

Giulia Carluccio, Stefania Rimini

*Tecnologie, shockdown e rimediazioni della scena lirica*¹

Nell'ambito dei *theatre performance studies*, il riferimento all'impatto delle tecnologie digitali sulla ridefinizione dello spazio del teatro, inteso in senso fisico e concettuale, risulta da almeno due decenni l'elemento cardine di ogni riflessione che riguardi da un lato le pratiche di messa in scena e dall'altro le forme di evoluzione della *liveness* o delle strategie di mediatizzazione dello spettacolo².

In questo contesto, la scena lirica appare oggi come luogo esemplare di contaminazioni sceniche e visuali complesse, di intersezioni di linguaggi e tecnologie che trasformano lo spettacolo operistico in un'esperienza multimediale, o ipermediale, in grado di ridefinire e problematizzare non solo l'idea stessa di drammaturgia musicale ma, più in generale, di spazio scenico e di regia. La rimediazione del repertorio operistico attraverso il ricorso alle tecnologie digitali e audiovisive costituisce, dunque, un fenomeno cruciale per riflettere non solo sulle modalità e sul significato della messa in scena dei testi lirici, ma anche più in generale sulla convergenza di esperienze che accomuna oggi arte, spettacolo e performance, sullo sfondo di un *mediascape* in costante movimento. Ciò che è urgente considerare non riguarda tuttavia unicamente le differenti forme di riproposta della scena lirica attraverso altri media, e dunque i fenomeni di *mediatizzazione* dello spettacolo operistico, nell'accezione sopra evocata, quanto piuttosto la reinvenzione di quella stessa scena in funzione di nuovi dispositivi mediali, oltretutto di nuove esigenze drammaturgiche e produttive, e dunque potremmo dire di *medializzazione* (o *ipermedializzazione*) dell'opera stessa.

L'ambito problematico che qui interessa richiede dunque, da un lato, di inserire l'osservazione dei processi di rimediazione dell'opera nel *frame* teorico che riguarda i *theatre performance studies* e di adottare un approccio pienamente mediale alla storia dello spettacolo.

1 Il presente saggio rielabora una relazione tenuta in occasione del convegno *Forme della spazialità* (Bergen, 25-26 agosto 2021), a cura di Luca Bandirali, Antioco Floris, Marco Gargiulo, che qui si ringraziano per l'importante occasione di confronto. La concezione del saggio si deve alla piena collaborazione tra le due autrici, tuttavia il primo paragrafo è stato curato da Giulia Carluccio, il secondo da Stefania Rimini.

2 Per un inquadramento essenziale cfr. P. Auslander, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, London - New York 1999; F. Chapple, C. Kattenbelt, *Intermediality in Theatre and Performance*, Rodopi, Amsterdam - New York 2006; S. Dixon, *Digital Performance: A History of New Media in Theater, Dance, Performance Art, and Installation*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2007; C. Salter, *Entangled: Technology and the Transformation of Performance*, The MIT Press, Cambridge (MA) 2010.

tacolo lirico³; dall'altro, di apprezzare qualitativamente l'impatto di questi processi sulla dimensione costitutiva di *medium* o di *hypermedium* dell'opera.

La crescente tendenza verso espliciti innesti multimediali, utili a "espandere" i confini dello spazio rappresentato e a riformulare il rapporto fra ambienti e codici espressivi, ha subito oggi una forte accelerazione per effetto della crisi pandemica⁴, determinando il recupero e la rielaborazione di format come il film-opera (si pensi, tra tutti, al doppio investimento di Martone con *Il Barbiere di Siviglia* e *La Traviata* per il Teatro d'Opera di Roma⁵) e una conseguente riconfigurazione dei moduli della regia video-televisiva, secondo dialettiche che vanno oltre la tradizione dell'opera documentata o filmata, per una successiva e ulteriore circolazione e reinvenzione (iper)mediale, capace di ridefinire radicalmente gli spazi della performance, così come il senso del luogo e dei luoghi della rappresentazione. Ma se la crisi sanitaria ha oggettivamente spinto e motivato specifiche dinamiche di sperimentazione, lo *shockdown* pandemico⁶ ha soprattutto reso visibile e ineludibile un processo di reinvenzione mediale dei luoghi e dei linguaggi della scena, all'insegna di una spazialità inedita che comporta l'ibridazione dell'ambiente fisico con quello virtuale, la trasformazione del luogo teatrale in un luogo ipermediale, appunto, che risitua inevitabilmente anche il pubblico e lo spettatore⁷.

Tra i diversi esperimenti di rimediazione e rilocalizzazione dello spettacolo operistico che meglio evidenziano questo *hypermedial turn*, *A riveder le stelle* di Davide Livermore⁸ agisce

3 Cfr. per esempio C. Morris, "Too Much Music": *The Media of Opera*, in N. Till (a cura di), *The Cambridge Companion to Opera Studies*, Cambridge University Press, Cambridge 2012, pp. 95-116, e E. Senici, "In the Score": *Music and Media in the Discourse of Operatic Mise-en-Scene*, "The Opera Quarterly", 35 (3), 2019, pp. 2017-223.

4 Cfr. L. Gemini, S. Brilli, F. Giuliani, *Liveness e pandemia. Percorsi di ricerca sulla mediatizzazione del teatro a teatri chiusi*, in G. Boccia Artieri, M. Farci, *Shockdown. Media, cultura, comunicazione e ricerca nella pandemia*, Meltemi, Milano 2021; L. Gemini, S. Brilli (a cura di), *Gradienti di liveness. Lo shaping socio-tecnico delle arti performative tra online e offline*, "Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia", 3, 2022; per la scena lirica in particolare e per il caso italiano, cfr. C. Galla, *Opera lirica: fenomenologia dello streaming*, "Doppiozero", 12 dicembre 2020, <https://www.doppiozero.com/opera-lirica-fenomenologia-dello-streaming/>; L. Pernice, *Streammare l'opera lirica. Gli esperimenti di digital liveness del teatro musicale contemporaneo*, "Connessioni remote. Artivismo_Teatro_Tecnologia", 3, 2022, pp. 77-100.

5 Cfr. l'ampia analisi di L. Pernice, *Reinventare lo spazio performativo in tempo di pandemia. Le operazioni-opere di Mario Martone*, "Arabeschi", X (19), 2022, <http://www.arabeschi.it/reinventare-lo-spazio-performativo-in-tempo-di-pandemia-le-operazioni-opere-mario-martone/>.

6 Per un inquadramento più generale del contesto, cfr. i diversi saggi raccolti in G. Boccia Artieri, M. Farci, *Shockdown. Media, cultura, comunicazione e ricerca nella pandemia*, cit.

7 Per riferimenti essenziali al dibattito italiano su teatro e media, cfr. A. Balzola, *La scena tecnologica. Dal video in scena al teatro interattivo*, Dino Audino Editore, Roma 2011; M. Giampietro, *Il teatro di Robert Lepage al cinema: il Siegfried di Wagner, una configurazione mediatica*, in A. Barsotti, C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e media*, Felici Editore, Ghizzano 2012, pp. 261-275; J. Malvezzi, *Remedi-Action. Dieci anni di videoteatro italiano*, Postmediabooks, Milano 2015; A.M. Monteverdi, *Nuovi media, nuovo teatro. Teorie e pratiche tra teatro e digitalità*, Franco Angeli, Milano 2012; Ead., *Leggere uno spettacolo multimediale*, Dino Audino Editore, Roma 2019; I. Vazzaz, *Dalla scena al video, dal video alla scena. Traiettorie e ipotesi su teatro, Tv e cinema in Italia nel secondo Novecento*, in A. Barsotti, C. Titomanlio (a cura di), *Teatro e Media*, cit., pp. 75-92; V. Del Gaudio, *Théatron. Verso una mediologia del teatro e della performance*, Meltemi, Roma 2021. Per un primo studio monografico sugli intrecci fra regia lirica e nuovi media si veda invece L. Pernice, *Immaginazioni intermediali. Le regie liriche di Fanny & Alexander*, Kaplan, Torino 2023: il volume inaugura la collana "Opera Media Archive" dedicata proprio all'esplorazione dei fenomeni di mediatizzazione del teatro lirico.

8 *A riveder le stelle* (direzione musicale di R. Chailly e regia di D. Livermore) viene trasmesso da RAI1 in Mondovisione il 7 dicembre del 2020 per l'inaugurazione della Stagione della Scala.

su un doppio livello e può rappresentare un caso di particolare interesse, anche e segnatamente in ordine alla ridefinizione della dimensione spaziale, radicalmente medializzata, a partire dalla sfida posta dalla chiusura del teatro d'opera *par excellence*, La Scala.

Il primo asse su cui poggia la complessa architettura dello spettacolo riguarda infatti l'equilibrio tra la fisicità negata del Piermarini (il palcoscenico, la platea riabitata dall'orchestra, i palchi, il foyer ecc.) e le scenografie digitali di D-Wok, in un percorso che non riguarda la messa in scena di un'unica testualità e drammaturgia, quanto piuttosto una struttura pluritestuale e pluridrammaturgica, secondo un iter "antologico" che supera l'idea di recital, e che agisce da moltiplicatore esponenziale del gesto di reinvenzione dello spazio; il secondo livello sublima lo *shockdown* del teatro vuoto tramite gli snodi di una regia televisiva non ancillare, ma generativa, che diviene medium e luogo unico di (ri)composizione e fruizione spettacolare, dove gli ambienti e i livelli di messa in scena e di regia precedenti alla ripresa, tra tracce di fisicità e virtualità, vanno ad abitare e a definire un nuovo *sense of place*.

L'esperimento di Livermore, tanto più eclatante in quanto proposto per l'inaugurazione della stagione scaligera, e dunque particolarmente visibile ed esposto (anche alle critiche, talvolta addirittura sprezzanti), nonché destinato a segnare storicamente una soglia (come non mancano di sottolineare Bruno Vespa e Milly Carlucci nella pur rassicurante cornice "televisiva" della presentazione dello spettacolo, all'interno dello spazio del Piermarini vuoto di pubblico), rappresenta una tappa ulteriore del percorso di innovazione della scena lirica che il regista torinese ha avviato ormai da molti anni, e non soltanto con le regie scaligere che precedono *A riveder le stelle*.

Senza richiamare qui più in generale il caso Livermore⁹, ci limitiamo a sottolineare come l'exploit pandemico del 2020 si inserisca evidentemente e coerentemente all'interno di un corpus che sempre più ha rinnovato il repertorio operistico con significative strategie di stage design e spazializzazione ipermediale, in un continuo aggiornamento di tecnologie e di immaginario. Al di là della costante esplorazione e valorizzazione della trasversalità dei linguaggi, del gusto per la contaminazione, della tendenza a sviluppare e radicalizzare il carattere naturalmente ibrido dello spettacolo operistico, ciò che caratterizza il suo approccio (in una personale visione di "opera-simultanea", di opera come specifica compresenza e simultaneità, appunto, di linguaggi e di arti) è specificamente il tentativo di ridefinire il luogo teatrale, di moltiplicarne i livelli, di riverberare lo spazio fisico in un iperspazio virtuale, via via sempre più necessario, come dimostrano in modo evidente le sperimentazioni messe a punto con la abituale collaborazione di D-Wok. È proprio Paolo Gep Cucco, direttore creativo di D-Wok e "complice" sempre più sinergico di Livermore, a sottolineare come:

⁹ Per un'analisi più complessiva cfr. G. Carluccio, S. Rimini, *La trasversalità dei linguaggi nella regia d'opera. Il caso Davide Livermore*, in L. Bandirali, D. Castaldi, F. Ceraolo (a cura di), *Re-directing. La regia nello spettacolo del XXI secolo*, UniSalento University Press, Lecce 2020, pp. 9-23; M. De Luca, G. Montemagno, *God Save The Queen? Fiction e crossmedialità nella regia di Elisabetta di Inghilterra di Davide Livermore*, "Arabeschi", X (19), 2022; G. Seminara, «*The seductive visuality*» nella *scrittura scenica di Davide Livermore*, "Arabeschi", X (19), 2022.

L'opera è nata dall'incontro di varie forme espressive, di vari linguaggi. La vera rivoluzione è restituire all'opera la sua origine, la sua natura di ibrido, aggiornando via via i linguaggi, gli strumenti, per moltiplicarne le potenzialità narrative e di immaginario. La tecnologia è uno strumento che aiuta l'ibridazione, moltiplica la scena, aumenta le possibilità di visione e di rappresentazione dello spazio. Davide ed io crediamo fortemente nell'ibridazione dei linguaggi, nel rispetto della matrice costitutiva dell'opera stessa. Le tecnologie evolvono, forniscono potenzialità e ci consentono di ridare vita ai libretti d'opera, di servirli. Dal nostro esperimento matrice di *Aida* alla Sidney Opera House, la prima opera interamente basata su scena digitale, all'*Attila* della Scala (il primo LEDwall del teatro milanese) e alle successive regie di Davide, il "salto tecnologico" non è mai stato fine a se stesso, ma sempre funzionale a una moltiplicazione di immaginari, di spazi, di incontri tra evocazioni culturali e linguaggi diversi¹⁰.

Un ecosistema multitestuale

Tornando al caso di *A riveder le stelle*, si è già accennato a come la peculiarità strutturale su cui poggia superi la ripresa (più o meno elaborata e reinventata) di un allestimento monoperistico per rispondere con *altro* alla chiusura pandemica, vale a dire con una totale rimodulazione dello spazio teatrale, a disposizione di una regia ulteriore, quella televisiva, che agisce come mezzo di definitiva rilocalizzazione dell'esperienza mediale proposta. Da questo punto di vista, al di là di non necessari giudizi di valore, l'operazione di Livermore risulta certamente riuscita, portatrice di una manifesta volontà di sfidare il perimetro e il senso del luogo teatrale proprio in uno degli spazi più iconici e rappresentativi del mondo operistico internazionale, nel giorno sacrale dell'apertura di stagione. In qualche modo, la chiusura pandemica ha paradossalmente aperto le porte a una ricerca attraverso cui Livermore recupera il proprio lavoro (anche materialmente, "riciclando" frammenti di scene di precedenti allestimenti: *Tamerlano*, *Attila*, *Don Pasquale*), rilanciandone le ragioni e moltiplicandone le ricadute, non attraverso un'opera, ma attraverso un insieme di frammenti di opere e di altre tipologie performative (letture e interventi diversi), che andranno a comporre un insieme rilocabile nello spazio della regia televisiva. È ancora Gep Cucco a indicare il senso di tale operazione:

La Scala voleva un recital, con arie cantate dai migliori interpreti della scena internazionale. Ma noi non potevamo fare un recital da trasmettere in televisione. Siamo partiti proprio dalla convinzione che non avremmo dovuto fare un recital. Volevamo inventarci una regia televisiva che mettesse insieme tutte quelle arie, che raccontasse l'opera, che raccontasse i temi e le ragioni dell'opera. Avevamo il teatro vuoto e potevamo mettere l'orchestra in platea, ma anche moltiplicare le telecamere, muovere l'occhio della macchina da presa in modo creativo,

¹⁰ *La vera rivoluzione è restituire all'opera la sua origine*, intervista a P. Gep Cucco, a cura di G. Carluccio, S. Rimini, in corso di pubblicazione.

legare lo spazio con il dietro le quinte, creare una narrazione, con musica, parole, corpi fisici, realtà aumentata e immagini virtuali, che poi sarebbero entrati nello sguardo televisivo, con una regia a cui Davide stesso avrebbe contribuito¹¹.

Senza entrare qui nel merito di una precisa descrizione dello spettacolo¹², ricordiamo che la complessa partitura drammaturgica e registica di *A riveder le stelle* si articola in 14 capitoli che codificano una forma ipertestuale, moltiplicando programmaticamente le materie d'espressione, così come gli spazi della rappresentazione. La struttura che ne deriva dà *luogo* a un impianto fortemente ibrido, ecosistemico, costruito su ambienti cuciti insieme attraverso citazioni extraoperistiche, tese a sottolineare la natura di meta-opera, o "opera-operazione" dell'intero progetto. Il disegno d'insieme poggia su arie, romanze e cavatine, dunque su pezzi operistici (scelti da Riccardo Chailly), che ispirano la trama tematica dell'intera narrazione, laddove le transizioni sono affidate a una serie di brani in prosa e in versi (da Aristotele a Pavese e Montale, da Hugo a Gramsci), nonché a interventi e dichiarazioni *ad hoc* (come quello di Michela Murgia e, infine, dello stesso Livermore). Tale pluralità di codici e forme espressive viene a complicare non solo la strategia retorica e narrativa dell'insieme, ma anche e soprattutto la partitura drammaturgica e scenica, motivando ibridazioni e confronti tra differenti tipologie di performance, performer e spazio: un'opera-mosaico che nel dispiego di dispositivi testuali e configurazioni rappresentative diverse va a forzare, e insieme a esaltare, l'idea di opera lirica, puntando sulla sua disposizione intrinsecamente multiespressiva.

A partire da questo *concept*, Livermore poi rilancia la tensione visiva già presente nelle precedenti prime scaligere, mettendo a punto, tra scenografie fisiche e digitali, una regia *high tech* che agisce, come si diceva, da moltiplicatore esponenziale. In questa operazione di riconfigurazione ipermediale dello spazio lirico risulta significativo non soltanto il portato multitestuale, ma anche quel vero e proprio *effetto-catalogo* scaturito dalla messa in campo di stili e iconografie differenti nelle diverse scene e nelle diverse narrazioni che qualificano i circa trenta pezzi cantati (per 24 cantanti e una dozzina di opere) e i testi recitati in prosa e in versi. Dal punto di vista dell'ecosistema visuale complessivo, l'operazione repertoria segni e riferimenti di tipo marcatamente pittorico o cinematografico (con citazioni, richiami e allusioni), insieme agli stilemi caratteristici della tecnologia digitale mostrata in alcuni momenti in purezza (come nella coreografia di Massimiliano Volpini per Roberto Bolle, in *Waves*, dove il massimo della tecnologia riporta paradossalmente al corpo vitruviano, in una dialettica tra corpo fisico e spazio virtuale di grande suggestione), o negli effetti più onirici della realtà aumentata (come per la moltiplicazione di piume al momento in cui il

11 *Ibidem*.

12 Per maggiori dettagli sulla struttura si rimanda a G. Carluccio, S. Rimini, *Ri-mappare l'opera. "A riveder le stelle" di Davide Livermore*, "Fata Morgana Web", 14 dicembre 2020, <https://www.fatamorganaweb.it/a-riveder-le-stelle-livermore-chailly/>, cui ci richiamiamo peraltro in qualche passaggio, in questa sede, significativamente approfondito.

Duca di Mantova intona *La donna è mobile*, nello snodo dedicato a *Rigoletto*, con l'interpretazione di Vittorio Grigolo).

Ma il punto che preme sottolineare è che quest'opera-mosaico, opera-catalogo, opera-atlante, ma anche meta-opera, come abbiamo avuto occasione di sottolineare in precedenza¹³, trova la sua ragione d'essere e la spinta alla totale riconfigurazione dei propri orizzonti proprio nel tentativo, attraverso la tecnologia multimediale, di dilatare lo spazio nella ibridazione e moltiplicazione delle sue possibilità di rappresentazione. Spazio teatrale, spazio video-cinematografico, spazio virtuale, rimediazione e rilocalizzazione televisiva divengono i livelli, i punti di incontro e di reinvenzione di tutti gli spazi possibili, per l'apertura e la creazione di un nuovo codice ipermediale che dà il senso (anche del luogo) a tutto. Non a caso, proprio nel cuore del primo dei 14 capitoli di *A riveder le stelle*, Livermore dichiara il suo manifesto. Dopo l'ultimo accordo dell'Inno di Mameli, una dissolvenza al nero ci prepara all'oscurità dello spazio del sottopalco, penetrato da una carrellata discendente. 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 il teatro è mostrato e commentato proprio nella sua natura di dispositivo spaziale e di strumentario tecnologico, necessario per "muovere la rappresentazione". Del resto la referenza 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: un percorso del tutto intermediale. Qui, nella metaopera livermorianiana, il dietro le quinte mostra per la precisione il retro dell'enorme LEDwall. E la crucialità di questo passaggio e di questo riferimento viene rimarcata da Gep Cucco, che in chiusura della conversazione su *A riveder le stelle*, sottolinea: «Questo è uno dei momenti centrali della rappresentazione. Il trasformarsi del dietro le quinte del teatro di Bergman nel dietro le quinte del grande LEDwall sta a testimoniare il salto tecnologico fondamentale, ma anche la continuità di una concezione di messa in scena che muove liberamente tra diversi livelli dello spazio, con diversi strumenti tecnologici, e tra diversi media. Teatro, cinema, scene digitali, televisione...»¹⁴. Per muovere la rappresentazione, come diceva Bergman e come ripete Livermore, con Massimo Popolizio.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *La vera rivoluzione è restituire all'opera la sua origine*, intervista a P. Gep Cucco, cit.

Al limite, anche a teatro chiuso. E la rappresentazione si muove non solo in Mondovisione, in trasmissione, ma anche e soprattutto attraverso una dimensione mediale, finalmente televisiva, che ha introiettato testi e spazi diversi, media e tecnologie molteplici.

Dentro il movimento centrifugo (o centripeto?) dei 14 quadri di *A riveder le stelle* si confrontano diverse modalità di spazio scenico. Da un lato, certamente, lo spazio sottratto, negato al pubblico, del teatro fisico, che rimane segno eloquente di una crisi in atto, ma forse anche della necessità di riconfigurare ogni processo creativo in una rinnovata relazione con il pubblico stesso e con i luoghi di esistenza della rappresentazione; dall'altro, lo spazio rigenerato di una galleria di scene "aumentate" dalla tecnologia e ulteriormente modellate dalla regia televisiva, che orchestra una partitura ibrida e ipermediale. Lo spettacolo procede allora secondo lo schema di un occhio interminabile, agitato da animazioni, tableaux vivants, continui *décadrages*, e così la regia appare dinamica dentro uno spazio che è insieme contenitore e contenuto.