

MASSIMO FUSILLO - SERENA GUARRACINO

## TEATRI VUOTI, SPAZI RIMOSSI

### La trilogia dei film-opera

Nel pieno della pandemia da COVID-19 la vita teatrale si svolgeva unicamente attraverso lo streaming; alcuni teatri lirici hanno organizzato la messinscena di opere con la platea vuota, spettacoli che avevano come pubblico solo le maestranze, debitamente difese dalla mascherina. In questo contesto di trauma collettivo e globale, Mario Martone concepisce una trilogia di film-opera, che tematizza, in modo radicale, la condizione stessa, paradossale, del teatro vuoto, e accompagna il pubblico fino all'uscita ancora parziale dall'emergenza. La formula del film-opera sembra particolarmente adatta alla poliedricità della creatività martoniana: alla sua pratica sistematica di cinema, teatro e opera, in una sinergia intermediale di linguaggi che ricorda l'utopia wagneriana del *Gesamtkunstwerk*, e che sa dosare eclettismo polimorfico e rigore autoriale.

Il film-opera è un genere abbastanza problematico: la staticità del canto lirico rischia sempre di suonare artificiosa sullo schermo. Le soluzioni più praticate oscillano fra due poli opposti: tematizzare comunque lo spazio teatrale e la messinscena di partenza (come nel *Flauto magico* di Ingmar Bergman, 1975), o realizzare un film narrativo a tutti gli effetti, assumendosi tutti

i rischi, e risolvendoli in genere grazie a un rapporto intenso e profondo con gli spazi dell'ambientazione (le ville palladiane del *Don Giovanni* di Joseph Losey, 1979, o l'Andalusia della *Carmen* di Francesco Rosi, 1984) (Schroeder, 2016). La scelta di Martone sfugge a questa dicotomia: ci troviamo di fronte non a videoregistrazioni di messinscene ma a feature film veri e propri, che si svolgono però nei teatri vuoti, sfruttando la molteplicità affascinante dei loro spazi, anche dei meno canonici, in una dialettica vertiginosa fra alto e basso, interno ed esterno. D'altronde la cifra caratteristica della regia lirica di Martone, pur nella varietà straordinaria di approcci, è il dinamismo: compensare la staticità dell'opera attraverso un lavoro intensissimo sui cantanti, che punta a ottenere movimento, scioltezza, fisicità, sensualità, mentre in parallelo l'azione si proietta dalla scena verso la platea, diramandosi anche nei palchi di prosenio. Lo spettacolo lirico non è dunque un insieme statico e pittorico (come era accaduto per molti registi che hanno affrontato l'opera provenendo dall'avanguardia, come Luca Ronconi), ma un flusso continuo e vitale, che coinvolge lo spettatore fino a creare un senso di fusione comunitaria (Fusillo, 2018).

Così come si configura ora, a prescindere dalle intenzioni iniziali d'autore, la trilogia affronta momenti e generi diversi del teatro musicale. Nella fase più acuta del lockdown, Martone inizia il suo percorso affrontando il capolavoro comico di Rossini, autore da lui molto amato (forse per la sua tendenza protonovecentesca al montaggio), di cui ha firmato regie straordinarie al Festival di Pesaro (*Matilde di Shabran* del 2004, ripresa nel 2012 e a Londra nel 2008; e *Torvaldo e Dorliska*, 2006). Dopo una prima parte che si svolge fra scena e platea, utilizzando il palco reale come balcone a cui rivolgere la topica serenata, *Il barbiere di Siviglia* (2020) fa scorrere i titoli di testa sull'aria di sortita di Figaro, *Largo al factotum*, brano famosissimo che esalta la vitalità del personaggio-demiurgo e che viene eseguito montando in parallelo la sequenza di un lungo giro in

## TEATRI VUOTI, SPAZI RIMOSSI. LA TRILOGIA DEI FILM-OPERA

vespa guidato dal direttore d'orchestra, Daniele Gatti, che accompagna Andrzej Filończyk, che interpreta il barbiere, a prendere gli oggetti di scena, alternata con l'inquadratura fissa e frontale del baritono che canta, con lo stesso giubbotto nero che indossa sulla vespa: un'alternanza che svela il meccanismo teatrale, scandendo il flusso delle immagini seduttive di una Roma semideserta. Il titolo fissa chiaramente il contesto pandemico, «Roma, città gialla, Novembre 2020», mentre l'aria culmina nell'ingresso in teatro e nella collaborazione di truccatrici e costumiste, che compariranno più volte in tutto il film. L'esterno della città, liricizzato da notevoli effetti di luce, era allora uno spazio in parte proibito, o comunque regolato da un codice preciso (la zona gialla per l'appunto), che interagisce così con lo spazio del teatro vuoto, spesso inquadrato dall'alto in profondi e potenti campi totali.

C'è un altro momento in cui il montaggio alternato assume un ruolo espressivo dirompente, ed è il finale del primo atto, uno dei famosi concertati rossiniani che esprimono disorientamento conoscitivo attraverso un crescendo inesorabile e un ritmo meccanicamente martellante. In questo caso l'alternanza è fra presente e passato: le inquadrature dell'interno del teatro, in cui l'azione si dipana in tutti gli spazi, sono montate assieme a immagini di repertorio in bianco e nero, che raffigurano l'epoca d'oro del melodramma, l'affollarsi del pubblico, la ritualità mondana, comprese figure iconiche come Anna Magnani e, soprattutto, Maria Callas. La vitalità trascinate della musica assume così tonalità malinconiche, in un impasto unico fra euforia e disforia, trauma ed elaborazione estetica.

Dal momento in cui entra in scena la protagonista femminile, Rosina (Vasilisa Berzhanskaya), un intreccio di corde, che ricordano quelle utilizzate in teatro per la movimentazione delle scenografie, inizia a segmentare e delimitare tutto lo spazio, articolandolo in modo quasi labirintico; si tratta di una soluzione scenica che ha una sua bellezza intrinseca, soprattutto nel con-

testo del teatro vuoto (sembra in effetti un'installazione di arte contemporanea), ma che assume anche, evidentemente, una duplice valenza metaforica: da un lato evoca e visualizza l'intrigo che anima il plot, con cui la ragazza verrà liberata dal potere del vecchio tutore innamorato; dall'altro sembra rimandare alle limitazioni che la vita sociale e la fruizione artistica hanno dovuto inevitabilmente subire nel lockdown. L'immagine finale in cui i fili vengono spezzati con tenaglie da tutti i personaggi apparso nel film ha dunque un valore chiaramente catartico.

La dinamizzazione degli spazi è ancora più marcata nella *Traviata* (2021), che si irradia dal palco/platea fino ai luoghi del teatro abitati dal pubblico, dal loggione al foyer. In un ritmo di sistole e diastole, si comincia dagli spazi angusti dei palchi dove prostitute dalle distintive calze a righe orizzontali ricevono i loro clienti, con Violetta nel palco reale; si passa poi allo spazio enorme della platea vuota, dove sono ambientate le due feste tragiche del melodramma (secondo la fortunata formula di Francesco Orlando, 2020), in entrambi i casi in dialogo ancora con spazi angusti che sembrano al contempo incastrare e proteggere la protagonista. Nel primo caso, dopo la scena corale del brindisi lo scambio tra Violetta (Lisette Oropesa) e Alfredo (Saimir Pirgu) li vede seduti sulle scale, con le topiche calze a righe della prostituta in primo piano: le scale sono luogo scomodo, di transito, ma anche intimo e nascosto, sul cui pianerottolo uno specchio permette un'inquadratura squisitamente cinematografica di Violetta che guarda se stessa e poi l'amato attraverso di esso. Nella seconda festa tragica, durante il lungo concertato finale Violetta si nasconde dietro la tenda che segna l'ingresso della platea: l'inquadratura include il primo piano della protagonista e il campo lungo della sala, giocando con gli spazi, accompagnando lo sguardo fino al letto che dalla prima scena campeggia al centro del palcoscenico e che incarna, nella sua inamovibilità, il destino tragico di Violetta.

È infatti su di esso, coperto da uno sgargiante copriletto

## TEATRI VUOTI, SPAZI RIMOSI. LA TRILOGIA DEI FILM-OPERA

rosso, che si accumulano, in un gesto carico di violenza, i cappotti maschili gettati da mani invisibili durante la cabaletta *Sempre libera*, che assume così una tonalità disperante. Si anticipa così efficacemente l'apertura del secondo atto, dove il palco si trasforma in un ritiro bucolico rappresentato da meravigliose quinte dipinte (che rendono omaggio, tra l'altro, all'arte delle maestranze del Teatro dell'Opera); in un gesto di straordinaria potenza metateatrale, sarà Germont (Roberto Frontali) a strapparle una ad una, facendole cadere al suolo e rivelando lo squalore del retropalco. Lo spazio aperto è un luogo di vulnerabilità e angoscia, come raccontano anche le coreografie disarmoniche di Michela Lucenti, ma soprattutto il finale straziante, in cui Violetta muore in un teatro totalmente vuoto: vuoto il palco, vuota la platea, vuota persino la buca dell'orchestra. Una solitudine metafisica, che rende ancora più tragico il melodramma forse più tragico di Verdi (un po' come a suo tempo l'adattamento del *Filottete* di Sofocle del 1987, ambientato in una solitudine assoluta visitata solo da allucinazioni, rendeva ancora più tragica la tragedia greca); ma anche commento feroce al disfacimento delle reti sociali e affettive enfatizzato dalla pandemia.

Se *Barbiere* si muove principalmente tra il palco e la platea, e *Traviata* anima i corridoi e i palchetti, *Bohème* (2022) racconta invece gli spazi rimossi dell'attività teatrale: lasciato il Costanzi, sede del Teatro dell'Opera di Roma, il set si sposta nei laboratori di scenografia, un edificio di archeologia industriale nei pressi del Circo Massimo, con una terrazza che offre una magnifica vista sulla città che stride con gli interni spogli, un po' squallidi (come il retropalco svelato in *Traviata*), che contrastano con i velluti e le finiture dorate del teatro. In questi luoghi il pubblico non è ammesso, e questo dà alle vicende dei bohémien pucciniani una dimensione voyeuristica, che esprime la carica destabilizzante dell'eros ma anche la questione di classe che ne struttura la vicenda: lunghi piani sequenza ci fanno at-

traversare strette scale e magazzini affollati in cui anche le scenografie, come il Momus del secondo quadro, sembrano residui di magazzino che lasciano i gruppi elettrogeni in bella vista.

In questo terzo capitolo, Martone elabora più esplicitamente il rapporto con il cinema (che pure è presente, attraverso la fotografia e il montaggio come modalità di scrittura, anche negli altri due), con momenti anche esplicitamente metafilmici come l'inizio del terzo quadro, quando un allargamento di inquadratura all'arrivo di Mimì (Federica Lombardi) rivela che la nevicata è un effetto da set cinematografico. Ma il cinema è cifra ben più ampia, grazie all'ambientazione nella Francia pre-sessantottina, con omaggi al cinema francese della Nouvelle Vague: e infatti sulla bacheca nella cucina campeggiano, tra le altre, le locandine di *À bout de souffle* di Godard (1960) e *Le signe du lion* di Rohmer (1962), che vegliano sul duetto tra Mimì e Rodolfo (Jonathan Tetelman) alla fine del primo quadro. Si tratta dell'unico caso, in questa trilogia, di una traslazione temporale: *Barbiere* si svolge in uno spazio cronologicamente poco caratterizzato, ma con costumi che richiamano l'inizio Ottocento, mentre per *Traviata* Martone sceglie una sontuosità tardo-ottocentesca. L'azione di *Bohème* viene invece spostata esplicitamente in avanti di circa sessant'anni, sollecitando una sovrapposizione tra l'amore tra i due protagonisti, con la sua fine tragica a causa della povertà, e l'utopia politica del Sessantotto, la cui eredità resta un potente rimosso dei nostri tempi; che abita infatti i luoghi rimossi del teatro, quelli in cui si dispiega il lavoro di artigiane e artigiani dello spettacolo, una delle categorie più penalizzate dalla pandemia.

Con questa trilogia, Martone dà vita a tutti gli effetti a un nuovo genere: pur riprendendo alcune delle caratteristiche del film-opera, non solo le innesta con altre tecnicamente più ardite come il suono in presa diretta, ma soprattutto intreccia le qualità materiali e simboliche degli spazi teatrali come elemento imprescindibile del racconto, con il risultato di non sottrarre



## TEATRI VUOTI, SPAZI RIMOSSI. LA TRILOGIA DEI FILM-OPERA

l'opera al teatro, bensì di valorizzare e risignificare il suo radicamento in esso. Così questo esperimento, che ha trovato un'occasione nelle condizioni dettate dalla pandemia, raggiunge un senso più profondo e duraturo, che è insieme riflessione critica sulle condizioni materiali delle esistenze e atto d'amore per il teatro nel suo farsi.

M. Fusillo, *Sinergie – Flussi – Spazi*, in *Mario Martone 1977-2018. Museo Madre*, a cura di G. Riccio, Roma, Contrasto, 2018, pp. 219-225.

F. Orlando, *Festa corale e pene personali: una costante operistica* (2005), in *Su Wagner e altri scritti di teatro musicale*, a cura di F. Fiorentino e L. Zoppelli, Pisa, Pacini, 2020, pp. 241-253.

D. Schroeder, *Cinema's Illusions, Opera's Allure. The Operatic Impulse in Film*, London-New York, Bloomsbury, 2016.







I FILM



