

Aldo Roma

Registi all'opera

Recensione del libro
Registi all'opera. Note sull'estetica della regia operistica
di Francesco Ceraolo

Questo recente volume di Francesco Ceraolo raccoglie le teorie e le riflessioni di alcuni filosofi contemporanei sull'opera in musica – tra gli altri, Slavoj Žižek, Theodor Adorno e Alain Badiou – e propone un percorso critico all'interno dell'estetica del teatro musicale nel Novecento. La pubblicazione è arricchita dal riferimento al lavoro dei registi cinematografici Werner Herzog e Lars von Trier; di quest'ultimo sono riportate in appendice le note di regia per la messinscena delle opere wagneriane *Die Walküre* e *Siegfried* al Festival di Bayreuth. Ceraolo riflette sull'evoluzione dello statuto del *medium* operistico nel corso della sua storia, dagli inizi sino a Wagner, incrociando costantemente i punti di vista dei filosofi che, riflettendo sull'estetica operistica, hanno indicato, a loro modo, le cause della sua crisi e le opportunità di rinnovamento del bisogno di teatro nella contemporaneità.

L'opera: un medium anacronistico

Le considerazioni di Ceraolo muovono da quella che egli definisce «la litania funebre dell'estetica contemporanea» (p. 17), che sancirebbe il decesso dell'opera in musica, in crisi dall'inizio del XX secolo; per di più, mutuando l'espressione dal titolo del libro *Opera's Second Death* di Žižek e Mladen Dolar, si tratterebbe di una morte *doppia*, congiuntamente imputabile all'anacronismo a cui si deve la creazione stessa del melodramma e al seguente decadimento della sua originaria funzione sociale.

Com'è noto, il teatro musicale nasce dal tentativo della Camerata de' Bardi di recuperare le forme originali della tragedia greca, che si riteneva fosse interamente cantata. D'altro canto, come l'autore dichiara, nello «spostamento» e nella «decontestualizzazione della sua generalità da un ambito di tradizioni ad un altro» (p. 20) viene a palesarsi una contraddizione: l'invenzione del recitativo è rivelatrice di un rapporto tra verso e melodia che differisce dal modello ellenico. Mentre in quest'ultimo la musica, rifacendosi allo spirito del rito dionisiaco, «è nietzschianamente espressione dell'ebbrezza vitale», la funzione del melodramma avrebbe dovuto essere invitare «l'uomo a seguire la retta via dell'agire pratico, ad armonizzarsi con il mondo, secondo un principio razionale dell'etica» (pp. 20-21). Ceraolo sottolinea come i successivi sviluppi del teatro musicale continueranno ancora a mantenere questo carattere anacronistico anche quando l'estetica romantica, pur riproponendo il primato della melodia sul verso, si allontanerà dal modello greco a livello tanto formale quanto di contenuto. Sarà Richard Wagner con il suo *Gesamtkunstwerk* a portare a compimento l'idea già

presente nell'estetica di Hegel, secondo la quale il dramma, «dovendo esso venir configurato artisticamente come momento dell'arte, richiede l'aiuto di quasi tutte le altre arti».¹ Tuttavia, secondo l'autore – influenzato dalle osservazioni tratte da *Amleto o dell'ossimoro* di Ferruccio Marotti (1966) – è con Wagner che viene alla luce, in tutta la sua irrealizzabilità, l'utopia della «ricostruzione della totalità greca [...] che ha sancito la nascita dell'opera lirica» (p. 27): il carattere sacrale con cui il compositore tedesco concepisce le sue opere, benché le avvicini al modello ellenico, non riesce a riscattarle dalla contraddizione insita nella materialità della scena naturalistica. Una prima conseguenza del ragionamento di Ceraolo sembra quindi essere quella secondo cui la teorizzazione wagneriana abbia rappresentato, ad un tempo, la constatazione dei limiti materiali – e tecnologici – della scena rispetto alle «vette teoretiche del pensiero speculativo» e la consequenziale apertura verso *media* «più moderni ed adeguati» (p. 28).

L'opera: un medium borghese

Ceraolo riflette poi sullo stato dell'arte, e in particolare dell'opera, nella società capitalistica globalizzata. Il teatro musicale, che per le sue stesse caratteristiche – non foss'altro che per la presenza in scena dell'attore che agisce cantando – necessitava, durante la sua fruizione, la sospensione di qualsiasi pretesa di verosimiglianza, aveva comunque rappresentato, «con un ossimoro, la forma d'arte elitaria-popolare per eccellenza»; era stato, cioè, in grado di richiamare a sé un pubblico vasto e socialmente variegato. Una delle ragioni della decadenza del *medium* operistico nel XX secolo sembra risiedere nell'alterazione della disposizione del pubblico a quell'«atteggiamento anti-razionalistico e anti-realistico» (p. 31) che l'opera esige. La capacità di ricezione dello spettatore contemporaneo risulta contrastata dalla rottura di quel tacito *patto di credibilità* che si stabiliva tra la scena e la platea: Ceraolo definisce questo fattore come «paradossale», in quanto lo stesso spettatore che fruisce senza preoccupazioni delle sequenze di immagini digitali, inattendibili per statuto, «rimane indifferente», contrariamente a quanto si potrebbe credere, «verso una forma d'arte il cui carattere peculiare risiede nell'inattendibilità della inter-azione canora» (p. 32).

I due risultati più ragguardevoli prodotti da questa condizione sarebbero, secondo l'autore, il decadimento delle basi formali dell'opera – che degraderebbe in «sotto-prodotti e scimmiettamenti dell'industria culturale» ed altre forme di intrattenimento godute in «luoghi deputati al divertimento di massa» – e, al contempo, alla salvaguardia «archeologizzante» dei «fasti anacronistici» che «rivivono all'interno dei templi "sacri" e inaccessibili dell'archeologia borghese» (p. 31). È opportuno considerare queste ultime valutazioni di Ceraolo a carattere sociologico come propedeutiche al discorso che intende avviare nei paragrafi successivi sulle prospettive estetiche avanzate da Adorno, Badiou e Nicholas Till; se così non fosse, sarebbe necessario evidenziare la mancanza di un riscontro di quanto affermato nell'effettiva prassi della regia operistica contemporanea che, seppur adoperando i materiali scenici con nuove modalità, riconducibili al teatro di sperimentazione e di ricerca, attualmente continua a dare prova dell'inesauribilità degli approcci ai testi che il genere operistico ha prodotto in passato.

¹ GEORG WILHELM FRIEDRICH HEGEL, *Estetica*, Torino, Einaudi, 1997, p. 1322.

Secondo Ceraolo, l'avanzamento tecnologico e la nascita di un nuovo *medium* artistico, il cinema, hanno inevitabilmente portato il teatro a riflettere sulla specificità dei propri linguaggi, con il necessario obiettivo di riformulare i suoi statuti, pena la messa in discussione della sua stessa sopravvivenza. Ceraolo si riferisce al lavoro di Adolphe Appia e alle affini, ma cronologicamente successive, sistematizzazioni di Hans-Thies Lehmann: la *mise-en-scène* individuerà la sua identità nell'*hic et nunc* dell'atto teatrale; in altre parole, si comprenderà quanto la specificità del teatro sia rintracciabile nella *realtà* materiale resa dal suo stesso processo estetico.² Questo è il limite che sembra adombrare anche il punto di vista di Adorno sull'opera di Wagner.

Secondo il filosofo tedesco, la tensione del *Gesamtkunstwerk* wagneriano a restituire la totalità dei fenomeni della natura si compirebbe attraverso il mascheramento della realtà effettuale dell'opera d'arte, quale risultato di un processo di produzione industriale; per quanto l'opera tenti di negare il suo carattere artificioso, essa tende a mostrarsi «come puro inganno», senza riuscire ad occultare il suo esser frutto del «lavoro della catena di montaggio» (p. 37-38). Inoltre, Adorno rintraccia nel *leitmotiv* l'elemento la cui fruizione anticiperebbe, in un certo senso, quella *passività recettiva*, tipica dell'odierna società massmediale e, più nello specifico, dello spettatore cinematografico. Questo aspetto è contestato da Ceraolo, che mette in risalto quanto, invece, il *leitmotiv* sia «concepito per uno spettatore preparato ad operare un continuo lavoro mentale di decomposizione della tessitura musicale, e pronto a rintracciare le corrispondenze simboliche tra i differenti segni referenziali della melodia» (p. 40). La revisione della critica adorniana proposta dall'autore avvia un'apertura della riflessione sull'estetica operistica verso il cinema che, nella prospettiva adottata da Ceraolo, sarebbe l'unico *medium* in grado di concretizzare l'utopia wagneriana della sintesi delle arti.

La dialettica con il cinema ha determinato considerevoli trasformazioni dell'estetica operistica, che dal *medium* più recente sembra aver accolto l'impiego dei nuovi mezzi tecnologici. Ecco la ragione per cui molte pagine di *Registi all'opera* sono dedicate a Lars von Trier, il quale, nelle sue esperienze di regista lirico, ha saputo sfruttare in teatro le competenze acquisite come regista cinematografico. Ricordo solo l'espedito registico dell'*oscurità arricchita*, concepito da von Trier nell'ideazione dell'allestimento del *Ring* di Wagner (che, prima di essere annullato, avrebbe dovuto aver luogo a Bayreuth nel 2006) e finalizzato a «dare forma all'istanza adorniana dell'occultamento della produzione» (p. 77): in sostanza, il regista avrebbe voluto usufruire delle possibilità illuminotecniche in modo, per così dire, *negativo*, oscurando tutto ciò che avrebbe potuto infrangere la magia dell'illusione scenica; inoltre, l'assunzione dell'*oscurità arricchita* avrebbe consentito l'uso nascosto di proiezioni video, ot-

² Cfr. HANS-THIES LEHMANN, *Postdramatische Theaterzeichen*, in *Postdramatisches Theater*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1999, pp. 139-179 (trad. it., *Segni teatrali del postdrammatico*, «Biblioteca Teatrale», aprile-dicembre 2005, n. 74-76, pp. 23-47); sull'*irruzione del reale* in scena, si notino le sue seguenti considerazioni: «[...] il processo *estetico* del teatro non si può svincolare dalla sua reale materialità extraestetica nello stesso senso in cui l'idea estetica di un testo letterario non si può svincolare dalla materialità della carta e dell'inchiostro nero di stampa. [...] Il teatro ha luogo come prassi completamente reale e, allo stesso tempo, completamente in forma di segni. Tutti i segni sono contemporaneamente cose fisiche e reali [...] che lo spettatore localizza non solo nell'universo fittizio del dramma, ma anche nella situazione reale e spazio-temporale in cui si trova», corsivo dell'autore, p. 46.

tenendo il duplice effetto di estendere le dimensioni del palcoscenico e di ammettere l'intervento sulla scena di eventi extradiegetici. Questo processo di *cinematizzazione* del teatro, come lo stesso Ceraolo sottolinea, ha consentito al *medium* operistico di riuscire «in quello che neanche il cinema è in grado di fare, ovvero presentarci il fuori campo, riempire di colore il nero che delimita» il *frame* dell'immagine proiettata sullo schermo; e ancora, di mutuare dal cinema «l'illusione cinematografica e le sue capacità pervasive di convincimento» (pp. 84, 87).

Alain Badiou: opera e filosofia

L'estetica teatrale di Badiou, come emerge dalla sistematizzazione di Ceraolo, è rivolta alla ricerca di un'arte *alta* che, «in costante dialogo con il pensiero filosofico» (p. 46), possa risultare necessaria all'uomo del XXI secolo. Anche Badiou parte dal *Gesamtkunstwerk*: anzitutto, rifiuta la tesi di Adorno secondo la quale, a causa della subordinazione degli statuti dell'arte alle leggi del capitale, da Wagner in poi sia impraticabile una differenziazione tra arte "colta" e arte "commerciale"; al filosofo tedesco Badiou ribatte che lo studio della teoria wagneriana «permetterebbe di evitare nella contemporaneità lo scivolamento dell'interesse della pratica artistica in una deriva commerciale» (p. 51), fornendo un valido modello di approccio all'estetica contemporanea.

Contestando a un altro filosofo, il francese Philippe Lacoue-Labarthe, la valutazione che individuerrebbe nell'impianto drammaturgico-musicale wagneriano la sola facoltà mitopoietica, Badiou sostiene invece l'esigenza, per le opere del compositore tedesco, di letture plurime:³ il sintomo di tale necessità risiederebbe nelle contraddizioni insite nella sua stessa drammaturgia e nelle mancate risoluzioni delle tensioni armoniche della sua tessitura musicale. Questa particolarità, nelle riflessioni di Badiou, è anticipatrice della drammaturgia di Samuel Beckett, segnata, come ha fatto notare tra gli altri Luigi Allegrì, dal «ricorso ad un linguaggio che fa presa sulla realtà, che gira a vuoto caricandosi più di non-senso che di senso».⁴ La filosofia contemporanea, il cui fallimento è simboleggiato nell'anatema adorno riguardante la brutalità che comporta lo scrivere poesie dopo l'orrore di Auschwitz, è riscattata nell'assunzione del teatro come mezzo attraverso il quale recuperare quella funzione che la logica ricopriva nel trattato filosofico. A tal proposito, Ceraolo scrive:

La natura della filosofia è dialogica, nell'accezione platonica, ha cioè un impianto formalmente teatrale che fa della dialettica della differenza, dell'incontro con l'altro, la sua cifra distintiva. La filosofia è fondamentalmente teatrale poiché la sua essenza è un atto, il concretarsi dell'idea nell'uniformità delle leggi della logica, esattamente come il teatro è lo spazio di temporalizzazione dell'eternità dell'idea, cioè il suo materializzarsi sulla scena, il suo esser portata a compimento. [...] la prospettiva di Badiou va intesa quale proposito di ritorno al platonico.

³ Cfr. *ivi*, p. 47. È importante sottolineare, in questo passaggio, il richiamo di Ceraolo all'epocale produzione del *Ring* wagneriano per la regia di Patrice Chéreau e con la direzione di Pierre Boulez, ai Bayreuther Festspiele del 1976: le tesi di Lacoue-Labarthe vengono confutate da questo allestimento che, rifacendosi all'interpretazione marxista di George Bernard Shaw, traspone l'opera dal suo tempo mitico ad un tempo storico, quello coevo a Wagner, ripercorrendo i momenti salienti della rivoluzione industriale ottocentesca e metaforizzando lo sfruttamento della classe operaia.

⁴ LUIGI ALLEGRI, *La drammaturgia da Diderot a Beckett*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 158.

smo, ovvero alla teatralità della filosofia. [...] In altre parole, il compito della filosofia è di recuperare la sua affinità con il teatro, e quello del teatro di divenire filosofia (p. 51).

È interessante notare la critica di Badiou a Gilles Deleuze, «colui che più di ogni altro ha inteso definire il cinema quale pratica filosofica» (p. 52), come afferma l'autore di *Registi all'opera*: se l'opera cinematografica si limita a mostrare audiovisivamente fenomeni, spazi e tempi distanti dallo spettatore e a riservargli un'esperienza privata, al contrario il teatro si concede, con tutta la sua materialità, come atto eminentemente politico. Ed è questo che, secondo Werner Herzog, contraddistingue il teatro dal cinema: quello che per Adorno rappresentava un limite, per il regista tedesco è l'elemento che caratterizza il teatro, quale mezzo attraverso il quale «il mito viene riconsegnato alla realtà storica, nella continuità del passaggio da una tradizione ad un'altra, da cui è stato generato» (p. 92).

Le istanze estetiche a cui perviene Badiou appaiono come un corollario di quelle a cui tende il manifesto per un teatro musicale «post-operatorio» di Nicholas Till e Kandis Cook del 2002, che Ceraolo offre in traduzione. Come Badiou, anche Till e Cook riflettono sulla crisi della filosofia e del pensiero contemporaneo, causata dall'imperare del relativismo postmoderno. Il teatro del XXI secolo sembra dover ripartire dalla decostruzione – quella che Till definisce «anamnesi post-operatoria» – del *medium* operistico nella tarda modernità; eppure, questa fase, al pari di un'autopsia, non sussiste come «trattazione, quanto [come] lo svolgersi di un'interrogazione costante, il tentativo cioè di porre domande le cui risposte risiedono nell'inattualità delle pulsioni vitali del corpo sezionato» (p. 65). Dalla sterilità di questa decostruzione deriva la necessità di una successiva fase di rifondazione, durante la quale il teatro è chiamato a rendersi «promotore [...] di una nuova metafisica» (p. 69). In linea con Badiou, quindi, Till e Cook intendono riformulare gli statuti del teatro con il fine di affidargli, platonicamente, il compito della produzione di significati nuovi.

Un *caveat* finale: anche quando vengono menzionate le esperienze del teatro post-operatorio di Till-Cook, le note di regia di von Trier o la visione teatrale di Herzog, la sensazione è quella di una sostanziale indifferenza per la realtà dell'odierna pratica teatrale della regia d'opera. È il sottotitolo del volume a dover allertare il lettore: in queste pagine non si considera l'evoluzione della prassi della regia operistica, bensì il mutare della sua estetica. La riflessione sull'estetica sarebbe però stata arricchita da qualche giudizioso richiamo alla prassi registica contemporanea, così ricca e variegata, ben oltre le note di von Trier e i pochi spettacoli di Herzog. In ogni caso, il volume di Ceraolo costituisce un valido discorso teorico sullo statuto filosofico ed estetico che il teatro d'opera può assumere nella contemporaneità.

Francesco Ceraolo, *Registi all'opera. Note sull'estetica della regia operistica*, Roma, Bulzoni Editore, pp. 186.