visione verdiana rimotivandola alla luce dell'oggi, azzerando ogni distanza e (di)mostrando quanto i «melodrammi della nazione» siano ancora in grado di rappresentare la vitalità e la capacità metamorfica del codice genetico della nostra cultura.

²² Lo nota L. Bentivoglio, *Tosca in Paradiso*, "Repubblica", 8 dicembre 2019, p.22.

²³ M. Fusillo, *Ritornando su Tosca*, in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2020/01/06/tosca-giacomo-puccini-livermore-chailly/>.

²⁴ J. Rancière, *La favola cinematografica*, tr. it., ETS-Cineforum, Pisa, Bergamo 2006, p. 38.

La rinuncia a un orizzonte semplicisticamente barbarico viene rimotivata alla luce di un immaginario che trova in certo cinema d'autore un giacimento di forme e presagi da risemantizzare, attraverso un esercizio di traslazione che attribuisce a figure del passato nuova energia e un più ampio respiro. Ogni scena sembra autorizzare scarti e lampi cinematografici per via di una scoperta trama di citazioni che corroborano la fibra di una regia polimaterica, che assume l'immagine in movimento come specchio e cristallo dell'azione e allo stesso modo schermo attraverso i costumi e le pose degli interpreti l'universo a cui si ispira. Non è un caso che nella ricezione critica dello spettacolo si insista sul catalogo di citazioni presenti nel testo: da *Roma città aperta* a *La caduta degli dei*, da *Germania anno zero* a *Il portiere di notte* - anche se poi Livermore cita esplicitamente solo il *Riccardo III* di Loncraine a cui evidentemente si rifà nella scelta della focalizzazione cronologica. Se le recensioni specialistiche non riescono a superare la tentazione della lista, è Francesco Ceraolo a indicare *il senso di Attila per il cinema*, ovvero la «grande celebrazione della nascita melodrammatica e cinematografica di una nazione»²⁵.

Livermore punta senza esitazione verso una regia fondata su un ritmo rutilante, una pienezza di segni, un formato 'maximal', in scia con il respiro della partitura grazie anche alla consistenza vocale e performativa degli interpreti²⁶. La direzione di Chailly attribuisce allo spettacolo una robustezza di suoni e di movimenti, non rinuncia ai chiaroscuri e riesce a dare risalto a ogni accento. La veemenza giovanile di Verdi trova concretezza nel grigiore delle atmosfere video e nella perentorietà dei gesti degli interpreti, capaci di aderire al disegno dei personaggi con maturità e giudizio, attraverso coreografie misurate e attente vibrazioni tonali. La plasticità delle forme, la ricercata coerenza di tutti i coefficienti meritano senza dubbio un'analisi più approfondita, a partire dall'idea che tutto si gioca su una «stratigrafia di tempi storici»²⁷, ma in conclusione ci si soffermerà su uno degli effetti più interessanti della costruzione simultanea messa in atto da Livermore, cioè quell'infarto di codici che senza dubbio contribuisce a rivitalizzare il corpo del testo.

Più che sul versante della spazialità, che pure si offre come cifra simbolica e come luogo di proiezione dei conflitti, è il regime della temporalità a entrare in campo in questa regia, grazie all'integrazione visiva degli inserti diegetici proiettati sul Ledwall attraverso i quali il regista rompe la catena fra presente e passato e realizza il sogno della contemporaneità. Lungi dall'essere meri segmenti illustrativi, i brani registrati immettono dentro il cerchio della scena un ambiguo *sentimento del tempo*, fatto di coincidenze, ricordi, proiezioni che disegnano parabole di senso sospeso, affidato alla capacità dello spettatore di riassorbire il flusso dentro una cornice pregnante. Se a volte si ha l'impressione di un eccesso di saturazione, e dunque di un appiattimento, o meglio di una mancanza di profondità, in certi casi il gioco di

²⁵ F. Ceraolo, *Il senso di Attila per il cinema*, in "Fata Morgana Web", <https://www.fatamorganaweb.unical.it/index.php/2018/12/10/attila-verdi-scala/>.

²⁶ Attila: Ildar Abdrazakov; Odabella: Saïoa Hernández; Ezio: George Petean; Foresto: Fabio Sartori; Uldino: Francesco Pittari; Leone: Gianluca Buratto.

²⁷ G. Guccini, *L'opera come teatro. Percorsi e prospettive della regia lirica*, cit., p. 98.

sovrapposizioni e richiami raggiunge vertici emotivi di grande intensità, come nel caso del racconto in flashback della morte del padre di Odabella. L'intersezione fra il corpo del personaggio in carne e ossa e la sua immagine sdoppiata, nel tempo e nello spazio, rappresenta forse il punto di non ritorno dell'invenzione registica di Livermore perché sembra aggiungere, al senso ovvio di matrice simbolica, un accento «ottuso» che per Barthes corrisponde alla «forma stessa di un'emergenza, di una piega (o meglio di una falsa piega)»²⁸.

In questo preciso istante la simultaneità dei codici riesce a determinare «il passaggio dal linguaggio alla significanza»²⁹ e così l'*Attila* conquista, sebbene per pochi attimi, l'anomalia del senso ottuso, a cui forse dovrebbe tendere ogni atto registico, se è vero qual che dice Barthes: «credo che il senso ottuso esprima una certa *emozione*, presa nel travestimento, questa emozione non è mai appiccicosa; è un'emozione che *designa* semplicemente quello che sia ama, che si vuole difendere; è un'emozione-valore, una valutazione»³⁰.



Figura 1 - *I vespri siciliani*, ph. Ramella&Giannese © Teatro Regio Torino

²⁸ R. Barthes, *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici III*, tr. it., Einaudi, Torino 1985, p. 56.

²⁹ *Ivi*, p. 58.

³⁰ *Ivi*, pp. 50-51.



Figura 2 - *I vespri siciliani*, ph. Ramella&Giannese © Teatro Regio Torino



Figura 3 - *Attila*, ph. Marco Brescia e Rudy Amisano, per gentile concessione della Fondazione Teatro alla Scala



Figura 4 - *Attila*, ph. Marco Brescia e Rudy Amisano, per gentile concessione della Fondazione Teatro alla Scala



Figura 5 - *Attila*, ph. Marco Brescia e Rudy Amisano, per gentile concessione della Fondazione Teatro alla Scala

