

SCENE

Ri-mappare l'Opera

A riveder le stelle, regia di Davide Livermore, direzione di Riccardo Chailly.

di [Giulia Carluccio](#), [Stefania Rimini](#) – 14 Dicembre 2020



Dopo l'inaugurazione del Teatro dell'Opera di Roma con il *Barbiere di Siviglia* per la regia di Martone, capace di rievocare le matrici del film-opera riscuotendo grandi consensi, l'attenzione della critica e del pubblico si è spostata sul fatidico appuntamento del 7 dicembre con il Teatro alla Scala di Milano che, rinunciando alla prevista messa in scena della *Lucia di Lammermoor*, ha scelto di affidarsi ancora una volta a Davide Livermore per un esperimento destinato a far parlare di sé. Nella appassionata arena del web si è consumata una tenzone all'ultimo post che ha prodotto giudizi di ogni sorta, spesso dai toni accesi e militanti, altre volte più riflessivi e ponderati, ma quel che resta di questo dibattito è la necessità di osservare con attenzione un meccanismo spettacolare che, al di là di valutazioni di gusto, risulta certamente innovativo, portatore di una peculiarità strutturale che va indagata a partire dal riconoscimento dei singoli ingranaggi e del processo che li tiene insieme.

Il primo capitolo della complessa partitura drammaturgica e registica di *A riveder le stelle*, quello che titola *La musica, il teatro, l'orchestra*, sembra costituire una sorta di prologo o di manifesto preliminare che avvia e motiva tutta l'operazione. Una

dichiarazione di intenti, un'*ouverture* concettuale che conferisce senso a un'architettura complessiva e a una composizione strutturata che si spingono molto oltre la pura dimensione antologica. **Con calcolato slancio d'autore, e non senza azzardo, Livermore codifica una forma iper-testuale, che moltiplica le materie d'espressione e amplifica i livelli di senso;** l'attento lavoro di prelievo e innesto dà vita a un impianto ibrido, ecosistemico, suddiviso in quattordici capitoli (o ambienti) cuciti insieme attraverso citazioni extra operistiche, tese a sottolineare la natura di intarsio dell'intero progetto.

I pezzi cantati (soprattutto arie, ma anche romanze e cavatine) danno colore ai capitoli secondo precise sfumature tonali, declinano motivi ora fermi e assoluti (*Il teatro e la critica al potere, L'amore, L'ossessione, La voce ai deboli, L'amore, La morte*), ora lievi e trasognati (*L'opera, Il cinema, La fabbrica dei sogni*), in vista della vertigine del finale che inanella una progressione davvero catartica (*L'invocazione, La speranza, La rinascita*). Il disegno d'insieme poggia dunque su una serie di curve dinamiche, cariche di accenti di *pathos* e comicità, mentre le transizioni sono affidate a una catena di brani in prosa e in versi (da Aristotele a Montale, da Hugo a Gramsci), spesso in funzione didascalica, a complicare la qualità retorica del tutto. **Prima ancora della sua traduzione scenica, la partitura afferma dunque una logica compositiva polifonica, in cui la varietà dei codici rimediati catalizza emozioni e volumi, superando la dimensione del collage.**

Quest'opera-mosaico, realizzata con la consulenza di Paolo Gep Cucco, Andrea Porcheddu, Alfonso Antoniozzi, Gianluca Falaschi e Chiara Osella (a partire dalle scelte musicali di Riccardo Chailly), non soltanto presenta una trama tematica e narrativa che tiene insieme e giustifica l'intero spettacolo, ma pure prevede un preciso e intenzionale dispiego di tipologie testuali ed espressive differenti che vanno a forzare, e insieme a esaltare, il concetto stesso di opera lirica. Nel costruire una calibrata disposizione di "numeri" che combinano – come già ricordato – performance canore e attoriali, danza e interventi verbali (talvolta quasi pedagogici), **la drammaturgia di Livermore preme sulla convergenza e sulla possibilità di incontro e di reciproca valorizzazione e integrazione di questi frammenti, dei loro linguaggi, puntando sulla qualità intrinsecamente ibrida e multiespressiva dell'opera.**

Se l'asse drammaturgico si muove verso la convinta affermazione di nuovi *pattern* linguistici, la «scrittura scenica» di Livermore rinnova la tensione visuale già messa in campo nelle prime scaligere degli anni passati e ribadisce il peso della tecnologia per la confezione dell'immaginario operistico. **La messa in scena e la regia agiscono così da moltiplicatore esponenziale, suturando la ferita del teatro privato del suo pubblico, rilanciando al massimo l'invenzione visiva,** coniugando lo spazio fisico del Piermarini (il

palcoscenico, la platea abitata dall'orchestra, i palchi, il foyer ecc.) con le scenografie digitali di D-Wok, per una definitiva rimediazione televisiva. Se l'invenzione visiva è, a sua volta, luogo di incontro di tipologie espressive e iconografiche differenti, il racconto e la struttura tematica sostengono sia la libertà stilistica (da segni di tipo marcatamente pittorico alla tecnologia digitale mostrata in purezza, come nella coreografia di Massimiliano Volpini per Roberto Bolle, in *Waves*, dove il massimo della tecnologia riporta paradossalmente al corpo vitruviano), che la necessità di attivare incroci di immaginari per meglio evidenziare determinate concrezioni simboliche, e per cogliere le regenerazioni continue e le filogenesi tra l'opera e altre forme culturali (il cinema in *primis*, e non stiamo qui a repertoriare le numerose citazioni).

Ma pure per cogliere la regenerazione tra questa opera-mosaico, opera-catalogo, opera-atlante con altre opere – e allora sono interessanti anche i recuperi scenico-visivi di precedenti allestimenti, sia a [regia propria](#) che altrui: il vagone del *Tamerlano* (2017), la Cinecittà del *Don Pasquale* (2018), ma anche l'acqua della *Kat'a Kabanová* di Robert Carsen (2006) e dell'[Elena](#) dello stesso Livermore (2019). **L'opera, per il Nostro, pare essere sempre necessariamente meta-opera, meta-cultura, e l'effetto atlante in qualche modo scaturisce proprio da qui.** In questa stessa natura di collettore, l'opera (e l'opera-operazione di *A riveder le stelle*) diviene quindi esperienza privilegiata di identità e memoria (storica, sociale, civile, politica), forma pregnante, impregnata, impregnabile.

Nell'approccio di Livermore, contestabile forse per l'enfaticizzazione dell'eccesso ma senza dubbio coerente per impianto e traduzione scenica, l'opera non deve rinunciare a niente. Linguaggi, forme espressive, stili, cortocircuiti di immaginario. Strumenti. Tecnologie. **In particolare gli strumenti e la tecnologia possono e devono essere pronti a sostenere la continua paligenesi dell'opera e la sua vocazione a essere sempre *opera totale*.** Come in questo esperimento scaligero, spinto dall'emergenza pandemica, ma in realtà coerente con le sperimentazioni livermoriane pregresse (in particolare quelle condivise con D-Wok).

Gli strumenti, si diceva. E qui ecco che allora, effettivamente, nel cuore del primo capitolo sopra citato, Livermore dichiara il suo credo. Dopo l'ultimo accordo dell'Inno di Mameli eseguito dall'orchestra diretta da Riccardo Chailly, e cantato da tutte le maestranze dello spettacolo presenti nel teatro senza pubblico, una dissolvenza al nero ci prepara all'oscurità dello spazio del sottopalcoscenico, penetrato da una carrellata discendente dal sapore welliesiano. La macchina da presa in movimento, in continuità, ci mostra il labirinto di cavi e impianti elettrici, proseguendo poi orizzontalmente e mettendo in campo Massimo Popolizio che cita Bergman:

Eccoci qua...

E la polvere che ci cade in testa
nell'oscurità della soffitta. E sotto, nel
sottopalco del teatro, nel profondo misterioso del palcoscenico,
tutti gli strumenti per muovere la rappresentazione secondo
le esigenze della nostra strana, inutile,
meravigliosa angoscia, finzione della vita.

In questo breve piano-sequenza davvero un po' welliesiano (e viene in mente il "profondo misterioso" della Opera House inventata in *Citizen Kane*, 1941, svelato da una macchina da presa ancora più ardita), **il teatro è mostrato e commentato proprio nella sua natura di dispositivo e di strumentario tecnologico, necessario per "muovere la rappresentazione"**. E ci fa piacere ricordare che questa referencia bergmaniana riguarda in particolare *Dopo la prova* (1984), film realizzato per la tv, ma distribuito anche al cinema, in cui Bergman ci parla di un regista che deve mettere in scena a teatro *Il sogno* di Strindberg. Regia, tv, cinema, teatro. Strumenti, linguaggi, tecnologie, forme espressive, incontri, intermedialità. L'opera, e l'operazione-opera, di Livermore, è un po' tutto questo. Per muovere la rappresentazione. Al limite, anche a teatro chiuso.

A riveder le stelle. Regia: Davide Livermore; direzione: Riccardo Chailly; musica: Georges Bizet, Pëtr Il'ič Čajkovskij, Davide Boosta Dileo, Gaetano Donizetti, Jules Massenet, Giacomo Puccini, Gioachino Rossini, Erik Satie, Giuseppe Verdi, Richard Wagner; Direttore per il Balletto: Michele Gamba; Maestro del coro: Bruno Casoni; costumi: Gianluca Falaschi; scenografie digitali: D-Wok; luci: Marco Filibeck; interpreti: Ildar Abdrazakov, Roberto Alagna, Carlos Álvarez, Piotr Beczala, Benjamin Bernheim, Eleonora Buratto, Marianne Crebassa, Plácido Domingo, Rosa Feola, Juan Diego Flórez, Elīna Garanča, Vittorio Grigolo, Aleksandra Kurzak, Francesco Meli, Camilla Nylund, Kristine Opolais, Lisette Oropesa, Mirco Palazzi, George Petean, Marina Rebeka, Luca Salsi, Andreas Schager, Ludovic Tézier, Sonya Yoncheva, Roberto Bolle, Nicoletta Manni, Martina Arduino, Virna Toppi, Timofej Andrijashenko, Claudio Coviello, Marco Agostino, Nicola Del Freo; durata: 165' .