

La via della musica. Rischi e trasformazioni del live film opera nelle produzioni Rai di Andrea Andermann

La via della musica

La storia delle orchestre Rai è legata soprattutto al *medium* radiofonico. Proprio per questo strumento sono nate le prime formazioni sinfoniche dell'EIAR tra il 1933 e il 1936 (Torino e Roma, rispettivamente); ma anche nel dopoguerra, con l'avvento della televisione, si è consolidata la diffusione via etere di concerti e programmi operistici.¹ Soprattutto a partire dal 1994, data di nascita dell'Orchestra Sinfonica Nazionale dalla fusione delle quattro compagini locali (Torino, Roma, Milano e Napoli), l'impegno della Rai nella valorizzazione dell'unico complesso rimasto ha favorito una maggiore attenzione per i palinsesti televisivi; ma si è trattato perlopiù di trasmissioni in differita, sempre subordinate alla diretta settimanale di Radio3 Suite (avviata nel 1991). Solo con il battesimo di Rai5 nel 2010, canale dedicato alla divulgazione culturale con ampia predilezione per gli eventi lirici e sinfonici, l'orchestra dell'ente ha trovato maggiore spazio nelle dinamiche televisive; non solo per concerti *live* e repliche dalla sede dell'Auditorium "Arturo Toscanini" di Torino, ma anche per produzioni specifiche, inserite nell'ambito di progetti divulgativi o *educational*: ad esempio *Petruška* (2011-2015), con la conduzione di Michele dall'Ongaro e la partecipazione dei musicisti dell'orchestra, oppure l'iniziativa di educazione all'ascolto *!WOW!* (2016-2018), in collaborazione con l'Ufficio Scolastico Regionale per il Piemonte e la Fondazione per la Scuola della Compagnia di San Paolo.

¹ Per una panoramica sui rapporti tra la radio e le orchestre Rai si vedano in particolare i seguenti contributi: *La politica sinfonica della Rai. Storia delle orchestre radio-televisive italiane*, a cura di Andrea Malvano, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2016; *Enciclopedia della radio*, a cura di Peppino Ortoleva e Barbara Scaramucci, Milano, Garzanti, 2003, pp. 579-580; ENZO RESTAGNO, *Musica alla radio*, in *L'orchestra sinfonica e il Coro di Torino della Rai 1933-1983*, Torino, Eri, 1983, pp. 181-226; *Le Orchestre Sinfoniche e i Cori della Radiotelevisione Italiana*, Roma, Rai Radiotelevisione italiana, 1967; FEDELE D'AMICO, *Nascita e vita di un'orchestra*, in *L'Orchestra sinfonica di Roma della Radio Italiana*, Roma, Menaglia, 1949.

Tra gli eventi più rilevanti e originali di questa storia recente, merita un'indagine complessiva il ciclo di opere in diretta tv *La via della musica*, perché permette di avanzare riflessioni interessanti in merito alla nozione di *liveness* operistico, suggerendo uno sguardo approfondito sulla percezione del rischio vissuta dallo spettatore della rappresentazione mediale, sulle trasformazioni tecnologiche della macchina predisposta dalla Rai nell'arco di un ventennio, e sulle differenti strade registiche percorribili all'interno del medesimo progetto televisivo. La caratteristica distintiva consisteva nella realizzazione di un melodramma del grande repertorio in modalità *live film*, con un cast di grande richiamo, un regista disposto a realizzare una messa in scena fedelissima alle indicazioni del libretto, una diffusione in mondovisione, un complesso montaggio tra orchestra e voci dislocate in ambienti differenti in collegamento audiovisivo. Il progetto nasceva nel 1992 con l'Orchestra Rai di Roma (sciolta due anni dopo), la direzione di Zubin Mehta e la regia di Giuseppe Patroni Griffi: *Tosca* di Puccini girata dopo cinque anni di preparazione, utilizzando come scenografia la chiesa di Sant'Andrea della Valle, Palazzo Farnese e Castel Sant'Angelo. Con la fondazione dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai il format veniva rimesso in produzione grazie a *Traviata à Paris* (2000), che segnava il rinnovo del sodalizio tra Mehta e Patroni Griffi. Sono stati però necessari molti anni, e l'avvicendamento di alcuni direttori artistici, per trovare le condizioni adatte a programmare altri due progetti: *Rigoletto a Mantova* (2010, Zubin Mehta – Marco Bellocchio) e *Cenerentola. Una favola in diretta* (2012, Gianluigi Gelmetti – Carlo Verdone).

Ideatore e produttore di tutto il ciclo, dal 1992 al 2010, è stato Andrea Andermann, regista nato a Tirana da famiglia russo-austriaca di origine ebrea. Cresciuto in Italia, alla scuola dei gesuiti, si è poi laureato alla Sorbona in lettere con indirizzo teatrale. Dopo un periodo di stretta collaborazione, in veste di aiuto-regista, con Franco Zeffirelli per una produzione di *Tosca* all'Opéra di Parigi (con la partecipazione di Maria Callas), alcune *tournee* di spettacoli in prosa (*La lupa* e *Romeo e Giulietta*) e lo storico film dell'alluvione di Firenze con la voce di Richard Burton, nei primi anni Settanta ha realizzato alcuni documentari, nella forma del taccuino di viaggio, in collaborazione con Ennio Flaiano e Alberto Moravia. L'incontro con il cinema e alcuni protagonisti della *Beat Generation* in *Castelporziano, Ostia dei poeti* (1980) gli ha fruttato il primo riconoscimento prestigioso (Banff Grand Jury Prize). È quindi tornato alla musica con tre progetti, che senza dubbio hanno creato le premesse per maturare la sensibilità e l'esperienza necessarie all'opera in diretta: *Callas!* (1983), un recital via satellite trasmesso in diretta da quattro templi della lirica (la Scala, la

Lyric Opera di Chicago, l'Opéra di Parigi e il Covent Garden di Londra), portava Andermann a familiarizzare con il meccanismo della diretta globalizzata; il gala *Rossini à Versailles* (1985), con Claudio Abbado alla testa della Chamber Orchestra of Europe presso l'Opéra Royal du Château de Versailles, sperimentava esecuzioni in sala sovrapposte ad alcune riprese fatte nei giardini della reggia borbonica;² mentre *La notte della musica nel solstizio d'estate* (1985-1987), mescolando concerti sinfonici, canti popolari, recital vocali ed esecuzioni clavicembalistiche, proponeva un complesso montaggio di eventi musicali trasmessi *live* da 5 continenti diversi. Tutti eventi che hanno favorito l'affinamento di Andermann nell'utilizzo innovativo della televisione per l'adattamento mediatico del melodramma, poi culminato proprio nell'ideazione e realizzazione de *La via della musica*, insignito di numerosi riconoscimenti internazionali (tra cui si annoverano 7 Emmy, il BAFTA e il Prix Italia). Il principio «la *démésure c'est ma mesure*», stando alle parole dello stesso produttore tratte da un altro progetto sperimentale (*Napoléon* di Abel Gance), era senza dubbio il *fil rouge* di un lungo percorso, che doveva trovare sintesi in un monumentale evento al confine tra musica e cinema.³

Il principio che sta alla base dell'intero progetto è quello del «film in diretta»,⁴ vale a dire la realizzazione di un prodotto televisivo che porti lo spettatore a convivere assieme all'evento, proprio come succede in occasione dei grandi incontri sportivi: un adattamento cinematografico del melodramma, che tuttavia si costruisca nel momento stesso dell'esecuzione, senza ricorrere ad alcuna forma di montaggio o di postproduzione. Il fruitore, davanti al suo teleschermo, deve palpitare assieme ai cantanti, non solo perché si immedesima nei sentimenti e nelle vicende del dramma, ma anche perché vive tutti i rischi di un'acrobatica versione del *live*, molto diversa dalla consueta diretta teatrale.⁵ La scelta dei luoghi è decisiva in quest'ottica: non solo sedi appropriate, capaci di ospitare gli interpreti

² L'evento è stato eseguito il 20 maggio 1985, in favore dell'Alleanza Europea contro il Cancro. L'ideazione si deve a Peter Gelb e Andrea Andermann. La diffusione televisiva è stata realizzata il 20 giugno 1985 nell'ambito del programma *Musiques au cœur* di Ève Ruggieri. Tra gli interpreti figuravano Montserrat Caballé, Marilyn Horne, Ruggero Raimondi, Samuel Ramey. La rappresentazione prevedeva anche interventi narrativi ad opera di un attore impegnato a interpretare il ruolo di Rossini (Paul Brook della Royal Shakespeare Company).

³ Le informazioni sintetizzate in queste righe biografiche sono state raccolte in occasione di un'intervista telefonica allo stesso Andermann, realizzata il 21 settembre 2020.

⁴ Prix Italia 2008, *Intervista ad Andrea Andermann*, <https://www.youtube.com/watch?v=sjRAiogwLb0> (ultimo accesso 15 luglio 2020).

⁵ Può essere utile mettere a confronto questo complesso meccanismo fruitivo, fatto di scambi emotivi con uno spettatore che tende a rifiutare la propria condizione di destinatario passivo e "invisibile", con gli studi dedicati alla *popular music* da Yngvar Kjus, specialmente in merito all'applicazione della teoria della *mentalization* alle forme della medialità (Id., *Live and Recorded. Music Experience in the Digital Millennium*, Cham, Palgrave Macmillan, 2018).

in spazi molto simili a quelli in cui i personaggi vivono l'azione, ma anche multifunzionali nella loro vocazione a restituire la vicenda nella maniera più realistica possibile. Niente orchestra, naturalmente, per rendere al massimo il paradigma dell'illusione scenica; o meglio orchestra dislocata in un ambiente distante dai cantanti, messo in collegamento tramite dispositivi invisibili di registrazione, trasmissione e riproduzione. Scelta senza dubbio ardua, ma dal grande potenziale cinematografico, per la sua capacità di ampliare in maniera notevole il raggio di azione degli interpreti.

È difficile dare una collocazione precisa a questi eventi, nell'ambito delle complesse dinamiche che contraddistinguono la trasposizione mediatica di un'opera. Emanuele Senici ha sviscerato tutti i problemi legati alla definizione del *liveness*, sottolineando in particolare la difficoltà di offrire una tassonomia attendibile alle varie manifestazioni del fenomeno.⁶ Resta convincente la lettura di Philip Auslander, che contesta la definizione di "trasmissione dal vivo", qui estendibile al concetto di film in diretta, per la mancata compresenza, nel tempo come nello spazio, di interpreti e spettatori; il suo studio allude piuttosto a una corrente affettiva, che offre un ricordo emotivo del *live* impossibile da raggiungere attraverso le produzioni in studio.⁷ Senza dubbio, il progetto di Andermann si propone di enfatizzare questa sensazione, senza però cercare nulla di veramente simile a quello che succede nella sala di un teatro. Più recentemente, Paul Sanden ha indagato il concetto estetico ragionando sulla tensione produttiva tra macchina digitale ed espressione umana; il suo studio esclude che il *liveness* possa godere di uno stato ontologico in sé, perché nasce da un intreccio inestricabile di presenza vivente e network tecnologico.⁸ È sicuramente questo il processo innescato da *La via della musica*, che tuttavia forza soprattutto il dualismo evidenziato da Jay David Bolter e Richard Grusin tra *immediacy* e *hypermediacy*:⁹ ovvero da un lato l'esigenza di creare la massima trasparenza tra il dramma e la sua rappresentazione, dall'altro la tentazione di lasciare il segno tramite lo strumento mediale, rendendone ben percepibile la presenza.¹⁰ I *film opera* che stiamo per commentare si muovono proprio sul filo che separa queste due componenti: da una parte, si avverte una ricerca di *mimesis*

⁶ Cfr. EMANUELE SENICI, *Il video d'opera "dal vivo". Testualizzazione e "liveness" nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», XVI, 2 (2009), pp. 273-312.

⁷ Cfr. PHILIP AUSLANDER, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York – London, Routledge, 2008², p. 60.

⁸ Cfr. PAUL SANDEN, *Liveness in Modern Music. Musicians, Technology, and the Perception of Performance*, New York – Abingdon, Routledge, 2013.

⁹ Questa tensione è stata bene sottolineata in *Tosca* da Andrea Balestri (Id., *L'opera in video. Tosca 1955-2019*, tesi di laurea magistrale, Università "La Sapienza" di Roma, a.a. 2018-2019), ma è caratteristica comune a tutte le opere del ciclo.

¹⁰ Cfr. JAY DAVID BOLTER – RICHARD GRUSIN, *Remediation. Understanding New Media*, Cambridge (MA), MIT Press, 1998.

fortissima, che prova a «sfondare la quarta parete di un teatro d'opera» nascondendo il diaframma tra spettatori e personaggi;¹¹ dall'altra, una decisa enfaticizzazione dell'operazione tecnologica, altamente acrobatica nel delicato sistema di forze in gioco, che arriva al fruitore grazie all'amplificazione della diretta televisiva.

Da una Tosca hi-tech a una Traviata multidimensionale

Il battesimo de *La via della musica* risale all'11 e 12 luglio 1992 con la trasmissione in 107 paesi di *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*. Il cast, di grande richiamo, era formato da Catherine Malfitano (Floria Tosca), Placido Domingo (Mario Cavaradossi) e Ruggero Raimondi (Scarpia); la regia era firmata da Giuseppe Patroni Griffi, la cinematografia dal premio Oscar Vittorio Storaro,¹² mentre la direzione dell'Orchestra Rai di Roma era affidata a Zubin Mehta. L'idea di rappresentare l'opera nei luoghi citati dal soggetto non era del tutto innovativa: in particolare, l'adattamento del 1976 di Gianfranco De Bosio aveva già sperimentato questa soluzione, con una produzione dalla netta vocazione cinematografica.¹³ La vera novità consisteva proprio nell'operazione tecnologica, che prevedeva la realizzazione di un film in diretta, con i cantanti impegnati sui tre set (nei momenti della giornata indicati dal libretto) e l'orchestra dislocata in uno studio Rai di Roma (la Sala A di via Asiago), a qualche chilometro di distanza dal centro città. Evidenti esigenze logistiche rendevano necessario distribuire l'evento in tre appuntamenti,¹⁴ seguiti da circa un miliardo e mezzo di spettatori in tutto il mondo. La produzione, proprio per il suo carattere rivoluzionario, è stata già oggetto di analisi approfondite.¹⁵ Tra gli altri, Marcia Citron, lavorando in particolare sul confronto con l'iperrealismo nella *Tosca* di Benoît Jacquot (2001), ha evidenziato le tensioni forti tra autenticità e tecnologia nel lavoro di Andermann, riflettendo appunto su quella dicotomia tra *mimesis* e distanziamento mediatico a cui si accennava sopra.¹⁶

¹¹ ANDREA ANDERMANN, *Malgré tout*, in *La via della musica. 3 film in diretta*, a cura di A. Andermann, Rada Film © 2016, dvd, ERI066, p. 4.

¹² Storaro ha ottenuto il riconoscimento tre volte nella categoria «Miglior fotografia» per i film: *Apocalypse Now* (1980), *Reds* (1982) e *L'ultimo imperatore* (1988).

¹³ Cfr. A. BALESTRI, *L'opera in video*, cit., pp. 153-154.

¹⁴ L'11 luglio, alle ore 12, presso la chiesa di Sant'Andrea della Valle; la sera dell'11 luglio presso Palazzo Farnese; all'alba del 12 luglio l'epilogo a Castel Sant'Angelo.

¹⁵ Cfr. JONATHAN WHITE, *Opera, Politics and Television. Bel Canto by Satellite*, in *A Night in at the Opera. Media Representations of Opera*, a cura di Jeremy Tambling, London [etc.], John Libbey, 1994, pp. 267-294.

¹⁶ Cfr. MARCIA J. CITRON, *Visual Media*, in *The Oxford Handbook of Opera*, a cura di Helen M. Greenwald, New York, Oxford University Press, 2014, pp. 921-940: 928-932.

Proprio questa ricchezza di studi specifici rende poco produttivo un ulteriore sguardo analitico su *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*, che invece sarà utile mettere a confronto con l'evento successivo, *La Traviata à Paris*, andato in onda il 3 e 4 giugno 2000 da Parigi sempre con la regia di Patroni Griffi, la cinematografia di Vittorio Storaro e la direzione di Mehta, questa volta alla testa dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai. L'assenza in Dumas come in Piave, rispetto all'opera di Puccini, di riferimenti a luoghi esistenti ha consentito di immaginare liberamente gli spazi, proponendo un'ambientazione a cento anni esatti di distanza (3-4 giugno 1900) dall'esecuzione diffusa dalla Rai in mondovisione (125 paesi collegati). Un giornalista (Paolo Frajese) introduce l'opera come se fosse un evento di cronaca avvenuto nella Parigi di inizio secolo; e questa scelta ribalta la proposta di *Tosca*, fatta da brevi riprese esterne connotate dai rumori cittadini del 1992, per cercare un'esperienza simile a quella vissuta dai primi spettatori, che nel 1853 assistevano davvero alla rappresentazione di una storia del loro tempo, ispirata a eventi realmente accaduti (la vicenda della prostituta Marie Duplessis), nonostante i costumi Luigi XIV imposti dalla censura veneziana. Forse l'ambientazione nel 1900 non favorisce il *transfert* emotivo verso l'orizzonte d'attesa dei primi fruitori, tanto celebrato dalla comunicazione del progetto, ma la spiegazione viene anche dall'esigenza di giustificare una notevole insistenza sui monumenti delle grandi Esposizioni universali, di molto successivi alla prima assoluta di *Traviata*.

Eteri Gvazava (Violetta), José Cura (Alfredo Germont) e Rolando Panerai (Giorgio Germont) costituivano senza dubbio un eccellente cast. Ma il segreto di quel successo si doveva soprattutto alla versatilità del regista, del responsabile della cinematografia, dei numerosi tecnici di ripresa audio e video capaci di mettere in collegamento la Salle Wagram, sede dell'orchestra già esplorata da Bernardo Bertolucci per una scena di *Ultimo tango a Parigi*, con le quattro *locations* individuate tra i palazzi storici di Parigi: l'ambasciata italiana (Hôtel de Boisgelin) del primo atto, l'Hameau de la Reine a Versailles e il Petit Palais per i due quadri del secondo atto, e un appartamento dell'île Saint-Louis per l'epilogo. Da sottolineare in particolare l'impegno della squadra di operatori chiamati a manovrare la *steadycam* (l'esterna di Milano diretta da Vittorio Dessi), tra i quali figurava lo stesso Garrett Brown: l'ideatore del noto supporto mobile ammortizzato non aveva difatti partecipato alla precedente produzione di *Tosca*. Anche in questo caso era necessaria la distribuzione delle dirette televisive in quattro momenti differenti.¹⁷ Il costo della coproduzione, in sinergia tra

¹⁷ Il 3 giugno alle 20.30 è andato in onda il primo atto dall'Ambasciata italiana, il 4 giugno alle 12.50 il primo quadro del secondo atto da Versailles, il 4 giugno alle 20.30 il secondo quadro del secondo atto dal Petit Palais, e sempre il 4 giugno alle 23.30 l'ultimo atto dall'île Saint-Louis.

Rai, France 2 e France 3, si aggirava intorno ai 20 miliardi di lire (di cui 4 investiti dall'ente italiano, oltre al cofinanziamento di personale interno, tecnico e musicale). L'apparato tecnologico era costituito da 10 regie mobili, oltre 100 microfoni (alcuni non più lunghi di 2 mm, per facilitarne un posizionamento invisibile nelle acconciature dei cantanti), consolle digitali dislocate nei 5 set della città, duplex con ponte radio terrestre, e alcuni collegamenti con stazioni satellitari.¹⁸ Notevole inoltre l'impegno crossmediale, come sottolineato sempre da Senici, con la proposizione di contenuti audiovisivi e digitali sulla piattaforma Kataweb (soluzione del tutto all'avanguardia nel 2000); nonché l'innovativa diffusione del dvd (apparso sul mercato europeo solo due anni prima), che in questo caso creava una paradossale copresenza tra l'estremizzazione di tutti i processi derivati dalla diretta televisiva e la predisposizione di un prodotto destinato ad ampia fruizione in modalità *home video*.¹⁹

Le peculiarità tecniche della produzione offrivano al regista diversi mezzi per svolgere ricerche avanzate sul terreno del film in diretta. Soprattutto la multidimensionalità dei luoghi, che comprendono articolazioni molto diversificate dello spazio, consente al telespettatore di muoversi assieme ai personaggi, attraversando sale ampie, angoli più appartati, corridoi di collegamento, scale che dividono il set in verticale. Questa ricerca è molto approfondita rispetto a *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*, che privilegia invece ambienti monodimensionali (la navata centrale di Sant'Andrea della Valle, le due stanze attigue di Palazzo Farnese) sperimentando articolazioni complesse dello spazio solo nell'ultimo atto, quando il progressivo avvicinamento di Cavaradossi alla terrazza di Castel Sant'Angelo consente al telespettatore di vivere nell'azione, come nella musica, la lunga marcia del pittore verso il plotone di esecuzione. Molto più sistematico e ricercato è invece lo sfruttamento dello spazio in *La Traviata à Paris*. Nel primo atto le vetrate dell'Ambasciata italiana permettono di fruire parte dell'azione anche nel cortile dell'edificio, specchi e aperture tra i vari ambienti in cui si articola la festa offrono una sensazione di stordimento al visitatore, che fatica a orientarsi, proprio come succede in un ricevimento che invade un intero palazzo. Nel primo quadro del secondo atto, il borgo di Versailles riproduce alla perfezione lo scenario campestre in cui Violetta e Alfredo costruiscono il loro nido d'amore. La regia video può muoversi tra interno ed esterno, rendendo con notevole realismo le indicazioni sceniche previste dal libretto, e in particolare l'apertura verso il giardino che i

¹⁸ Cfr. ALESSANDRA OTTAVIANI, "Traviata à Paris": la grandeur va in tv, «l'Unità», 30 maggio 2000.

¹⁹ Cfr. EMANUELE SENICI, *L'opera alla televisione italiana fin de siècle (1976-2000)*, «Musica Docta», VII (2017), pp. 51-64.

personaggi attraversano continuamente dando una sensazione di grande profondità alla scena.²⁰ L'adattamento cinematografico sfrutta questa multidimensionalità, che Patroni Griffi e Storaro enfatizzano proprio grazie all'assenza di montaggio, accentuando molto l'uso di piani-sequenza rispetto a *Tosca*, e facendoci cogliere i movimenti, e di conseguenza le emozioni, proprio nel loro stesso accadere. I passaggi dall'interno all'esterno sono frequenti, nonché sottolineati da inevitabili rumori d'ambiente quali l'evidente cinguettio degli uccellini nel secondo atto. È però nella festa del secondo quadro che la multidimensionalità spaziale favorisce maggiormente il rispetto fedele delle indicazioni sceniche: la diversificata articolazione del Petit Palais, che può contare su due piani collegati da una scala semicircolare, una stanza appartata, un loggiato circoscritto da spesse colonne e un cortile interno, permette al regista di seguire perfettamente quel complesso spostamento di personaggi e masse corali previsto dal libretto: in particolare, la sovrapposizione contemporanea di un salottino *privé* da destinare al gioco delle carte, di una sala da ballo affollata di gente, e di un duetto molto rapido («Invitato a qui seguirmi») da abbinare a una macchinosa sparizione del coro per qualche attimo («Tutti entrano nella porta di mezzo, il palco rimane un istante vuoto»). La scena è altamente multidimensionale, e proprio per questa ragione si adatta bene al cinema. Ma anche in questo caso c'è qualcosa in più: la sensazione di assistere a un montaggio che si costruisce assieme all'azione conferisce una straordinaria spontaneità al *film opera*, accentuando proprio l'*hic et nunc* della performance artistica e insieme tecnologica.

Gran parte di questo effetto si deve all'utilizzo sistematico della *steadycam*, risorsa che sotto le mani del suo stesso ideatore esplode in *La Traviata à Paris*, tanto da ritagliarsi ampio spazio nella rassegna stampa successiva all'evento: «[...] a work for solo, orchestra and Steadycam», stando al commento pubblicato sul «New York Times».²¹ Il mezzo, in realtà, era già stato sfruttato in *Tosca*, come dimostrano le parole dello stesso Patroni Griffi («[...] mesi e mesi di prove con cantanti, tre troupes televisive a disposizione, una per ogni atto, in mezzo a sette telecamere, *steadycameras*, monitor [...]»²²) e il *Making of* allegato al

²⁰ Fin dalla descrizione iniziale della scena la presenza del giardino e delle porte finestre che lo rendono percorribile è messa in evidenza («Nel fondo in faccia agli spettatori, è un camino, sopra il quale uno specchio ed un orologio, fra due porte chiuse da cristalli che mettono ad un giardino»). Dopodiché i vari personaggi appaiono e scompaiono nello spazio aperto continuamente; i loro movimenti sono contrassegnati da indicazioni quali: «[Violetta] indicandogli il giardino, va per scrivere», «Germont esce per la porta del giardino», «[Violetta] corre in giardino», «Si vede il padre attraversare in lontananza il giardino», «Alfredo, poscia il signor Germont ch'entra in giardino»).

²¹ ALAN RIDING, A "Traviata" Roams Paris, Partaking of Its Rhythms, «The New York Times», 6 giugno 2000.

²² GIUSEPPE PATRONI GRIFFI, *Portare il pubblico dentro l'azione*, in *La via della musica*, cit., p. 20.

cofanetto.²³ Ma la sua presenza, nella prima produzione del ciclo, è molto meno percepibile, anche in virtù di una maggiore staticità complessiva, forse dovuta alla natura stessa dell'opera, che prevede pochissimi slittamenti dalla dimensione individuale a quella collettiva; è inoltre evidente la volontà di indugiare con atteggiamento para-turistico sulla bellezza delle architetture circostanti, evitando movimenti continui della macchina da presa.

Invece *Traviata à Paris*, fin dalla conclusione del *Preludio*, ci trasmette la sensazione di identificarci nell'operatore che si inoltra nelle sale dell'Ambasciata italiana, come se fosse uno tra i tanti invitati alla festa. Nel secondo atto è proprio uno scatto dell'inquadratura verso Violetta che ci dà l'illusione per qualche istante di trattenere quella disperata ragazza in fuga, durante l'urlo dell'«Amami, Alfredo». La *steadycam* di Brown – che nel *Making of* parla di una rinascita professionale proprio in corrispondenza di questo originale progetto –²⁴ è di straordinario realismo soprattutto nel quadro al Petit Palais, quando il duetto tra Alfredo e Violetta viene “spiato” dalla telecamera, nascosta dietro alle colonne del loggiato. La capacità di seguire i vari personaggi consente al regista di rendere con grande fedeltà tutti gli “a parte” della scena («Ah, perché venni! Incauta... pietà di me, gran Dio!»), che la protagonista canta per esprimere il suo profondo disagio individuale in quel frangente di furiosa allegria collettiva. Sempre la *steadycam* diventa preziosa per isolare l'apparizione solistica del ballerino di flamenco Antonio Márquez, durante il coro dei mattatori, con un primo piano dei suoi piedi, intenti a eseguire il vorticoso *taconéar* della danza andalusa. E lo stesso dispositivo ci porta a vivere tutto il dolore di Violetta nel terzo atto, quando Brown con un lunghissimo piano-sequenza (28 minuti) si sofferma esclusivamente sugli oggetti della malattia (tazze, cucchiari da sciroppo, la borsa del dottore, il letto disfatto), escludendo per lunga parte delle riprese i volti dei protagonisti.

Solo in un caso la *steadycam* realizza un effetto anti-realistico. Alla fine del primo atto, Violetta, in lotta con sé stessa e con il nuovo sentimento d'amore incalzante, si guarda allo specchio e alle sue spalle vede comparire lentamente Alfredo: i due si baciano, ma la rotazione dei capi in primissimo piano confonde la visuale dello spettatore, che scopre dietro alla nuca di Alfredo il volto di Violetta. La scelta, seppur paradossale e spiazzante, esprime benissimo il dissidio interiore della protagonista; e con questa scelta il regista

²³ Cfr. “*Tosca a Roma*”. *Making of*, in *La via della musica*, cit., dvd bonus.

²⁴ Cfr. “*La Traviata à Paris*”. *Making of*, in *La via della musica*, cit., dvd bonus.

dichiara di raccogliere l'interpretazione, talvolta confutata dalla musicologia,²⁵ di un momentaneo bipolarismo nella psiche del personaggio.

Patroni Griffi vuole in sostanza sfruttare l'idea di Andermann per cogliere la vita sul fatto, cercando di scrutare da vicino l'interiorità dei personaggi, senza isolarli mai dal contesto nel quale sono immersi. La *steadycam* ausculta il loro apparato emotivo, ma non perde mai di vista quello sfondo collettivo e moralmente insensibile, che appare disturbato, come osserva Umberto Eco, dalla vicenda scandalosa di Violetta: «Se l'amore prevalessse sulle convenzioni sociali, ne deriverebbe una situazione instabile, sul piano dei valori come su quello dei fatti. Compare un *deus ex machina*, la tisi; la malattia incurabile di Violetta elimina ogni problema per il corretto funzionamento di una società ben ordinata».²⁶ Nel terzo atto i volti addolorati dei personaggi sono sempre in ombra, mentre dalle finestre brillano con splendida indifferenza le luci di Parigi; il contrasto è violento e sembra proprio descrivere una collettività che tutela le sue leggi morali, relegando in un angolo oscuro, appunto la cameretta dell'île Saint-Louis, ogni deviazione dalla norma. In questo si coglie una continuità evidente con *Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*, quando soprattutto nell'ultimo atto la telecamera tende a ospitare sullo sfondo tutta la gelida bellezza di una San Pietro deserta e silenziosa alle prime luci dell'alba: anche in quel caso la regia sottolinea l'imperturbabilità di Roma, che dorme proprio mentre sulla terrazza di Castel Sant'Angelo si consuma una sanguinosa tragedia individuale.²⁷

Questa meticolosa ricerca di identificazione nei personaggi e nel loro contesto, la *mimesis* appunto, si contrappone a una sistematica percezione del rischio, cercata con ostinazione dalle due produzioni proprio con l'obiettivo di creare un continuo effetto di straniamento nel telespettatore. Cadrà quella candela? Si inciamperà l'operatore sulle scale del Petit Palais? Tutto il movimento della *steadycam* non farà saltar fuori qualche microfono? Non scivolerà mica Domingo? (cosa puntualmente accaduta nella diretta di *Tosca*, e poi rimontata per la produzione in dvd).²⁸ Queste sono le domande e le considerazioni che con tutta probabilità ronzavano nella testa dei primi fruitori, in occasione delle trasmissioni *live* in mondovisione. Erano questi pensieri che entravano in evidente conflitto con l'intento

²⁵ Cfr. PAOLO GALLARATI, *Verdi ritrovato. "Rigoletto", "Il trovatore", "La traviata"*, Milano, Il Saggiatore, 2016, p. 456: «In chiave simbolista potremmo dire che quella voce non è altro che una voce interiore, estrinsecata in suoni reali: ma questa interpretazione travalica i limiti del realismo verdiano, nemico di ogni astrazione».

²⁶ Estratto dal testo introduttivo di Umberto Eco a *Passaggio*, in LUCIANO BERIO, *Scritti sulla musica*, a cura di Angela Ida De Benedictis, Torino, Einaudi, 2013, p. 47.

²⁷ Cfr. G. PATRONI GRIFFI, *Portare il pubblico dentro l'azione*, cit., p. 20: «[...] della bellezza degli ambienti: essa si farà sentire, eccome, alle volte a complemento della vicenda, altre a contrasto emotivo con la situazione musicale e vocale».

illusionistico del progetto, costringendo i destinatari a percepire tutto il disturbo di uno strumento mediale portato al limite delle sue possibilità. Andermann voleva che fosse così; lo dimostra anche tutto l'apparato di comunicazione all'evento, focalizzato con grande insistenza proprio sui pericoli del progetto. Nel 1992 il rischio veniva dall'operazione in sé, tant'è che oggi desta stupore solo in funzione della contestualizzazione in quel tempo; nel 2000 invece, una volta superato l'ostacolo della prima produzione, il tasso di incertezza doveva per forza essere elevato, ed è per questo che la regia video si complica notevolmente, prevedendo un numero maggiore di spostamenti delle telecamere mobili e soprattutto l'impiego di spazi meno regolari e agibili dal punto di vista architettonico.

Da un *Rigoletto trompe-l'oeil* al film con animazioni di *Cenerentola*

Nel 2010, dieci anni dopo *Traviata à Paris*, *La via della musica* faceva tappa a Mantova per una nuova produzione di *Rigoletto*, andata in scena tra il 4 e il 5 settembre.²⁹ Ancora un evento Rai in mondovisione (148 paesi collegati), ancora la direzione di Zubin Mehta alla testa dell'Orchestra Sinfonica Nazionale e ancora Vittorio Storaro alla fotografia. Anche Domingo era nuovamente lo *starring* del cast, ma questa volta alle prese con un debutto di grande richiamo mediatico: l'interpretazione di un ruolo baritonale e non tenorile (*Rigoletto* appunto, e non il Duca). Al suo fianco, nelle parti principali, figuravano Julia Novikova (*Gilda*), Vittorio Grigolo (*Duca di Mantova*) e Ruggero Raimondi (*Sparafucile*). Nuova la regia invece, con la partecipazione di un uomo di cinema, di Marco Bellocchio. Il messaggio augurale del Presidente della Repubblica, in apertura, contribuiva a valorizzare la diffusione internazionale di un prodotto *made in Italy*. Come per *Tosca*, veniva confermata la scelta di cercare direttamente nel libretto l'ispirazione per i set cinematografici dei tre atti: Palazzo Te (effettiva dimora del Duca di Mantova, impreziosita dai meravigliosi affreschi rinascimentali di Giulio Romano), Palazzo Ducale e la Rocca di Sparafucile.³⁰

Anche questo lavoro è stato oggetto di un'analisi approfondita da parte di Christopher Morris, che ha soprattutto messo in rilievo il rapporto della scenografia naturale con la regia di Bellocchio. In particolare lo studioso ha rilevato la capacità di ridare vita

²⁸ Cfr. ALAN COWELL, "*Tosca nei luoghi e nelle ore di Tosca*", in *La via della musica*, cit., p. 16: «Alla fin fine, diceva il produttore Andermann, la trasmissione dal vivo ha fornito il 95 per cento del materiale per questa produzione video: nel prodotto finale sono state tagliate la caduta di Domingo e l'intrusione della telecamera nel secondo atto, i colori sono stati accentuati e la colonna sonora è stata remissata con una registrazione a 32 piste sia dei cantanti che dell'orchestra».

²⁹ Anche in questo caso furono programmati tre appuntamenti: primo atto il 4 settembre (ore 20.30), secondo e terzo atto il 5 settembre (14 e 23.30).

³⁰ In realtà quest'ultima denominazione è successiva all'opera di Verdi e solo idealmente collegata alla stambergia di Sparafucile nella quale avviene l'omicidio di Gilda (cfr. *La via della musica*, cit., p. 142).

a monumenti storici, creando una sovrapposizione tra la freddezza delle loro pareti e la tensione iper-mimetica degli interpreti:

Ciò che incontriamo in questa visione, allo stesso tempo distanziata e ravvicinata, è una giustapposizione tra l'architettura immutabile, storica, radicata e il momento contingente e apparentemente imprevedibile della performance in primo piano — tra la permanenza monumentale di un palazzo rinascimentale e l'effimero performativo delle lacrime di Domingo.³¹

Le lacrime ben visibili ed effimere di Domingo in corrispondenza di «Piangi, fanciulla» entrano drammaticamente in conflitto con la durevole solidità del marmo circostante. L'osservazione di Morris va messa in relazione con le produzioni precedenti, nelle quali di fatto succede qualcosa di simile: nel finale di *Tosca* e *Traviata* la bellezza immobile dello sfondo cittadino, come abbiamo visto, entra in collisione con la mutevole trasformazione emotiva dei personaggi. Le sedi di Mantova offrono però qualcosa in più alla creatività della nuova squadra, portando all'interno dell'inquadratura gli splendidi affreschi delle architetture locali: i loro soggetti *trompe-l'oeil* creano una nuova fluidità, assente nei primi due eventi, tra animato e inanimato, facendo dei muri le naturali estensioni della scena. Esemplare, a questo proposito, è quanto succede alla fine del primo quadro, quando Rigoletto, scosso dalla maledizione di Monterone, viene ripreso dal basso, proprio sotto al soffitto affrescato della Sala dei Giganti, con Zeus e gli dei dell'Olimpo che volteggiano minacciosamente sulla sua testa: un *trompe-l'oeil* nel *trompe-l'oeil*.

Quello che si può forse aggiungere all'analisi di Morris è proprio il confronto con i due precedenti del ciclo. La continuità si coglie nell'impostazione generale del progetto, con l'orchestra dislocata presso il Teatro Scientifico di Bibiena, la distribuzione degli atti nei luoghi e nelle ore dell'opera, il ponte radio con i cantanti, la massima fedeltà al libretto e alcune riprese esterne introduttive ai luoghi dei vari set. Queste ultime, in particolare, avevano favorito una riflessione meta-teatrale sul tempo, avvicinando la dimensione cronachistica di *Traviata* al giornalismo dell'età contemporanea e la storia dei monumenti di *Tosca* ai rumori d'ambiente della Roma anni Novanta. Anche questi mezzi avevano contribuito alla percezione mediatica degli eventi, portando gli spettatori a vivere una continua dialettica tra immedesimazione e distanziamento. *Rigoletto a Mantova*, invece, evita corto-circuiti con l'attualità, offrendo un'ambientazione del tutto priva di elementi moderni, nonché animata

³¹ «What we encounter in this viewing, simultaneously distanced and close-up, is a juxtaposition between the enduring, historic, rooted-to-site architecture and the seemingly unpredictable, contingent moment of performance in the foreground — between the monumental permanence of a Renaissance palazzo and the performative ephemeral — Live! Now! — of Domingo's tears», CHRISTOPHER MORRIS, *The Mute Stones Sing. "Rigoletto" Live from Mantua*, «TDR: The Drama Review», LIX, 4 (2015), pp. 51-66: 53.

in alcuni casi dagli stessi personaggi dell'opera (l'ultimo atto è introdotto proprio da Rigoletto, che solca le acque del Mincio su una sinistra imbarcazione). Quel paradossale equilibrio tra *immediacy* e *hypermediacy* che abbiamo commentato negli altri casi, qui diventa meno evidente; e questo si deve anche a una diversa percezione del rischio, che porta il fruitore a perdere coscienza di tutte le acrobazie tecnologiche richieste dall'operazione.

Altro lineamento comune alle opere del ciclo è l'attenzione per i rumori d'ambiente. Quella sovrapposizione tra incisione musicale e registrazione del paesaggio sonoro, che soprattutto in *Traviata* e *Tosca* enfatizza i passaggi tra interno ed esterno, continua a essere evidente in *Rigoletto a Mantova*. La consueta introduzione alle *locations* con uno sguardo dall'esterno lascia in totale isolamento i suoni ambientali: i versi dei galli e dei cani nelle cascine attorno al Palazzo Ducale, l'inquietante rumore dei pipistrelli, ben visibili nell'inquadratura, a colorire il duetto tra Rigoletto e Sparafucile, il sinistro sciabordio delle onde ad anticipare il colore torbido del terzo atto. Tutti suoni perfettamente diegetici, che vanno a caricare elementi essenziali della messinscena; ma che diventano pleonastici quando si sovrappongono agli altri suoni diegetici, scritti con meticolosa precisione da Verdi in partitura: quei rumori di tempesta che si riverberano con una violenza esaltante nell'interiorità dei personaggi, senza richiedere alcun ulteriore intervento registico. Quella del finale di *Rigoletto* è una scenografia tutta scritta nella musica, che non ha bisogno di essere ritoccata nella sua funzione drammatica.

Ciò che si trasforma in maniera netta, sotto le mani di Bellocchio, è soprattutto l'utilizzo della macchina da presa. La presenza della *steadycam*, non più manovrata da Brown, si fa molto più discreta; in generale vengono privilegiate inquadrature fisse, con frequenti cambiamenti di prospettiva, e un utilizzo molto ridotto dei piani-sequenza. In *Traviata à Paris* si nota una maniacale attenzione a non perdere il minimo cambiamento espressivo nei personaggi, mentre *Rigoletto a Mantova* offre una visione molto più frammentaria dei protagonisti, cercando spesso lo sguardo dei loro interlocutori, anche durante i passaggi solistici. La ricerca di emozioni colte sul fatto si fa meno ossessiva, favorendo una visione d'insieme piuttosto che un focus sui singoli attori. La scelta diventa estrema, quando Bellocchio viola l'oscuro isolamento di Rigoletto in «Quel vecchio maledivami», sovrapponendo la sinistra visione della «via cieca» alla luminosa immagine della casa soprastante, nella quale Gilda sta preparando gioiosamente la tavola. Per qualche istante perdiamo contatto dal protagonista nella sua inquietante trasformazione omicida, per avvertire in forma preliminare, e senza l'esplicita autorizzazione di Verdi e Piave, il calore del successivo abbraccio con la figlia.

La tendenza ad alternare l'obiettivo di telecamere differenti, invece che seguire gradualmente con la *steadycam* i movimenti dei cantanti, si coglie soprattutto nei duetti, che si caricano di significati diversi a seconda del montaggio. Quello tra Gilda e il Duca di Mantova nel primo atto è ripreso da una sola telecamera, che avvicina i volti dei due personaggi in un'unica inquadratura. Mentre i duetti tra Gilda e Rigoletto disarticolano la visione della coppia, alternando punti di osservazione differenti: un focus su Rigoletto e uno su Gilda. La scelta è perfettamente giustificata dalla drammaturgia verdiana, perché Gilda e il Duca, con la loro superficialità immatura, sono in fondo due caratteri simili, che possono facilmente essere raccolti da un solo sguardo; mentre Rigoletto e Gilda faticano a trovare una vera sintonia emotiva: prima il canto dolcissimo e insieme disperato del padre si sovrappone al bamboleggiare decorativo della figlia («Veglia, o donna»), poi gli occhi iniettati di sangue del genitore producono spavento in quella ragazza così ingenua («Sì, vendetta, tremenda vendetta»). Funziona pertanto una frammentazione visiva dei loro dialoghi, restituendo al meglio l'incomunicabilità tra due generazioni, ma soprattutto due anime, sostanzialmente incompatibili. Solo nel finale («Lassù in cielo, vicina alla madre»), quando ormai è troppo tardi, le distanze si annullano: il comune sguardo verso l'alto, alla madre scomparsa, li avvicina, e questa trasformazione è recepita dalla telecamera, che attenua molto la predilezione per il montaggio frontale, scorrendo gradualmente da un volto all'altro.

Vale la pena poi commentare il mixaggio video della produzione. Morris lo avvicina ai meccanismi della *reality tv*, ma forse il linguaggio cinematografico in questo caso deve qualcosa anche al ritmo della musica.³² La festa del primo atto, invece di puntare sui movimenti disorientanti dell'operatore-invitato in *Traviata à Paris*, si costruisce attraverso continui spostamenti visivi, dal primo piano al grand'angolo, con una scansione piuttosto rapida che restituisce bene il tono frenetico, nelle danze come nei modi, del ricevimento. L'apparizione di Gilda in tutta la sua solarità infantile, nel primo atto, è perfettamente sincronizzata con la modulazione da minore a maggiore dell'Allegro brillante (n. 4, b. 69). La ripresa cinematografica di «Caro nome» alterna il primo piano di Gilda alla raffigurazione di un favoloso giardino fiorito, sottolineando l'articolazione dell'aria nelle sue tre parti fondamentali: introduzione strumentale, sezione cantabile e virtuosistici abbellimenti della melodia. Questa ricerca culmina nel terzetto dell'ultimo atto che propone repentini cambiamenti di inquadratura proprio in corrispondenza del tema principale, quando la forma sembra

³² Cfr. *ivi*, p. 57.

solidificarsi all'interno di una struttura deliberatamente disarticolata («Se pria ch'abbia il mezzo la notte toccato»).

Morris ha definito questo *Rigoletto* provocatorio proprio per la sua convenzionalità.³³ Il paradosso forse potrebbe essere applicato a tutte le opere prodotte da Andermann per la Rai, che teorizzano uno sfruttamento estremo di mezzi innovativi per cercare un effetto sostanzialmente tradizionale. Ma è particolarmente evidente nel trattamento dedicato da Bellocchio alla multidimensionalità dello spazio. Se in *Traviata* Patroni Griffi esplora con ostinazione l'ambiente in tutta la sua complessità, forse addirittura forzando le indicazioni del libretto, *Rigoletto a Mantova* si limita a rendere in maniera fedele l'avanzato pensiero scenico di Verdi: nel finale del primo atto, naturalmente, quando la sovrapposizione tra le voci di Gilda, Rigoletto e i cortigiani corrisponde ad altrettanti piani sonori; ma soprattutto nel terzo atto, quando la drammaturgia musicale sfida le possibilità del palcoscenico profetizzando proprio procedimenti di tipo cinematografico. In questo senso, l'atteggiamento di Bellocchio si fa diligente nel rispettare le scorrevoli prospettive cercate dal compositore; con Gilda e Rigoletto che inizialmente osservano dall'esterno Maddalena e Sparafucile, per poi rovesciare il punto di vista sull'interno della casa diroccata: Maddalena e Sparafucile spiati da Gilda.

Solo due anni dopo (3-4 giugno 2012) la *Via della musica* prendeva una piega molto diversa con *Cenerentola. Una favola in diretta*. I cambiamenti erano evidenti: Gianluigi Gelmetti sul podio dell'Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai (nella propria sede dell'Auditorium "Arturo Toscanini" di Torino), Ennio Guarnieri responsabile della cinematografia, Carlo Verdone impegnato nella seconda regia operistica della sua carriera (vent'anni dopo un discusso *Barbiere di Siviglia* alle Terme di Caracalla), un cast privo di grandi stelle (poco più che debuttante la protagonista, Lena Belkina),³⁴ e un'ambientazione arbitrariamente sabauda visto il carattere favolistico del soggetto (Palazzo Reale, la Villa dei Laghi alla Mandria, la Palazzina di Caccia di Stupinigi e la Venaria Reale). Tutta l'operazione ostentava un certo disinteresse per l'approvazione dei melomani, con dichiarato rifiuto del rispetto filologico: venivano aggiunte le danze dell'*Armida*, sempre di Rossini, per non venir meno all'archetipica gestualità del ballo (non prevista dalla partitura originale), l'introduzione della *Gazza ladra* veniva usata per dare ampollosità alla presentazione della scena finale, si sostituivano i recitativi con innovative animazioni 3D basate su fotografie delle regge utiliz-

³³ Cfr. *ivi*, p. 63.

³⁴ Il cast era completato da Edgardo Rocha (Don Magnifico), Anna Kasyan (Clorinda), Annunziata Vestri (Tisbe), Simone Alberghini (Dandini) e Lorenzo Regazzo (Alidoro).

zate, e si eliminavano alcuni numeri (l'aria di Don Magnifico «Sia qualunque delle figlie» e il duetto comico «Un segreto d'importanza»). Andermann in questo caso manifestava un netto allontanamento dai modelli precedenti, dichiarando scarsa fedeltà al testo: «Ripeto per l'ennesima volta che questa non è un'opera in tivù, ma una favola televisiva con musiche di Rossini».³⁵ Senza dubbio una netta virata rispetto al *concept* da cui era nato il progetto, vale a dire il film-opera fedelissimo alle indicazioni di compositore e librettista; tanto da richiedere la consulenza musicale di un esperto rossiniano, Philip Gossett, incaricato di conferire autorevolezza alle operazioni di selezione e montaggio.

La continuità si vede in piccole cose. Le sequenze introduttive ai monumenti continuano a essere presenti e sovrapposte ai rumori della contemporaneità (clacson e suoni del centro torinese). La pantomima iniziale, presso la Biblioteca di Palazzo Reale, presenta la protagonista Lena Belkina in abiti casual, che prende dagli scaffali il librone di *Cenerentola*; ma prima la telecamera scorre tra i banchi della sala, mostrando giovani studenti, di etnie differenti, che riflettono proprio il multiculturalismo dell'università odierna. Inoltre, accanto alla cantante, Carlo Verdone sta leggendo un libro proprio dedicato a Rossini; e il cameo alla Hitchcock, con un volto così noto al grande pubblico, obbliga il telespettatore a entrare nella favola con lo sguardo del lettore moderno, lo stesso che torna alla fine dell'opera, quando Belkina chiude il libro, rompendo il legame – già naturalmente debole in Rossini – con la finzione.

L'elevato margine di rischio continuava a essere sbandierato dalla comunicazione specifica. Lo stesso Verdone, in un contributo pubblicato su «La Stampa» il giorno della prima diretta (nuovamente in mondovisione), sottolineava questa caratteristica: «Una sfida folle, piena di incognite, ma terribilmente affascinante nei suoi rischi».³⁶ Ma l'impressione, rivedendo la registrazione sul catalogo multimediale delle Teche Rai,³⁷ è che i pericoli distanzianti del film in diretta siano sostituiti in *Cenerentola* dal ricercato lavoro sull'*hypermediacy*, tramite animazioni molto efficaci nel trasmettere continuamente al fruitore la percezione dell'elemento tecnologico. Il progetto, curato per Rai Fiction dall'illustratrice romana Annalisa Corsi, è senza dubbio l'elemento di maggior novità della produzione. L'impressione è che si voglia adattare l'opera al genere del *cartoon* con attori viventi, dando

³⁵ ALBERTO MATTIOLI, *Andermann: vi porto nei luoghi della fiaba*, «La Stampa», 3 giugno 2012.

³⁶ CARLO VERDONE, *La "Cenerentola" di Rossini è la mia vacanza dalla realtà*, «La Stampa», 3 giugno 2012.

³⁷ Un ringraziamento particolare va a Susanna Gianandrea, responsabile della Bibliomediateca e Centro Documentazione Rai Teche "Dino Villani" di Torino, per avermi aiutato a raccogliere le registrazioni degli eventi in oggetto, anche in un periodo disagiata come quello del *lockdown* causato dal Covid-19 tra giugno e luglio 2020.

una forma moderna alla dialettica tra animato e inanimato già commentata in *Rigoletto a Mantova*. Nicola Gallino su «la Repubblica» parlava di «un cartone animato in carne e ossa» capace di aggiungere un po' di noir a Walt Disney.³⁸ Aldo Grasso sul «Corriere della Sera» avvertiva un «velato omaggio alla stupenda *Gazza ladra* di Rossini animata da Lele Luzzati».³⁹ E non può sfuggire qualche allusione al padre di tutti i *cartoons* musicali, *Fantasia*; soprattutto quando le immagini dell'Orchestra Rai vengono sovrapposte a uno sfondo fiabesco, che ricorda le storiche conversazioni tra Topolino e Leopold Stokowski. Le animazioni servono a raccordare le varie parti della favola, costruendo una meta-narrazione che trasforma il cervo di Stupinigi (sul tetto della Palazzina di Caccia) in un simbolo dell'elemento naturale, unico vero strumento di consolazione per la bimba Cenerentola. Ma compaiono anche durante i numeri cantati, creando sovrapposizioni ironiche tra il gioco delle voci e il *ludus* rossiniano («Zitto, zitto»), oppure formando vorticosi caleidoscopi che ipnotizzano lo spettatore durante la follia dei grandi concertati («Quello brontola, e borbotta»).

La regia di Verdone si allontana dai modelli del ciclo. Le sue parole rovesciano l'idea di Andermann fino a *Rigoletto*: «Ho lavorato di sottrazione, perché il cantante deve prima di tutto cantare, poi recitare, e i movimenti si riducono».⁴⁰ *Cenerentola* effettivamente cerca una maggiore staticità, e predilige i cantanti-attori agli attori-cantanti. L'utilizzo della *steadycam*, ad esempio, è molto lontano dalle ricerche estreme di *Traviata à Paris*, e si fa notare solo per alcune rotazioni attorno ai personaggi, che in alcuni casi producono un girotondo caotico, già scritto proprio nella partitura di Rossini: il garbuglio polifonico di «Questo è un nodo avviluppato», accentuato da una matassa di fili che si attorciglia intorno ai cantanti, diventa estremo grazie al movimento circolare della telecamera, in una sorta di totale disorientamento spaziale. Ma le altre scene sono trattate con atteggiamento teatrale, molto più che cinematografico, senza sfruttare la potenziale multifunzionalità delle sedi, né approfittare con decisione delle molteplici aperture verso l'esterno che le regge sabaude offrono al visitatore. Quando Cenerentola e Don Ramiro escono per un momento nel giardino della Mandria, chi ha conosciuto *Traviata à Paris* avverte la forte tentazione di esplorare le potenzialità scenografiche di quel meraviglioso parco; ma Verdone riporta subito i personaggi all'interno, lasciando allo spettatore solo uno sguardo sul mondo oltre la soglia. La regia sembra più a suo agio all'interno di spazi simmetrici, ben definiti dai muri

³⁸ NICOLA GALLINO, *Un cartone animato in carne e ossa tra Disney e Mozart*, «la Repubblica Torino», 4 giugno 2012.

³⁹ ALDO GRASSO, «*Cenerentola*» e il tabù della diretta, «Corriere della Sera», 5 giugno 2012.

⁴⁰ C. VERDONE, *La "Cenerentola" di Rossini è la mia vacanza dalla realtà*, cit.

portanti, che nelle riprese frontali danno addirittura l'impressione di ricostruire quella quarta parete tanto sfondata nelle altre produzioni. È una sterzata, senza dubbio, forse resa necessaria da Rossini e dai suoi stranianti meccanismi del comico, ma comunque godibile e divertente, soprattutto nella caratterizzazione delle sorellastre: due begli esempi di quelle caricature, che nei migliori film di Verdone ci ricordano tutta la debolezza e insieme la bellezza dell'essere umani, al maschile come al femminile.

Conclusioni

L'indagine condotta nelle pagine precedenti evidenzia i lineamenti di un'esperienza estetica originale, da distanziare nel tempo proprio al fine di preservare la natura di un evento unico e irripetibile. Nella *Via della musica* lo scambio di intenzionalità tra produzione e destinatario esiste in funzione di un processo mediale impossibile da ricostruire attraverso la versione *home video*: un complesso intreccio di flussi emotivi riservati al fenomeno della trasmissione in diretta intercontinentale. Lo sforzo dello studioso è quindi arduo, al di là delle memorie personali di chi scrive (coinvolto direttamente nelle ultime due produzioni del ciclo), nel tentativo di evitare l'autopsia di una creatura che si estingue assieme al *live*. Resta tuttavia palpabile, soprattutto nelle dichiarazioni e nelle testimonianze dirette, il motivo conduttore del rischio, vero *fil rouge* della *Via della musica* nella sua ricerca di un rapporto innovativo con il fruitore mediale. *Tosca* era in pericolo per l'operazione in sé, senza dubbio pionieristica nel 1992; *Traviata* prolungava il processo cercando uno sfruttamento altamente acrobatico della multidimensionalità spaziale e del personaggio-*steadycam*; *Rigoletto* sperimentava un dialogo con le *locations*, che costringeva i protagonisti del cast a movimenti innaturali, spesso al di fuori della *comfort zone* di un cantante; *Cenerentola* infine giocava la carta azzardata della commistione tra opera e *cartoon*, tentando anche la temeraria strada del ritocco alla partitura rossiniana. Scelte differenti, ma sempre meditate in funzione di una ricerca calcolata del rischio.

Questo minimo comun denominatore utilizza tuttavia molti fattori differenti, che determinano un tasso di elevata trasformazione alle varie produzioni del ciclo. La tecnologia, *in primis*, vive le naturali evoluzioni correlate a un percorso capace di attraversare due decenni. La regia si modifica instaurando una continua dialettica tra la ricerca dell'illusione teatrale e l'attivazione di processi distanzianti; con lo spettatore continuamente in bilico tra immedesimazione e straniamento (sociale e mediale). L'uso degli spazi è poi in deciso mutamento, articolando un percorso che dal cinema riporta al teatro, in un paradossale gioco

delle parti: l'uomo di teatro che pensa allo spazio con una mentalità cinematografica (Patroni Griffi) e l'uomo di cinema che invece predilige una riflessione fortemente teatrale (Verdone). Ed è infine evidente la trasformazione vissuta dai componenti del cast, chiamati a svolgere il ruolo di attori-cantanti all'inizio del progetto, per poi trovarsi ribaltati in cantanti-attori nella *Cenerentola* conclusiva. Sono tutte dimostrazioni delle multiformi potenzialità di un progetto, che Andermann ha tenuto insieme, con l'abilità di un navigato *risk manager*, proprio grazie a una meticolosa ricerca di contatto emotivo con i telespettatori. Viene la tentazione di mettere in relazione questa caratteristica con una celebre definizione data da Carolyn Abbate della musica intesa come evento drastico e non gnostico, da analizzare solo nel momento stesso della sua performance fisica: «drastic connotes physicality, but also desperation and peril».⁴¹ Ma in realtà le stesse disperazioni, gli stessi pericoli, e quindi gli stessi rischi, tornano proprio nel complesso sistema di forze messo in campo dai *live film operas* di Andermann, superando la rassicurante – e mistificatrice secondo Abbate – sensazione della riproduzione digitale in diretta.

⁴¹ CAROLYN ABBATE, *Music – Drastic or Gnostic?*, «Critical Inquiry», XXX, 3 (2004), pp. 505-536: 510.