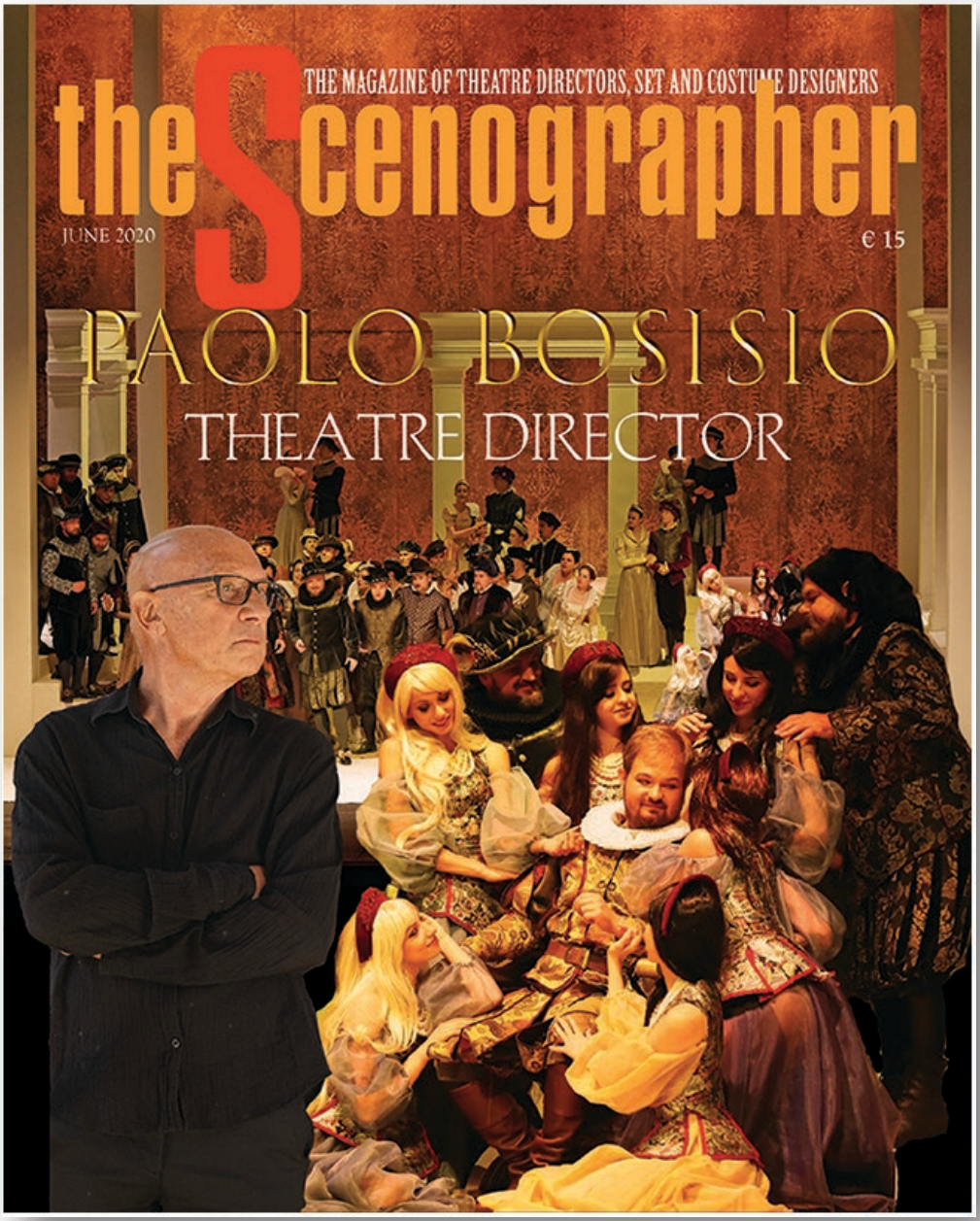

Testo di Roberto Alonge
Critico teatrale e Accademico.
Professore ordinario di Storia del Teatro presso l'Università di Torino.

Paolo Bosisio è sempre stato, per me, un collega d'Università. Uno dei più brillanti: filologo, storico del teatro, ma anche grande organizzatore di cultura. Quando se ne andò in pensione, ben otto anni prima del tempo, improvvisamente, senza preavvertire nessuno, nemmeno me (che pure gli ero stato accademicamente sempre vicino) ci rimasi male, mi sentii un po' tradito. Ma soprattutto non capii per quale motivo avesse optato per quella scelta radicale e assai insolita. In Italia infatti i professori universitari sono l'unica categoria sociale che non vorrebbe mai andare in pensione. Una volta (non tantissimi anni fa, direi fino a tutti gli anni Ottanta, se ricordo bene), tra *ruolo* e *fuori ruolo* (quest'ultimo, un privilegio tardo-feudale, ora eliminato) riuscivano a stare dentro l'Università anche un bel po' dopo i settant'anni, a un certo punto direi – se l'Alzheimer non mi fa vaneggiare – addirittura fino ai 77, grazie a un qualche fortunoso burocratico *aggancio* alle sontuose prerogative dei magistrati, sicuramente la vera *casta* in Italia, subito dopo quella dei politici. Dunque, mi chiedevo, perché mai Paolo Bosisio aveva tutta questa *prescia* di andarsene?

Ci ho messo un po' di tempo per capire che la ragione principale (non dico l'unica) era la possibilità di dedicarsi con più tempo alla regia dell'opera lirica. In verità avevo già visto qualche sua regia, anni prima, a Ivrea, dove lui - appunto in una delle sue tante *vite parallele* - dirigeva il Teatro Giacosa, ma non avevo compreso (perché non sapevo) che si trattava di una passione vera, devastante, come tutto ciò che è radicato nella memoria tenace dell'infanzia.
La lirica è stata per Bosisio un ritorno alle origini: quando, dall'età di 6 anni, ha cominciato ad essere spettatore abituale d'opera, seguendo la nonna paterna, melomane, che aveva un palchetto in Scala. In verità la nonna di spettacolo non capiva granché, essendo cresciuta in un mondo in cui la regia semplicemente non esisteva. A lei interessava la musica e soprattutto la direzione d'orchestra. Conosceva tutte le opere a memoria, pur non essendo musicista. Aveva così da sempre scelto un palchetto, il numero 3, primo ordine a destra, vicino al proscenio, a picco sulla sezione fiati e arpe dell'orchestra. Le due arpiste erano a meno di due metri da nonna e nipotino. Dal palchetto la vista naturale era il direttore d'orchestra (allora chiamato ancora *concertatore*, sebbene ormai anche la figura del regista cominciasse a farsi largo). In realtà, per poter vedere due terzi del palcoscenico (il resto restava inevitabilmente coperto) occorreva torcere il collo e sporgersi un poco. Ma la nonna diceva che importava poco. Certo, la nonna aveva le sue idee, ed era tosta. Dopo la fruizione di una rappresentazione firmata come regista da Luca Ronconi, spiegò al nipotino che "quel comunista non capiva nulla di opera"!

S'intende che la vocazione creativa non dimentica ma, anzi, fa tesoro della pregressa carriera professionale di docente di Storia del Teatro, sicché il primo tratto che caratterizza sempre il lavoro artistico di Bosisio è la perizia di una ricostruzione culturale e storico-sociale dell'opera in esame. Così - tanto per esemplificare dentro il ventaglio delle sue realizzazioni - allestendo la *Traviata* nel 2009, nel Teatro Coccia di Novara, intitola la sua nota di regia *"La Traviata": un dramma sociale*.
Per il pubblico sempre un po' *tradizionalista* dei teatri d'opera, si sa, il capolavoro-verdiano è essenzialmente la tragedia di Violetta, donna "sola e abbandonata", che per ragioni di cuore si sacrifica, e generosamente compie l'estremo gesto: rinuncia alla propria felicità, immolandosi per il bene della sorella dell'amato, la giovane descritta da Germont-padre "pura siccome un angelo", a rappresentare il perfetto contraltare rispetto alla "traviata" Violetta.
Ma le cose non stanno affatto così, come sanno tutti coloro che hanno letto *La signora delle camelie* di Alexandre Dumas figlio (almeno il dramma ispiratore di Verdi, se non anche proprio il romanzo omonimo, semi-autobiografico, da cui lo stesso autore francese aveva ricavato la sua *pièce*).
Storia di una prostituta di lusso, legata ad ambienti alto-borghesi, di cui s'innamora un giovane di buona famiglia, il quale rischia di rovinarsi economicamente per lei. Il di lui padre convince però la donna a rompere la relazione, salvo morire alla fine di tisi, ma il mancato suocero le conduce sul letto di morte il figlio. La peccatrice redenta spira facendosi promettere dall'ex innamorato che sposerà una donna buona e onesta.
Gli accenti romantici e patetici non occultano che il cuore della borghesia francese batte a sinistra, esattamente dove sta la tasca interna per il portafoglio. Naturalmente Verdi si muove all'interno di una società molto meno laica e moderna di quella francese, e dunque deve camuffare, attenuare, moralizzare (o almeno fingere di moralizzare). Il titolo diventa *La traviata*, cioè la donna corrotta, traduzione de *la fille perdue*, come veniva definita la protagonista nel romanzo. Rispetto alla sostanza però Verdi non indietreggia. Giustamente Bosisio osserva che Germont padre è il personaggio chiave, l'autentico protagonista. Il padre verdiano ha una continuità di presenza in scena che manca al dramma di Dumas (dove compare solo in uno dei cinque atti), con una sottigliezza psicologica parimenti assente nell'originale. Se la didascalia del libretto ci informa che Violetta *piange*, nel momento in cui cede all'imposizione paterna, la musica verdiana martella là dove il padre ripete ben quattro volte *Piangi, piangi, o misera – supremo, il veggo / è il sacrifizio che ora ti chieggo*: dove il *Piangi* non è affatto un verbo indicativo, che fotografi il pianto della donna, bensì un imperativo (nulla di tutto questo in Dumas). Finora il padre ha dato del *voi* a Violetta, e subito dopo tornerà a darle del *voi*, ma nel momento culminante del richiamo all'ordine, del comando, passa al brusco *tu* che deve impressionare la donna e costringerla alla resa. Se la prima rappresentazione dell'opera fu un *fiasco* è proprio perché il pubblico borghese e aristocratico dell'epoca percepì perfettamente la novità provocatoria della *Traviata*, la critica ferma ai costumi e alle ipocrisie dell'alta società. Verdi ne prende atto, e per la ripresa vittoriosa dell'anno successivo, si preoccupa di allontanare l'ambientazione in pieno Settecento, sì da non suscitare allusioni alla realtà contemporanea. Ecco allora che Bosisio, nel bel mezzo del primo atto, durante la festa che ha il suo acme nel celebre brindisi, cantato da Violetta e Alfredo, fa entrare Germont padre che, perfettamente a suo agio come fosse di casa, passa fra i tavoli, accarezza qualche prostituta, più giovane collega di Violetta, ed

esce lasciando che il figlio si diverta…o meglio convinto che il figlio sia lì per divertirsi e nulla più. Ma nel secondo atto egli muta completamente atteggiamento e quando si presenta nella casa dei due amanti, affronta Violetta come una nemica di classe, da sconfiggere ed eliminare.

Molto interessante il lavoro - che segue a distanza di un anno - sulla *Tosca*, in scena ad Ivrea nel 2010, in un'edizione all'aperto (poi ripetuta al coperto, in anni successivi, con esiti meno innovativi). Bosisio costruisce lo spettacolo nella immensa Piazza Ottinetti di Ivrea, chiusa sui lati dalle facciate di palazzi anonimi e sul fondo dall'elegante e austero porticato di una residenza aristocratica, contro il quale addossa il palco. Viene così allargato notevolmente lo spazio scenico: assai graffiante, nel finale, l'arrivo direttamente dalla piazza del picchetto destinato a fucilare Cavaradossi. Ma soprattutto, attraverso vaste proiezioni e uno sfruttamento acustico degli edifici e della piazza, viene dato corpo alla mirabile distribuzione delle voci.
In effetti la *Tosca* è opera della piena maturità di Puccini e fa tesoro della lezione wagneriana. Nel compositore domina però - nelle voci e in orchestra - l'empito lirico, continuamente mutevole, accanto a una dislocazione delle voci nello spazio di straordinaria originalità, culminante nell'invenzione di stereofonia nel secondo atto, quando nell'ufficio di Scarpia risuona la cantata eseguita da Tosca al piano superiore, per festeggiare la supposta vittoria sui francesi.
L'impianto ideato dal regista vale mirabilmente a valorizzare al massimo questa peculiarità della *Tosca*. Il palcoscenico vero e proprio, nudo o quasi di arredi, resta il centro focale dell'azione, una sorta di primo piano teatrale, cui di volta in volta fanno da sfondo i campi lunghi delle prospettive ambientali. Bosisio utilizza efficacemente illuminandole dall'interno, le finestre delle stanze del palazzo direttamente sovrastanti il palcoscenico per la sequenza in cui Scarpia dal suo studio, in palcoscenico, ascolta Tosca cantare. La protagonista è affacciata al davanzale di una delle finestre, e da lì canta, al pari dei coristi. Sequenza *filologica*, in quanto nella partitura Tosca canta fuori scena, al piano di sopra. I cantanti sporgendosi da una finestra si trovavano dietro e sopra il palco, visibili dalla piazza e quindi dal pubblico che ne ascolta le voci con la giusta distanza e con il filtro dell'orchestra che è posta tra il pubblico e il palcoscenico in piazza.
Lo scontro dei caratteri e la varia declinazione del tema della violenza ne risultano amplificati, così come i momenti di canto più intensi sfruttano l'ampiezza degli spazi vuoti come cassa di risonanza. In realtà a Puccini interessa propriamente l'impasto tra violenza politica e violenza sessuale. La camera della tortura (dove è seviziato il pittore) è collocata nel libretto – diversamente dal dramma di Sardou da cui Puccini ricava la sua opera – accanto alla stanza dove Scarpia vive, mangia, lavora, e dove intenderebbe stuprare Tosca. Scarpia si muove agilmente tra la stanza del dolore e quella del piacere. Per lui il dolore (degli altri) è legato al piacere (suo). A un certo punto Cavaradossi viene portato, svenuto e sanguinante, nella stanza di Scarpia, e deposto sullo stesso divano dove Scarpia progetta di possedere Tosca. Per Sardou, a questo punto, Tosca non ha esitazioni: appena vede il suo uomo, si slancia su di lui, asciugandogli la fronte sanguinante e coprendolo di baci. La Tosca pucciniana, invece, "si copre il volto per non vederlo" e solo dopo un attimo "vergognosa di questa sua debolezza, si inginocchia presso di lui, baciandolo e piangendo". La visione del corpo violentato di Cavaradossi prefigura, agli occhi di Tosca, il suo stesso corpo destinato a breve a essere egualmente violentato, e proprio su quel medesimo divano. Puccini coglie una verità misteriosa e profonda, che *ogni violenza fisica non è altro che violenza sessuale* (ed è questo che genera appunto la reazione di disgusto della donna alla vista del suo uomo torturato, che la spinge a coprirsi gli occhi).

Un altro allestimento significativo presentato al festival di Ivrea è *Carmen* di Bizet, 2012, che ci spinge a riflettere sulla caratteristica del pubblico dell'opera, un pubblico particolare, di *habitués*, di appassionati, per i quali vale la regola aurea della *passione*, fedeli nei secoli, come sta scritto nel motto dei Carabinieri… Al suo esordio nel 1875, *Carmen* sconta un autentico *fiasco* proprio perché gli spettatori sono sconcertati dal *décalage* fra il teatro dove l'opera è rappresentata (il Teatro dell'*Opéra-Comique*, destinato a prodotti musicali a lieto fine, come prescritto dall'intitolazione stessa della istituzione francese) e un *plot* che si chiude sull'omicidio della protagonista. Naturalmente non è l'unico motivo dell'insuccesso. Anche il disinibito pubblico parigino è ancora troppo patriarcale e conservatore per non scandalizzarsi del coro delle sigaraie che entra in scena fumando, e soprattutto della carica sensuale della zingara Carmen, portatrice di una visione scandalosamente libera dell'amore. Al di là della sua natura zingaresca, già di per sé trasgressiva per l'immaginario sociale del tempo, Carmen si compiace di gesti e di dichiarazioni forti, al limite della licenza estrema. È lei a provocare il brigadiere José, lanciandogli un fiore, ma poi è lei a piantarlo in asso per il torero di cui si è successivamente incapricciata. Del tutto imbarazzante la canzone *Près des remparts de Séville*, in cui la donna fantastica che nella taverna dell'oste, amico di contrabbandieri, andrà a ballare la *seguidilla* e a

bere Manzanilla e lì, tra l'eccitazione della danza e del vino, si concederà a chi la vorrà prendere (*Qui veut m'aimer je l'aimerai. / Qui veut mon âme?... elle est à prendre*). Certo, il capolavoro di Bizet, sempre apprezzato dagli uomini di cultura (da Nietzsche a Wagner, da Brahms a Čajkovskij), cinquant'anni più tardi è acclamato ovunque e da chiunque, financo nella morigerata Italietta del 1918, quando i quattro giovinastri un po' ubriachi del pirandelliano *Giuoco delle parti* rasentano uno stupro di gruppo perché, da un lato, appunto eccitati dall'alcool, ma dall'altro lato, perché uno dei quattro "si è messo a cantare la *Carmen*".
E l'Italia più trasgressiva del 2012, quando Bosisio mette in scena *Carmen*, come reagisce? La vorrebbe ovviamente sempre trascinante e rapinosa, sin dalla sua memorabile *habanera* del primo atto in cui peraltro la pudica tradizione italiota traduce *oiseau* con il poetico *augello*, scartando il troppo ambiguamente rischioso *uccello*… E Bosisio che fa, a fronte di tanta aspettativa? Fa entrare Carmen a piedi nudi, lei sola, a differenza delle altre sigaraie, vestito rosso e rosa nei capelli, ma più di questo non può fare.
La maledizione del teatro d'opera, di solito, non concede al regista ciò che è normale nel teatro di prosa, di scegliersi il *cast*. *Il faut faire avec*, dicono i francesi, e Bosisio fa di necessità virtù. In fondo, spesso, lavorare costretti in una gabbia stimola la creatività. L'opera d'arte è per definizione una struttura complessa e ambigua, che consente diverse interpretazioni. La protagonista di *Carmen* ha una bellissima voce contraltile, ma non ha *physique du rôle* di trascinamento erotico. La sua forte personalità sprigiona piuttosto un'energia mentale, più vicina al *decisionismo maschile*, se così posso esprimermi. Sicché Bosisio piega e modifica la chiave di lettura, ancora una volta scostandosi dalla tradizione. Imposta una figura di donna molto forte e decisa (e in questo costeggiando l'originale) ma né seducente né seduttiva (di contro all'originale).
Nella *Carmen* Bosisio legge essenzialmente "una drammatica storia di solitudine", come scrive nella sua nota di regia, la determinazione di contrapporsi costantemente a tutto e a tutti: alle sue stesse compagne di lavoro, con le quali non c'è vera solidarietà, alla morale, al codice militare, a Zuniga, a José, per finire con il torero, che è ben consapevole di non poter rappresentare per la donna *il vero amore* e nemmeno soltanto *un grande amore*. Lo afferma egli stesso, replicando a José, di cui si mostra assai più lucido: "Les amours de Carmen ne durent pas six mois".
La morte di Carmen per Bosisio è una sorta di suicidio, cui la donna va incontro consapevole, quasi spavalda, perché ha visto la morte segnata nel gioco delle carte. Non sono convintissimo che la resa scenica sia rimasta sempre all'altezza dell'ideazione registica, sebbene il finale sia stato di notevole effetto: il regista presenta un José accovacciato a terra, un pezzo di corda come cintura dei pantaloni, senza scarpe, a piedi nudi, come un povero disgraziato, che Carmen guarda dall'alto in basso, sdegnosa, vestita di bianco, come per le sue nozze con la morte.
Di sicuro pienamente efficace il personaggio di Micaëla, la vera femmina nella *Carmen* di Bosisio, fragile, sensibile, umanissima. Nel suo iniziale scontrarsi con i soldati il regista trova alcune movenze di giusta brutalità militaresca, che gli permettono di ritrovare la contestazione originaria di Bizet rispetto a taluni valori della appena restaurata *République* (peraltro così contribuendo a indispettire ulteriormente il pubblico della prima parigina del 1875): i militari che dovrebbero simboleggiare l'ordine, ma insidiano in modo laido la verginale Micaëla, la quale si sottrae a stento al branco violentatore in divisa; il tenente Zuniga che redarguisce il brigadiere José, che ha perso la testa per Carmen, ma poi a sua volta fa le sue *avances* alla donna.

L'anno successivo Bosisio si confronta con un altro capolavoro impegnativo, fuori dalla linea del melodramma italiano e di quello francese (cui in fondo appartiene di diritto la *Carmen*, nonostante la sua originale destinazione), con *Don Giovanni* di Mozart, che debutta nel 2013 in Kazakhistan. Spettacolo degno di essere ricordato, non foss'altro perché parte da una lettura del protagonista del tutto estranea alla tradizione.
Per Bosisio, Don Giovanni non è un vero erotomane, attratto dal fascino o dalla bellezza femminili, ma è piuttosto un ammalato, affetto da una sorta di coazione a ripetere: egli deve assolutamente allungare la lista del suo catalogo, in termini quantitativi, e non serve distinguere fra donne belle e brutte, giovani o vecchie. Bosisio sembra intuire che al fondo della psiche del personaggio c'è una specie di nevrosi, come in certi uomini che reprimono una segreta pulsione omosessuale dietro lo schermo di una brillante carriera di libertino. Di qui l'interessante capovolgimento ermeneutico che restituisce improvvisamente peso alla figura tradizionalmente di "comprimario" del Commendatore, il quale acquista inaspettatamente un ruolo nodale: è una sorta di messo divino, sceso in terra per liberare, per un verso, il povero Don Giovanni dalla sua mania erotica, compulsiva e inconcludente, e per l'altro verso l'universo mondo da quell'involontario manigoldo.
Tutto questo senza ricorrere ad alcuna modifica nella partitura (salvo la scena finale, soppressa da Bosisio come in gran parte della tradizione rappresentativa). D'altronde, si sa, la lirica è una gabbia molto più stretta della prosa: le aggiunte o i rimaneggiamenti sono impensabili, i tagli in teoria possibili, sia pure in accordo tra

regista e direttore, ma qualche cambiamento magari piccolo, epperò importante si può fare. E qui Bosisio ha giocato le sue carte. Quando il Commendatore entra in scena nel primo atto, ha in mano la spada snudata, ma la tiene ferma, senza orientarla né per la difesa né per l'offesa: non c'è tintinnare di sciabole, e il personaggio resta immobile a farsi infilzare da Don Giovanni, come per una sorta di suicidio programmato. Il pubblico non comprende. Lo farà di fronte alla più profonda modifica del finale, quando il Commendatore scende dal cielo su una nuvola barocca, con una veste candida e una lunga argentea parrucca, scortato da due angeli: don Giovanni si accosta alla nuvola e rimane come fulminato, cadendo al suolo, donde i due angeli lo raccolgono posandolo sulla nuvola, ai piedi del Commendatore. La nuvola risale verso la soffitta e il Commendatore porta con sé Don Giovanni. "Dove? – si chiede Bosisio nella nota di regia – Agli inferi o in Cielo, in fondo poco importa". L'unica modifica sostanziale riguarda il "coro invisibile" che invece di provenire "dall'inferno", proferendo minacce e parole di fuoco, canta ugualmente fuori scena sulla medesima musica, ma a bocca chiusa, cioè senza parole, mentre don Giovanni ascende in cielo. Non sono cambiamenti trascurabili, ma nel rispetto pieno di musica e versi.
Arrivato a questo punto, mi tocca l'obbligo di una ammissione, circa la debolezza del mio gusto estetico (che però è al tempo stesso una professione di fede). Non mi piacciono le opere come il *Don Giovanni*, cioè quelle che hanno alle spalle precedenti illustri nel teatro di prosa. Adoro l'opera lirica, ma in un senso particolare, perché è l'unico luogo culturale dove un baritono giapponese che pesa un quintale può cantare nella parte del torero della *Carmen*, o un soprano mongolo di 90 chili incarnarsi nella Mimì della *Bohème*, senza che nessuno faccia una piega; dove le scenografie possono essere di cartone e i costumi assai improbabili, e dove soprattutto i libretti sono i più strampalati del mondo. Perché – s'intende – ciò che conta è unicamente la musica. Epperò, in questo modo accade che i libretti, proprio perché spesso abborracciati e slabbrati, finiscano per sussurrare segreti che i normali testi letterari nascondono con pudore tenace negli strati più profondi della scrittura. E questo valga come prologo al *Trovatore*…

Il *Trovatore* di Bosisio va in scena nel 2015 in Romania, e Bosisio – che ormai, dopo poco meno di un ventennio di praticantato, ha capito come sedurre gli spettatori – firma una nota di regia che intitola accortamente *Una tragedia d'amore e una tragedia umana*, in cui ci racconta di Leonora e Manrico, "destinati a morire incolpevoli per il solo fatto di amarsi" e di Azucena come di "una donna pura che vive l'orrore del suo passato e lo strazio del suo presente", ben sapendo che le cose non stanno affatto così. Leonora, sì, ama Manrico, ma Manrico ama solo la mamma, e l'ama pur avendo intuito (da una confessione, poi goffamente ritrattata, della stessa Azucena) che quella non è sua madre. Manrico è un *mammone* incantato dall'idea metafisica della figura materna da non far differenza tra madre carnale e madre adottiva, pur che madre sia. Riesce per un attimo a sottrarsi al potere intimidatorio della possessiva Azucena, che cerca d'impedirgli di correre da Leonora sul punto di entrare in convento ("No, soffrirlo non poss'io… / il tuo sangue è sangue mio!"), ma quando sta per impalmare la sua Leonora, manda improvvisamente tutto a carte quarantotto per andare a liberare la madre ("Madre infelice, corro a salvarti, / o teco almeno corro a morir!"). Detto così, sembra una mia irriverente e gratuita illazione, ma guardate cosa fa Bosisio, allorché il messaggero viene a interrompere il tripudio nuziale. Disloca Manrico in centro scena, sguardo rivolto frontalmente al pubblico, pronto a scatenarsi nel suo reboante (e un po' trombonesco) "Di quella pira l'orrendo foco" (ma fin qui tutto normale, avviene così in tutti gli allestimenti) e spedisce al tempo stesso la povera sposa mancata a sedersi sulla marginale panchetta di estrema destra, spettatrice avvilita e discreta, comunque sempre meglio star seduti per sopportare quell'inno in onore alla suocera. Giunto al "Era già figlio prima d'amarti", il tenore si degna finalmente di volgere lo sguardo alla dolente abbandonata: muove anche un passo verso di lei, porgendole entrambe le mani, mentre Leonora si alza immediatamente a tendere le sue, ma è subito gelata dal verso successivo di Manrico ("non può frenarmi il tuo martir") che mette fine a ogni speranza matrimoniale. La brava Young Ju Kim (che Bosisio, chissà perché, condanna sistematicamente a ruoli di innamorate ingiustamente trascurate: era già stata una ottima Micaëla nella *Carmen* e sarà una intensissima Liù nella *Turandot*) se ne fa una ragione e scivola verso il fondo – le spalle bene alzate –, molto dignitosamente scomparendo a sinistra, senza proferire il previsto "Non reggo a colpi tanto funesti… / Oh quanto meglio sarìa morir!". Per l'età sono un po' carente d'orecchio, e dunque posso fallare, ma mi pare che sia stato proprio soppresso il breve amaro commento del personaggio, come per una sorta di tacita protesta, più eloquente di ogni parola. Non sarebbe peraltro l'unico caso di taglio. Potete andare su *You tube* e deliziarvi con numerose edizioni del *Trovatore*, anche molto celebri (Kabaivanska, Pavarotti, ecc.): spesso il brano di Leonora è cassato, e si capisce, perché oggettivo rallentamento al crescendo bellicoso, che diventa corale con il sopraggiungere di tutti gli armigeri richiamati "all'armi! all'armi!" su cui si chiude in modo impressionante

la sequenza. In un'edizione spagnola recente Leonora egualmente non canta e scompare, ma solo per ritornare a sigillare il finale, dando la sua muta benedizione all'impresa guerresca, con il porre la spada sulla spalla di Manrico inginocchiato davanti a lei. Diversamente, in un'edizione del 1975 (dove la Kabaivanska e Franco Bonisolli sono simpaticamente distesi nell'alcova, in attesa delle nozze) Leonora canta invece il suo dittico, ma aggrappandosi a lui, nell'illusione di trattenerlo. Voglio dire, insomma, che la variante nuova di Bosisio è di puntare più freddamente sull'amore insensato di Manrico per Azucena, sul suo rincorrere la propria *mamma non mamma*. Per Bosisio la vera protagonista del *Trovatore* è Azucena, lo si capisce da quanto scrive nella nota di regia, ma è uno dei pochi a pensarlo (a parte lo stesso Verdi, tentato dall'idea di intitolare l'opera proprio ad Azucena). In effetti solo a prima vista il *Trovatore* è la solita vicenda di una coppia amorosa infelice, incalzata dal cattivo di turno. In realtà l'opera di Verdi si apre (e si conclude) su una tematica ben diversa. Al dischiudersi del sipario s'impone il racconto di un antefatto a fosche tinte, poi rievocato all'inizio del secondo atto dalla celebre aria *Stride la vampa*, che introduce una lunga lamentazione dolorosa, mormorata sul filo degli archi, con clarinetti, oboi e fagotti, visione straziata e lancinante di una scena di supplizio di un passato che non passa, che attraversa tutto il melodramma, per sigillarsi su un altro fermo-immagine di esecuzione capitale. Azucena è personaggio complesso, con un rapporto ossessivo con Manrico che rimprovera di essersi allontanato da lei per giovanile ambizione ("Ma, giovinetto, i passi tuoi / d'ambizion lo sprone / lungi traea!"), rivendicando al tempo stesso – con puntiglio un po' troppo da ragioniera contabile – di avergli salvato la vita dopo la battaglia di Pelilla ("A me, se vivi ancora, / nol dei? / Notturna, nei pugnati campi / di Pelilla, ove spento fama / ti disse, a darti sepoltura / non mossi? / La fuggente aura vital / non iscovrì? Nel seno / non t'arrestò materno affetto? / E quante cure non spesi / a risanar le tante ferite?"). Avviene poi un passaggio strano, enigmatico su cui Eloi Recoing (in "L'Avant- Scène Opéra", n. 60, mars 1990) ha posto una domanda insidiosa: ma Azucena, davvero, *è stata fatta prigioniera*, o, piuttosto, si è *consegnata in ostaggio* al nemico, per richiamare a sé il figlio, per strapparlo a Leonora, come se ci fosse una rivalità sotterranea fra le due donne per il possesso di Manrico? Certo il lamento di Azucena prigioniera è trasparente. "E tu non vieni, o Manrico, / o figlio mio? / Non soccorri all'infelice / madre tua?". E Manrico, da parte sua, è talmente *sottomesso* alla madre, che puntualmente *viene*, piantando Leonora sulla soglia dell'altare, così ribadendo che lo statuto di *figlio* prevale su quello di *sposo*. Per madre e figlio, felicemente di nuovo insieme, sebbene in carcere, si schiude persino il piacere di un melodioso sogno riparatore, suggerito ovviamente dalla madre: "Ai nostri monti ritorneremo, / l'antica pace ivi godremo! / Tu canterai… sul tuo liuto, / in sonno placido io dormirò". Manrico è così trasparentemente sottomesso all'influsso del fluido materno da incamminarsi verso il supplizio pensando sempre e solo alla madre, rivolgendo a lei le sue ultime parole ("Madre! Ah! madre, addio!"), quasi indifferente nei riguardi di Leonora, distesa esanime ai suoi piedi, morta per lui, suicidatasi con un veleno per sottrarsi alle voglie del Conte di Luna. Certo, il legame di Azucena con Manrico è veramente ambiguo: lo ama come un figlio vero, vuole vivere in *fusione* con lui, sottraendolo a Leonora, ma potrebbe salvarlo e non lo salva, evitando di dire al Conte di Luna che si tratta di suo fratello. Glielo dice solo all'ultimo, a decapitazione avvenuta, gridandogli "Egl'era tuo fratello!". Salvo, subito dopo, rivolgersi all'ombra perturbante della propria madre: "Sei vendicata, o madre!". Da *Stride la vampa*, che rievoca l'esecuzione capitale della madre, all'esecuzione capitale di Manrico, per saldare il cerchio, realizzando finalmente la vendetta giurata davanti al rogo della madre di Azucena.

In conclusione, una storia contorta e aggrovigliata, che si scontra con il grande tabù del figlicidio, evocando il fantasma della *madre cattiva*, che affattura i bambini o che li uccide. Ma anche un *exemplum* mirabile e terrifico dei vincoli tenaci e prepotenti, che impediscono ai figli di staccarsi dalla madre, di vivere la propria esistenza con un'altra donna. Non è un caso che Pirandello abbia scelto il *Trovatore* come sottotesto di *Questa sera si recita a soggetto*: ha ritrovato, quasi per incanto, nel microcosmo allucinato dell'opera verdiana gli orizzonti familiari che sollecitano le corde segrete della sua creatività: madri che hanno figli (carnali o adottivi), ma che non hanno mariti; legami parentali come spazi infernali dove covano brame immonde e crimini efferati.

In effetti gli intrecci spesso slabbrati delle opere liriche mostrano con tutta evidenza squarci di passaggi trasgressivi che a livello di drammaturgia *alta* occorre far emergere faticosamente, lavorando con bisturi raffinati, capaci di scavare nella carne viva dei testi. La riprova ci viene dalla *Turandot*, che Bosisio allestisce in Romania nel 2018. Appena apre bocca – dopo un intero atto di silenzio - Turandot dichiara di percepirsi come una sorta di re-incarnazione dell'antica principessa sua ava, sbaragliata in guerra, violentata e uccisa dal Re dei Tartari. Il rifiuto del matrimonio deriva in lei dalla percezione traumatica che nel sesso ci sia una componente violenta, luttuosa. Non per nulla il secondo degli enigmi si riferisce alla realtà del *sangue* (e il terzo allude scopertamente a *Turandot*). Attraverso gli indovinelli ella ribadisce ciò che ha già detto nella sua

prima allocuzione: Turandot è bloccata dall'ossessione del sangue, che è prima di tutto sangue verginale, frutto di deflorazione. Luca Ronconi, nella sua regia alla Scala di Milano di un quindicennio fa, alla risposta del secondo rebus, faceva comparire sul petto della sua Turandot (vestita in quel momento di chiaro) una vistosa macchia di sangue (il *petto* è solo un luogo dislocato, esattamente come nella preghiera alla Vergine, in cui il frutto del *seno suo* rimanda al *ventre suo*). S'intende che la repulsione del sesso di Turandot nasconde il suo desiderio profondo di essere liberata da quella repressione ossessiva. Non per niente la risposta corretta al primo arcano è *speranza*. Il grafico dei tre rompicapi (*speranza* / *sangue* / *Turandot*) formula un messaggio chiarissimo: *Turandot spera* di essere liberata dall'incubo del *sangue* (verginale). Nulla di tutto questo – nemmeno lontanamente! – in Gozzi, i cui tre *busillis* rinviavano banalmente e piattamente a *il sole*, *l'anno* e *il Leone adriatico*, cioè Venezia. Naturalmente la perversa malia delle pulsioni sado-masochiste è tutta roba squisitamente pucciniana e Simoni e Adami facevano fatica a seguire il maestro in questi contorcimenti di psicologia turbata. A leggere i carteggi si scopre che è proprio Puccini a imporre ai suoi librettisti la svolta del suicidio di Liù, che deve favorire "lo sgelamento della principessa". Anzi, il maestro insiste sul fatto che occorra farla "morire nella tortura" (che rimanda ovviamente all'impasto torbido di violenza e di eros della *Tosca*). Si tratta di costruire un'epifania per Turandot, la quale solo così potrà accedere alla comprensione del mistero erotico: il linguaggio dell'amore è il linguaggio di una più o meno misurata violenza (in Liù in maniera esasperatamente masochista). Si noti che l'epifania funziona per lo stesso Calaf. Davanti al corpo martoriato di Liù, anche Calaf subisce la sua metamorfosi: smette di essere un "demente" (come dice giustamente Bosisio) e diventa energico e duro, strappando a Turandot il velo e baciandola con passione, con gli effetti positivi che sappiamo. Il dottor Freud direbbe che la lacerazione del velo prefigura quella dell'imene, e che quel bacio rovinoso è una forma attenuata di penetrazione.

È ben vero tuttavia che Bosisio non sembra interessato a questa pista di radice psicoanalitica. Per lui – come dichiara nella nota di regia – l'opera pucciniana, lungi dall'essere una storia d'amore, "è la storia di uno scontro senza quartiere tra nevrosi diverse e contrastanti". Turandot è una donna "antifallocratica", probabilmente "dedita ad amori saffici o più probabilmente all'autoerotismo", come spiega con bella efficacia la struttura della *gabbia* – elemento scenografico centrale pensato per lei dal regista. Per Calaf si sprecano gli aggettivi liquidatori: *demente, irresponsabile, invasato, presuntuoso, arrogante nevrotico.* Secondo il regista, nell'opera pucciniana l'umanità sta relegata tutta esclusivamente in un piccolo cono di luce, entro il quale si consuma il dramma di Liù e di Timur: essi non entrano mai in autentico contatto con gli altri personaggi, ciascuno dei quali vive in un suo mondo di luce, quasi rinchiuso in una bolla di vetro o di colore, dalla quale è condannato a non uscire mai. Liù e Timur trascinano, invece, alla luce autentica del giorno e della notte gli ultimi momenti delle loro infelici e dolorose esistenze. Circa gli altri personaggi, occorre menzionare i tre ministri, da Bosisio immaginati come clowns: le loro orecchie rosse spiccano sul volto completamente bianco come quello del clown appunto detto "bianco", il cattivo nel linguaggio del circo. A tratti, però, quando il loro comportamento si avvicina all'umano, indossano il naso rosso, quello che caratterizza l'*augusto*, il *clown* buono. L'Imperatore, per parte sua, sembra più una funzione che un essere umano: immobile, con un enorme copricapo che lascia appena intravedere il volto. Sempre spinto sul suo trono, non si muove e non cammina: pura metafora del potere, il potere stesso. Per quanto riguarda l'impianto scenografico, il regista punta giustamente su una cifra stilizzata, in modo da evitare le cineserie di cartapesta, tanto più assurde all'interno di una fiaba. Diversi elementi grafici richiamano tuttavia l'Oriente, così come i costumi. Ai lati estremi del palcoscenico, due grandi gabbie verticali, simili a voliere, suggeriscono l'idea di una chiusura repressiva da parte di una società fortemente innestata su un potere tirannico. In quella di destra (destra e sinistra, sempre rispetto allo spettatore) entrano non a caso i rappresentanti della corte imperiale (il boia e i tre sapienti, durante la scena in cui leggono la risposta di ciascun enigma); in quella di sinistra si colloca, invece, lo spazio prediletto della principessa, allusivo alla sua scelta di sigillarsi nella gabbia dell'autismo e del ripiegamento soddisfatto su sé stessa. Assai interessante, infine, il disegno delle luci, sostanzialmente due, ben definite:

tutto ciò che riguarda il mondo della corte e della principessa è illuminato da luce bianca e fredda che si lega con la luna, più volte evocata nel libretto: nero e argento sono i colori irrealistici della corte (non a caso sono i colori dominanti anche nei costumi dei tre ministri). Per l'inverso Liù e suo padre, con Calaf, sono gli unici personaggi cui sia sempre attribuita una luce calda, realistica. Rappresentano la vita vera che si confronta con il mondo malefico della corte imperiale. Con il passare del tempo Bosisio è diventato sempre più attento alla dimensione illuminotecnica dei suoi spettacoli, e rifiuta il supporto di un light designer, preferendo occuparsi personalmente di questo aspetto della messinscena, mettendo a frutto ciò che ha imparato dalla lezione di Strehler. Le sue luci non sembrano replicare (o spiegare) la realtà, ma piuttosto suggerirla emotivamente.

Qualche interrogativo di carattere generale, a conclusione di questa rapida rassegna. C'è un filo rosso che percorre la variegata espressione del lavoro di Bosisio regista d'opera, del suo sistema fantastico? Direi di no, ma non mi pare, questo, un limite. Il regista di prosa può avere una sua poetica, perché bene o male (se è un teatrante di valore, non un grigio impiegato dell'industria dello spettacolo) può scegliere i testi più vicini alla sua sensibilità, ma il regista lirico arriva fatalmente *buon ultimo* in un progetto già definito a priori (dall'istituzione musicale, dalla direzione artistica, dal direttore d'orchestra). La costanza sistematica di una predefinita chiave di lettura (psicanalitica o sociologica o altro a piacimento) finirebbe per ingessare la creatività dell'allestimento dell'opera lirica che – a differenza di altri generi di spettacolo dal vivo – ha alle spalle un pubblico al tempo stesso *preparato* e *fedele* con cui occorre confrontarsi. Insomma, la regia d'opera è un camminamento stretto che esige dal teatrante un approccio duttile, sì da modificare continuamente i punti di vista, tenuto conto della varietà e della specificità delle opere. L'atteggiamento di Bosisio mi sembra giustamente libero e disponibile, tipico di chi si mette intelligentemente *al servizio dell'opera*: non pedissequamente, cioè sulla scia della tradizione scenica troppo consolidata, e dunque ripetitiva, ma cercando invece ogni volta un varco per introdurre un'angolazione originale, uno sguardo spiazzante, epperò sempre attraverso un linguaggio semplice e perspicuo, suscitatore di emozioni (come è richiesto per definizione dal teatro d'opera), evitando cerebralismi e superfetazioni che richiedano al pubblico un ingrato sforzo di decriptazione. Il pubblico, il nostro Bosisio, lo vuole essenzialmente travolto dalla musica e dai versi: per ritrovare la sua esperienza di piccolo spettatore che accompagnava la nonna melomane alla Scala da cui siamo partiti (e con cui chiudiamo, saldando il cerchio).

© The Scenographer 2020.

ALTRI CONTRIBUTI

Colori della Fantasia e Realismo Simbolico:

Le regie liriche di Paolo Bosisio

Testo di Paola Ranzini
Prof.ssa di Letteratura Italiana e Storia del teatro italiano
presso il Dipartimento di italianistica dell'Università di Avignone.

La carriera di Paolo Bosisio conta almeno 20 regie liriche negli ultimi vent'anni: un repertorio vasto che percorre opere fra loro distanti, ma presenta un percorso estetico chiaro, ben visibile nei progetti registici pur destinati a contesti di creazione diversi. Titoli del repertorio popolare di Verdi, come *La traviata, Rigoletto* e *Il trovatore* accostano, nella sua carriera, titoli altrettanto famosi dell'esotismo fin de siècle di Bizet, *Carmen* e *Les pêcheurs de perles*, o i capolavori di Puccini (*Madama Butterfly*, *La Bohème, Turandot*), con incursioni nel genere dell'opera buffa ottocentesca (Donizetti: *Elisir d'amore* e *Don Pasquale*) e con qualche tappa nel Settecento di Rossini (*Cenerentola*) e di Mozart (*Don Giovanni*), fino alla sperimentazione di un'opera di nuova composizione, *Il re cervo* di Angelo Inglese (2016), su libretto scritto, da Bosisio stesso, a partire dal testo settecentesco delle *Fiabe* di Carlo Gozzi. Quanto al contesto di creazione, gli spettacoli diretti da Bosisio spaziano da produzioni per teatri italiani o svizzeri a produzioni per teatri nazionali della Romania, del Kazakistan, della Polonia o della Corea del sud… E ancora: spettacoli concepiti per una fruizione all'aperto (come *Cavalleria rusticana, Pagliacci, Madama Butterfly* al Castello di Masino, *Elisir d'amore* al Palazzo Te di Mantova, o *Tosca* a Ivrea) e spettacoli nati per scene più convenzionali di prestigiosi teatri lirici (es. *Madama Butterfly* per il Teatro di Biella, *Don Giovanni* per il Theatre Almaty in Kazakhstan, *Don Pasquale, Re cervo, Cenerentola* per il Teatrul National de Opera si Opereta Nae Leonard di Galati in Romania, *Rigoletto* per il Seoul Art Center e per il Teatr Wielki di Lodz in Polonia, ecc.).
In una carriera artistica nella quale la pluralità è senza dubbio l'elemento che più colpisce, significativo è l'imporsi di una chiave di lettura unitaria delle creazioni e della creatività del regista. Non credo sia opportuno seguire la cronologia delle creazioni per individuare un percorso, dalle prime prove alle prove più mature. Penso infatti sia preferibile leggere l'insieme delle creazioni come una serie di declinazioni diverse di una medesima creatività e come espressioni di un'estetica chiaramente distinguibile in ciascuna di esse. Nell'approccio delle opere di volta in volta messe in scena si riscontrano infatti evidenti costanti che definiscono appunto tale estetica, implicita o

chiaramente espressa nelle dichiarazioni contenute nelle *Note di regia* che accompagnano le creazioni. Punto di partenza e riferimento costante delle visioni sceniche di Paolo Bosisio è la musica:

> Ascoltare e assimilare la musica ancor prima di studiare il testo poetico è un gesto indispensabile per un regista che voglia porsi con la necessaria umiltà di fronte al linguaggio utilizzato dal compositore non solo per rivestire le parole di note, ma per dare delle parole la sua personale interpretazione. (P. Bosisio, *Note di regia* per il *Trovatore*)

La vicenda, l'intreccio sentimentale e la psicologia dei personaggi è sentita emozionalmente attraverso la musica, e non letta e compresa nella scrittura codificata e ripetitiva dei libretti. Può così aprirsi una particolare lettura di trame fin troppo note:

> Rileggendo la partitura attento più alla musica che alle parole, in verità meno significative delle già scarsamente interessanti di parecchi libretti coevi, mi è parso di cogliere le tracce di una drammatica storia di solitudine.
>
> (P. Bosisio, *Note di regia* per *Carmen*)
>
> […] la scena ideale è occupata dalle figure di padre e figlia, il cui destino è quello di allontanarsi progressivamente l'uno dall'altra […]. Sullo sfondo la figura del duca che vocalmente si ritaglia spazi di grande rilevanza, senza tuttavia mai entrare nel gioco di cui è involontario catalizzatore. (P. Bosisio, *Note di regia* per *Rigoletto*)

Un atteggiamento di principio, questo, che evita al regista di proporre allestimenti attualizzanti che risultino fuorvianti e difficilmente accettabili per un pubblico quale quello dell'opera. La modernità di approccio della lettura registica di Paolo Bosisio è nel suggerire nuove piste da tradurre in efficaci visioni sceniche senza mai giungere a forzature stridenti fra musica e immagini.

Ciò non vuol dire, tuttavia, che per render più immediate le piste di lettura suggerite non si avanzi qualche significativa modificazione, per esempio nell'ambientazione o nella definizione cronologica della vicenda: ciò accade nel nuovo significato dato all'esotismo di *Madama Butterfly,* non più di maniera e dettato da una moda del tempo di composizione, ma utilizzato come preciso quadro dell'azione, tanto da rinviare a eventi storici definiti (la guerra del Vietnam). Paolo Bosisio parla di "realismo simbolico" per definire il suo atteggiamento nei confronti delle opere,

> […] intento a coniugare la realtà delle psicologie più di quella (improbabile) delle trame con la capacità che i lavori possiedono di superare gli orizzonti temporali per aspirare all'assolutezza e all'eternità"
> (Note di regia per Les Pêcheurs des perles).

Una costante del lavoro di Paolo Bosisio è nella particolare cura nella resa coreografica delle scene di insieme. Non è raro ritrovare vere e proprie inserzioni coreografiche non solo là dove la partitura già le preveda, per esempio come intermezzi danzati, ma anche in punti in cui la vicenda possa suggerirle. Tali scene possono essere piegate a esprimere l'esotismo fantasioso di talune opere, come accade nelle scene coreutiche dei *Pêcheurs de perles*.

L'attenzione alla scena nel suo insieme non è però limitata a tali quadri coreografici. Gli allestimenti mostrano infatti un evidente lavoro di direzione d'attore che fa sì che i cantanti offrano una prestazione scenica convincente ed espressiva, nei gesti, nei movimenti e nell'occupare lo spazio relazionandosi con gli altri ruoli, con gli oggetti e gli arredi scenici.

Se per taluni titoli la scenografia conduce a ricostruzioni dettagliate negli oggetti e negli arredi, in altri lavori l'organizzazione della scena è più chiaramente funzionale alla lettura registica. Così per *Turandot*

> La scenografia rappresenterà in modo fortemente simbolico e allusivo i luoghi dell'azione: sulla sinistra il luogo dell'isolamento, del carcere d'argento in cui vive Turandot rinchiusa […] rappresentato da una grande gabbia per uccelli ornamentali, dai riflessi argentei (del colore freddo della luna) […] Sulla destra il luogo della violenza e

della legge sanguinaria che domina la corte imperiale: un'altra grande gabbia gemella, dentro la quale si alternano le figure rappresentative del potere di Turandot: il boia, il mandarino, i sapienti.
Adelina Diaconu, *In una gabbia d'argento Turandot stupisce il pubblico rumeno)*

Il lavoro del regista Paolo Bosisio ricorre spesso al metateatro: a volte semplicemente nell'operare a vista ogni cambiamento di scena; altre volte per segnare una presa di distanza interpretativa, come per esempio accade nella regia di *Cavalleria rusticana* e *Pagliacci,* in cui la rappresentazione di entrambe le opere è immaginata come fosse recitata di fronte al pubblico dalla compagnia di quei poveri comici che sono Canio, Nedda e Tonio. Così, grazie al metateatro, la presa di distanza dal preteso verismo delle due opere è resa visivamente nella suddivisione del palcoscenico in due aree distinte di azione: l'una, di lato, quasi fosse una quinta, è uno spazio ingombro di accessori e oggetti di uso quotidiano e povero rappresentanti la vita quotidiana degli attori; l'altra, meno ingombra di oggetti che la definiscano realisticamente, è invece lo spazio della finzione, dove si svolge il 'dramma'. Il "verismo" è dunque evocato in scena in quell'affastellarsi di oggetti poveri, ma ciò riguarda lo spazio degli attori che recitano la loro vita quotidiana, e non lo spazio del dramma recitato, come se la prospettiva della tranche de vie venisse relegata al margine.

Un ricorso particolare al metateatro è in *Buchenwald Tosca* (2013), realizzata a partire da un progetto di Mauro Pagano. *Tosca* si immagina rappresentata da una compagnia di cantanti deportati a Buchenwald: i costumi di scena sono sostituiti dalle tenute a righe dei prigionieri del campo di concentrazione. Ne risulta una rappresentazione di teatro lirico 'documentario', che riprende da tale tipo di teatro alcune tecniche tipiche, quali il commento di una voce fuori campo o di un narratore che presenta i personaggi storici, e le proiezioni di documenti d'epoca, fotografie e filmati.

Le proiezioni sono utilizzate anche in altri spettacoli, ma come elemento strutturante della scena. A volte esse aggiungono dettagli realistici, rinviando a un luogo o a un paesaggio per esempio, ma più sovente tendono a un uso espressivo oltre che della luce, dei colori. I risultati più convincenti, mi pare, sono nelle regie di opere che lasciano più grande spazio alla fantasia, come nella *Cenerentola,* la cui atmosfera di fiaba infantile è resa nella opposizione di colori (quasi un codice che definisce i personaggi) e in quella sorta di gusci che racchiudono i tre personaggi femminili principali: forme che, prive di un referente reale, ricordano la pittura futurista e sembrano non avere altra funzione se non quella di essere continuamente spostate (a vista) e dunque di ridefinire di volta in volta lo spazio scenico. Anche *Il re cervo,* pur entro una scenografia meno astratta, propone un analogo trattamento dei personaggi, la cui appartenenza al genere della fiaba ne ha ispirato una resa che ricorda tratti di figure da cartoni animati, alla Walt Disney.

Tali immagini, che hanno la loro forza nel sottrarsi alla materialità del reale, fino a essere puri fasci di luce che avvolgono i personaggi (come nella *Turandot*), esprimono visivamente le emozioni della musica, come colori della fantasia.

© The Scenographer 2020.

SCOPRIAMO PAOLO BOSISIO

Il lavoro con Paolo è sempre gratificante e sorprendente, in primo luogo perché la sua travolgente vitalità dona colore a qualsiasi cosa egli faccia, una sorta di gioia di vivere senza riserve, contagiosa e terapeutica per chiunque voglia farsi travolgere. Inoltre la sua grande umanità, la sua generosità, una raffinata educazione fanno di lui una persona davvero speciale, capace di grandi slanci passionali e lealtà incondizionata.
In secondo luogo perché in ogni progetto che affrontiamo insieme la sua profonda conoscenza della materia, dei temi e dei soggetti trattati fa sembrare tutto semplice, raggiungibile, chiaro. Non c'è bisogno di nulla di straordinario per elaborare un'immagine, nessun "effetto speciale", nessun espediente che rischi di tramutare le idee in sterili o stravaganti speculazioni, nessuna interpretazione "personale" che si sovrapponga a ciò che è già evidente o a ciò che può essere scoperto attraverso un'analisi attenta dell'opera in questione. Direi che Paolo in controtendenza rispetto a molti registi contemporanei preferisce percorrere la via della fedeltà assoluta al materiale

musicale o letterario di riferimento. Apparentemente, quindi, la via più semplice, ma di fatto quella più difficile e complessa perché richiede il coraggio di un "affondo verticale" del segno estetico che metta in relazione con cognizione di causa il passato con il presente in un perfetto equilibrio di forme, azioni e significati.

Naturalmente quando parlo di fedeltà assoluta non intendo un approccio didascalico o meramente filologico al lavoro, ma piuttosto un'attitudine di grande rispetto verso la materia prima con l'intento di non tradirne la natura e le intenzioni... E qui entrano in gioco la profonda sensibilità e lo sguardo poetico del regista che in quell'affondo verticale ritrova le connessioni tra quel mondo, il proprio mondo e il mondo di coloro che vivranno "*qui ed ora"* l'esperienza del teatro. Paolo plasma la sua visione in tal senso, e "*plasma"* è una parola chiave per descrivere il suo operare, perché il teatro parte sì da un'idea ma come tutte le arti si manifesta attraverso forme percepibili, sensoriali, costruite nell'universo sensibile le quali per restituire la potenza dell'idea devono essere plasmate dalla *téchne*. Egli possiede tutta quell'*arte del saper fare* per cui il teatro da mente diventa corpo, materia, linguaggio emozionale.

Nello specifico il mio lavoro con Paolo potrebbe essere descritto come un grande volo, libero, attraverso uno spazio infinito in cui con l'immaginazione planare su territori incogniti per scoprire che esiste un nuovo orizzonte oltre cui guardare. Per quanto questa descrizione possa sembrare contraddittoria rispetto al rigore che citavo poc'anzi in realtà è proprio la definizione degli argini chiari di un percorso che consente un'infinita possibilità di sviluppo del tema in quella direzione... e per me questo approccio al lavoro è entusiasmante.
Non è semplice trovare un'intesa profonda tra regista e scenografo, l'ormai obsoleto pregiudizio che dichiara il visivo nell'ambito delle arti sceniche solo una ricerca estetizzante delle forme fine a se stessa, o, peggio, solo decorativa, è stato ampiamente superato anche dai registi più tenacemente fedeli alla parola.. ma ci sono molte dinamiche che interferiscono in un dialogo onesto tra le due figure: la mancanza di tempo, l'impossibilità di intendersi pienamente sul linguaggio, l'ansia di avere il primato sulle idee e molto spesso l'assenza di fiducia, precludendosi in questo modo quella sensazione cosi rara e rassicurante di lasciarsi andare e fidarsi l'uno dell'altro senza riserve. Ecco con Paolo non esiste nessuna barriera ma piuttosto un vero dialogo, conciso ed efficace, sostenuto dalla sua immensa erudizione distillata, come dicevo, in indicazioni semplici e chiare: e da quell'esatto punto inizia il mio volo. Lui si fida di me incondizionatamente. Lascia che io compia la mia iperbole senza interferire, lascia che io dica quello che ho da dire fino in fondo e poi apriamo il confronto che si conclude sempre con una visione condivisa entro cui Paolo con grande maestria costruisce la sua geometria di relazioni umane. Per me è sempre sorprendente osservare come può evolvere una mia idea nelle sue mani. Forse è proprio questa la qualità aggiunta del nostro lavoro sinergico, nessuna interferenza ma una totale fiducia reciproca e le idee al servizio di una visione condivisa impossibile da concepire autonomamente.

Insomma che dire… stiamo parlando di un grande artista, un professionista illuminato in tanti settori legati al teatro, eppure il privilegio di osservare il suo sguardo nel momento della scoperta di una mia proposta è qualcosa che mi commuove sempre perché, a prescindere dal suo bagaglio di esperienze e conoscenze o dalla correttezza o meno dell'idea, Paolo ha la capacita di guardare tutto con occhi purissimi come fosse un bambino di fronte ad un regalo inaspettato, il suo sguardo candido si illumina pieno di meraviglia e il mio cuore si riempie di ammirazione e gratitudine.

DOMENICO FRANCHI
Set and costume designer

Sono passati 10 anni dal nostro primo incontro e mantengo ancora come valida la prima opinione: mi sarebbe piaciuto incontrarlo prima.
Oltre a possedere una vasta cultura, Paolo Bosisio è un artista sensibile e un vero signore del teatro: ciò discende certamente dal suo fascino milanese raddoppiato dall'incantesimo aristocratico della sua personalità. Il suo carattere e la sottile ironia che è parte essenziale del suo modo di comunicare lo rendono estremamente accessibile da parte dei suoi artisti. E' un vero appassionato, un fanatico del dettaglio e un ricercatore instancabile. Uno spirito vulcanico con una fervida energia, che sembra inesauribile.
L'ho sempre guardato come un modello vivente, un artista completo che padroneggia con la medesima bravura, la regia d'opera, l'interpretazione drammatica e il disegno delle luci del palcoscenico. Un maestro nella decriptazione e nell'interpretazione testuale, capace di cogliere e illustrare ai cantanti come ai suoi allievi le più sottili sfumature di testo e sottotesto. Le chiavi di lettura che propone catturano il maestro concertatore, a volte sorprendono i direttori dei teatri, sconvolgono interpreti abituati a differenti *routines*, ma si rivelano sempre attuali, fondate e convincenti alla prova del pubblico. Bosisio è un regista che non ama shockare lo spettatore per il gusto

di un effetto o per mera spavalderia: i suoi modelli, Strehler e Visconti, hanno inoculato in lui il senso della misura e dell'equilibrio, la necessità di fare "un teatro d'arte per tutti", capace di arrivare al pubblico attraverso la strada maestra delle emozioni.
Il nostro rapporto direttore-regista è stato sempre felicissimo: e questo innanzitutto perché Paolo è dotato di un forte e naturale senso della musicalità. Pur non essendo un musicista, ogni sua decisione e ogni sua argomentazione registica si fondano sulla musica e sulla partitura, ch'egli rispetta e venera così come rispetta e privilegia i cantanti e gli strumentisti. La sua rara visione sincretica gli consente di concordare perfettamente i tre vettori del dramma: poesia (il libretto), musica (la partitura) e danza (il movimento).
Il suo modo di lavorare è semplice quanto produttivo. Bosisio non è un appassionato della teorizzazione formale e dell'accademismo sterile, ad essi privilegiando il pragmatismo e il gesto concreto. E forse grazie anche al suo carattere e alla sua autorevolezza sempre garbata e sorridente, egli riesce a ottenere in modo semplice e onesto la massima partecipazione dei suoi artisti. Il suo intuito e il senso musicale della drammaticità nel potenziare un gesto, nel modificare una situazione, nel costruire un'azione rendono i suoi spettacoli davvero convincenti nello stesso modo per chi si trova a lavorare sul palco e per chi ne gode stando in sala.
La sua via passa attraverso la naturalezza e la semplicità del *gesto vivo,* in cui qualsiasi energia può essere rilasciata. Dal primo pensiero fino all'ultima reazione. Dal primo solista fino all'ultimo corista. Spesso mostra egli stesso un movimento, spiega un atteggiamento, illustra una postura scenica: appoggia, sostiene e guida l'artista fino alla massima individuazione del personaggio. Spiega, chiarisce, illumina. Canta e recita con loro, respira con loro, soffre e gode con loro.
Senz'altro un grande regista e vero uomo di teatro!

Maestro Cristian Sandu,
Direttore d'orchestra, professore nell'Accademia di Musica "Georghe Dima", Cluj Napoca, Romania.

Mi sento un privilegiato per avere assistito a diversi spettacoli diretti da Paolo Bosisio presso il teatro d'opera "Nae Leonard" a Galati (Romania). Uomo di profonda cultura, cresciuto fin dalla prima infanzia frequentando La Scala, arricchito dagli insegnamenti di due mentori straordinari come Giorgio Strehler e Luchino Visconti, Bosisio penetra profondamente nell'intreccio e nello studio delle psicologie dei personaggi, dando vita a spettacoli complessi e originali connessi con l'attualità, senza mai essere aprioristicamente attualizzanti. Cresciuto alla scuola e all'esempio dei due grandi registi citati, egli trasforma ogni cantante in un attore (a volte un vero miracolo!). Specie nella sua collaborazione con lo scenografo-costumista Domenico Franchi i suoi spettacoli sono un'esplosione di eleganza e raffinatezza al servizio di un preciso concetto di arte.
Mi resta da sottolineare in particolare il talento e la maestria di Bosisio nel disegno e nella realizzazione delle luci, che divengono nelle sue mani (e senza l'aiuto di un light designer!) un linguaggio di straordinaria espressività, una sorta di pittura di intensa suggestione psicologica e emotiva.
Spirito umanistico ed enciclopedico, nella più alta tradizione degli intellettuali del suo paese di origine, il maestro ci regala, nella conclusione di *Re cervo* (di cui ha scritto anche il libretto) il suo meraviglioso messaggio di vita e di arte.
Grazie Paolo Bosisio, lunga vita nell'arte.

Dr. Prof. Sorin Pepinu
Primario neurologo, critico musicale

The Teatrul National de Opera si Opereta "Nae Leonard" is a public institution of musical performances from Romania, with a 64 year tradition in the promotion of all music genres and with strong ties and collaborations with artists, directors, conductors from all over the world and especially from Italy. In the last six years, we had the honor and joy of producing a several operas and operettas under the direction of maestro Paolo Bosisio, a notable personality in the current European musical art performance.[…]
Among the titles he directed in our theatre we want to recall the staging of the operetta *The merry widow* by Franz Lehar, a defining title for the Viennese repertoire. In the Galaţi version of *The merry widow* essentiality was the top priority, the prose being abridged and freed of any dated dialogue lines which have accumulated over time. The maestro removed all the musical parts that were not in Lehar's score thus giving the performance a cheerful and dynamic rhythm, lead by singing, dancing and necessary dialog lines, in the spirit of the Viennese operetta.

The four years which have passed since the première have not altered the audience's interest for this show, the latest performance from February 16, 2020, bringing inside the theatre's hall a numerous audience which has received the development of the artists with enthusiasm and lively applauses. […]
We also like to recall here *Re Cervo* by Angelo Inglese, made as part of the European project SENSE: the performance had its world *première* in Galaţi, in 2016, Paolo Bosisio being both the libretto's author and the stage director of the production.
The performance featured the scenic art and costumes of Domenico Franchi. Paolo Bosisio has created a well structured script, full of the slang of the Venetian dialect which is combined with the literary Italian language. His directorial work has strengthened the performance's worth, through a unitary and compact approach, which has helped highlight every character of the musical fairy tale. The composition style used by Angelo Inglese in *Re Cervo* is infused with traditional elements of the Italian opera, which are combined with elements of modern writing and even film music. With this performance, the theatre's crew has successfully performed in *Theatre des Carmes* in Avignon, France and Pacta Salone, in Milan, Italy. […]Without telling about all the operas directed by Paolo Bosisio in our theatre, we are pleased to confirm that, because of the collaborations with maestro Paolo Bosisio, the Teatrul National de Opera si Opereta "Nae Leonard" in Galați, Romania has earned a grandiose repertoire and new scenic experiences of a high artistic performance, which have offered the public unique emotional experiences.

Dr. Univ. Prof. Teodor Nită
General Manager of Teatrul National de Opera si Opereta "Nae Leonard" Galati, Romania.

© The Scenographer 2020

Dentro l'Opera

Testi di Paolo Bosisio, Elina Daraklitsa, Mauro Pagano, Sofija Perovic.

La Traviata: Un dramma sociale

La tragedia di Violetta, donna «sola e abbandonata» è tradizionalmente letta come l'inevitabile conseguenza di un sacrificio dettato prevalentemente dal cuore, ossia dall'amore che Violetta conosce per la prima volta in vita sua concedendosi alla passione per il giovane Alfredo. Violetta vittima, dunque, ma soprattutto donna che ama e che generosamente compie l'estremo gesto, rinunciare alla propria felicità, immolandosi per il bene della sorella dell'amato, la giovane descritta da Germont «pura siccome un angelo» a rappresentare il perfetto contraltare rispetto alla «traviata» Violetta.
Tutto ciò è vero, naturalmente, ma diviene limitativo se si assume come unica chiave di lettura. Sono convinto, infatti, che *La Traviata* sia un dramma sociale, ancor prima che umano, i cui personaggi si inseriscono perfettamente all'interno di uno schema di relazioni sociali impossibile da mutare.

I caratteri del dramma, prima che individui, sono ingranaggi di un meccanismo sociale consolidato all'interno del quale non c'è spazio per l'amore, per la compassione, per la salvezza.
Anche se tecnicamente e musicalmente Violetta rimane senza dubbio la protagonista assoluta dell'opera, è interessante notare come il titolo non utilizzi il nome proprio dell'eroina, bensì la di lei socialmente poco encomiabile professione. Verdi stesso sembra suggerirci, perciò fin dal titolo, la prospettiva sociale in cui l'opera deve essere letta secondo la quale Germont diviene il personaggio chiave, l'autentico protagonista. Egli è il motore dell'azione drammatica e incarna l'urgenza di rispettabilità che è la spinta di ogni suo agire: non l'amore per la propria figlia (della cui esistenza mi verrebbe persino da dubitare), non la compassione per Violetta, ma la necessità di difendere la sua reputazione lo guidano nella tessitura della trama drammatica. Egli è un uomo ancora giovane, attivo, egli stesso frequentatore abituale (seppure clandestino) di quelle prostitute che "pubblicamente" disprezza e che pertanto pretende di scacciare dalla propria famiglia che vuole esteriormente monda da bassezze.
Giovanissimo e inesperto della vita, Alfredo si innamora di Violetta, una prostituta d'alto bordo, lasciandosi travolgere da una passione sensuale e romantica. Appassionato e impulsivo come vuole la sua giovane età, cade vittima del fascino di Violetta, anch'ella giovane, seppure di qualche anno più adulta di lui e soprattutto dotata di un'esperienza della vita e del mondo che l'hanno resa disincantata e lucida. Violetta ha fatto dell'amore e del piacere sensuale una professione, avendo presto compreso, per salvaguardarsi, l'esigenza imprescindibile di tenere proprio l'amore e il piacere lontani dal suo io più profondo. Ella non è una donna «sola e abbandonata» ma una professionista cinica, che imprevedutamente viene travolta dall'irrazionale amore giovanile di Alfredo, che la disarma con la sincerità dei propri ingenui sentimenti. Violetta sceglie, per una volta nella sua vita, di credere nell'amore, di cedere al richiamo dei sensi, abbattendo così il muro dietro al quale la sua razionalità la teneva confinata e protetta. Ma l'illusione ha vita breve: e quando Violetta è costretta ad aprire gli occhi, scontrandosi con il muro dei preconcetti e delle ipocrisie sociali che Germont le sbatte in faccia, comprende la necessità di sacrificare il proprio amore non tanto per compassione nei confronti del vecchio padre (di cui ben conosce come possibile cliente il cinismo e la determinazione) o per generosità nei confronti della di lui giovane figlia, quanto

perché nuovamente e definitivamente consapevole dell'ineluttabilità del proprio destino sociale e della necessità di portare fino alle estreme conseguenze la sua scelta di vita.
In una *Traviata* nella quale i sentimenti cedono il passo alle costrizioni sociali, credo sia utile cercare di ristabilire le proporzioni dovute nei rapporti fra i personaggi, ponendo in evidenza la profonda solitudine di Violetta, sospesa solo per il breve intervallo di idillio concluso nel secondo atto. La lingua che ella intende e parla non è la medesima di Germont, a cui ineluttabilmente Alfredo finirà per assomigliare come una goccia d'acqua. Il mondo dei Gastoni, dei Baroni, dei Marchesi le ruota intorno affatto indifferente a ciò che la rovescia intimamente e la conduce ai confini della follia: solo la piccola Annina sembra amarla davvero, senza poterla comprendere, e le sta accoratamente vicina fino al momento estremo.

Paolo Bosisio

Per una fedele rilettura
RICONTESTUALIZZATA DI MADAMA BUTTERFLY.

L'intreccio e l'ambientazione non costituiscono in genere il nocciolo di originalità di un'opera lirica. Vicende, caratteri, snodi e situazioni si ritrovano con modeste e spesso solo esteriori variazioni nei grandi melodrammi senza per questo dover parlare di plagi o semplici derivazioni. La ripetitività è in un certo senso motivata dalla semplicità architettonica che è caratteristica del genere, e dal ruolo spesso ancillare del libretto (e del plot) nei confronti della partitura.
Con *Madama Butterfly* Puccini volle situare la vicenda in Giappone per diretta ispirazione dell'omonimo dramma dell'americano Belasco, a sua volta debitore di un racconto di John Luther Long. E la scelta in questo caso fu rilevante in quanto il Maestro non si accontentò di una cornice dotata del fascino folclorico e di un alone di nostalgia per eventi ancora sufficientemente recenti per essere ricordati dagli spettatori, ma si documentò minuziosamente intorno agli elementi di cultura e musica orientali che aveva ritenuto necessario inserire nella sua composizione lungo il tormentato *iter* di riscritture e revisioni. E il suo librettista Illica compì un viaggio, allora certo non consueto, a Nagasaki per aggiornarsi. Ciononostante Puccini e i suoi librettisti non si peritarono di falsare, per esigenze drammaturgiche, alcuni elementi fondamentali della tradizione nipponica, a partire dalla scelta di fare della quindicenne Cio Cio San una *geisha*, mentre per l'età ch'essa stessa dichiara non avrebbe potuto avere a quel punto già affrontato la cerimonia di "erikae", potendo essere tutt'al più una *maiko,* ossia quella che noi potremmo definire una novizia.
Occorre osservare come la protagonista femminile abbia in quest'opera una statura incomparabile rispetto al protagonista maschile e al ruolo di baritono: importanti certo, ma granitici nel loro essere drammaturgico, privo di gradazioni ed evoluzioni.

In scena per oltre due ore e cioè per la gran parte dell'opera, Cio Cio San esperimenta al contrario un reale e tragico sviluppo psicologico. Pur essendo vittima di un'istituzione diffusa e conosciuta all'epoca come "matrimonio temporaneo", essa cresce in consapevolezza nel corso dell'opera.
L'esperienza che vive con una solitaria maternità ne fa una donna matura capace di assumere scelte determinanti e atrocemente dolorose. Figura fragile e tormentata, Cio-Cio-San - come Manon, Tosca, Liù e Mimì - è una donna che amando senza riserve, sacrifica la propria vita: la sua è una morte scelta consapevolmente insieme all'abbandono del proprio figlio, ma liberatoria rispetto alla prigione impostale dalle convenzioni e da culture ch'ella non può comprendere né accettare.
Esile, disperata, ostinata, determinata fino al disperato grido "Con onor muore chi non può serbar vita con onore", sigillo del suo amore incondizionato per il marito e per il figlio: questa è Cio Cio San.

Dopo un viaggio compiuto in Estremo Oriente, mi è capitato di ragionare su quello che oggi si definisce a volte sbrigativamente "turismo sessuale". Fra i provvedimenti assunti nel secondo dopoguerra ho scoperto che il *War Brides Act* consentiva ai militari americani che avessero contratto un matrimonio all'estero nel corso della guerra di portare negli Stati Uniti moglie ed eventuale prole… Ma ho poi constatato una sconcertante varietà di comportamenti fra i soldati americani che rientrarono dalla guerra nel Vietnam, dopo avere contratto in Tailandia, dove avevano basi operative, rapporti matrimoniali più o meno concreti. Molte donne furono abbandonate in assoluta povertà, con o senza figli, e costrette a trasformarsi in prostitute per gli stranieri (turisti anziché militari) per sopravvivere. Questa storia dunque si ripete, negli esiti, ancora oggi in diversi paesi del cosiddetto terzo mondo: il medesimo modello di sfruttamento occidentale delle donne vulnerabili romanzato da Puccini in *Butterfly* è ancora vivo.
Non amo scelte registiche che intendano attualizzare le opere, anche per il rispetto che nutro nei confronti delle intenzioni di chi le ha composte, ma ho trovato naturale, utile, quasi necessario abbandonare in una delle mie messe in scena del capolavoro pucciniano, il Giappone di fantasia voluto dagli autori per radicare la messinscena nella Tailandia degli anni Sessanta del Novecento. Pinkerton non è più il bell'ufficiale di marina che seduce una candida fanciulla, ma un *marine* che ne compra i favori dal mezzano Goro e la sposa in un matrimonio da teatro, sapendo fin da principio che la abbandonerà per tornare in patria. Cio Cio San è una bambina cresciuta da miseria e ignoranza che si fa sedurre dall'illusione dell'amore per un affascinante "farang", un occidentale ricco e potente a cui è pronta a sacrificare tutta se stessa. I medesimi accenti sentimentali, le stesse passioni travolgenti si declinano così nei colori di un'attualità a noi più vicina senza perdere nulla del loro fascino originale.

Paolo Bosisio

TOSCA

Sensualità e violenza tra chiesa e camere di tortura

Ricavato dall'omonimo dramma di Sardou, da cui Puccini ebbe modo di rimanere colpito vedendolo rappresentato al Teatro dei Filodrammatici in Milano nel 1889, il libretto segue fedelmente la vicenda legata a fatti ambientati durante la restaurazione borbonica avvenuta a Roma durante la campagna di Bonaparte in Egitto. L'opera disorientò una parte della critica, colpita da un verismo a tratti spinto fino alla rappresentazione di episodi violenti o addirittura truci. E' il caso della fucilazione a vista di Cavaradossi, ma ancor più dell'uccisione di Scarpia per mano di Tosca che, mentre la vittima rantola agonizzando ai suoi piedi, si pulisce le mani insanguinate nel vestito, si aggiusta i capelli scomposti, e strappa al cadavere il salvacondotto, accendendo infine due candele e deponendo un crocifisso sul suo petto, in un macabro rituale, che si svolge lentamente mentre il lugubre e ossessivo "Andante sostenuto" della piena orchestra, colora a tinte fosche l'eloquente silenzio della protagonista.
A Puccini, affatto estraneo all'interesse per la politica, sembra interessare della sua fonte specialmente la raffigurazione scenica, entro cui incorniciare i tre protagonisti, dominati diversamente da una dirompente sensualità. Ciò appare evidente in diversi passaggi musicali, opportunamente noti come rappresentativi dell'opera: l'Andante lento "Recondita armonia", l'Andante lento appassionato molto "E lucevan le stelle"; il Largo religioso sostenuto molto "Tre sbirri… Una carrozza", l'Andante lento "Ella verrà… per amor del suo Mario" e, infine, l'Andante lento appassionato "Vissi d'arte" che sulle labbra della cantante dovrà suonare "Dolcissimo con grande sentimento", come prescrive il compositore.

Opera della piena maturità, *Tosca* conta sul magistrale apporto dell'esperienza wagneriana. Ma in Puccini domina, nelle voci e in orchestra, l'empito lirico, continuamente mutevole, accanto a una distribuzione delle voci nello spazio di straordinaria originalità, culminante nell'invenzione di stereofonia nel secondo atto, quando nell'ufficio di Scarpia risuona la cantata eseguita da Tosca al piano superiore, per festeggiare la supposta vittoria sui francesi.
L'immensa Piazza Ottinetti a Ivrea – dove ho costruito lo spettacolo - chiusa sui lati dalle facciate di palazzi anonimi e sul fondo dall'elegante e austero porticato di una residenza aristocratica, mi ha suggerito di allargare lo spazio scenico attraverso vaste proiezioni, e uno sfruttamento degli edifici e della piazza allo scopo di dare corpo alla mirabile distribuzione delle voci di cui dicevo sopra. Il palcoscenico vero e proprio, nudo o quasi di arredi, è divenuto così il centro focale dell'azione, una sorta di primo piano teatrale, cui di volta in volta fanno da sfondo i campi lunghi delle prospettive ambientali. Lo scontro dei caratteri, primo fra tutti quello tra le violenze simmetriche di Scarpia e Tosca nel secondo atto, ne risulta amplificato, così come i momenti di canto più intensi sfruttano l'ampiezza degli spazi vuoti come cassa di risonanza.

Paolo Bosisio

BUCHENWALD TOSCA

"BuchenwaldTosca" muove da una recita della Tosca di Giacomo Puccini che si immagina messa in scena all'interno del campo di concentramento di Buchenwald nel marzo del '45. L'intensità del dramma pucciniano risulta esacerbata dalla contrapposizione tra gli ebrei, interpreti dell'opera, e i nazisti che assistono come pubblico.
La situazione drammatica dell'opera si carica dei vissuti degli artisti nel campo di prigionia: passato e presente si
Ancor più vera ed attuale appare la sofferenza di Tosca e di Cavaradossi, qui " stelle gialle di Davide", schiacciati dalla potente violenza di un "triangolo rosso", Scarpia e dal terrore incombente della camera a gas.
Consci della loro destinazione finale, in bilico tra una mai sopita vocazione di artisti e il terrore della morte, i protagonisti trovano sul palco improvvisato dal capriccio di un alto ufficiale SS il coraggio di essere sé stessi, prima come uomini e poi come artisti.
Spesso orgoglio e volontà di ribellione non sono sufficienti per aver salva la vita. Questo accadeva nella Roma papalina dell'Ottocento, messa in scena da Puccini, come di fronte alla "Soluzione Finale per gli Ebrei" durante il

secondo conflitto mondiale. Il buio della ragione ottenebra le coscienze, nella Germania di allora, come in molte altre parti del mondo di oggi.
Uno spunto per non dimenticare, attraverso la rievocazione di fatti avvenuti forse in un campo di concentramento nel quale persero la vita 56.000 persone e che si autoliberò l'11 aprile 1945.

Mauro Pagano
Tenore, regista – Genova, Teatro Archivolto - 2013

Boheme

L'umanità diversa di Musetta

Come tutti i capolavori pucciniani, *Bohème* è capace di tradurre una modesta vicenda da romanzo in un'opera di straordinaria forza innovativa, in cui le scelte musicali si fondono con il testo, vivificandolo e rendendolo oltre che plausibile addirittura necessario.
Bohème è un inno alla giovinezza scapestrata, allegra e a volte feroce fino al cinismo: i quattro amici squattrinati e velleitari nelle loro infruttuose passioni artistiche, vivono in spensieratezza la loro povertà e sembrano provare gusto nell'abilità, affinata dall'esperienza, nel gabbare il prossimo per cavarsi di impiccio. Ne fanno le spese un po' tutti i personaggi che ruotano loro intorno, da Benoit a Alcindoro (nel secondo dei quali si coglie un'impronta patetica che prevale sulla comicità tipica del buffo). E ne fanno le spese anche Musetta e Mimì: quest'ultima, in particolare, che con la sua morte (dovuta al male del secolo, naturalmente) trasforma la commedia del primo quadro nel dramma del quarto. Ma anche Mimì è una giovane, non troppo più assennata dei quattro ragazzi, e se è vero che Rodolfo la prende, la respinge e la recupera (troppo tardi) per giovanile leggerezza che si esprime come amore focoso e come infondata gelosia, anche Mimì non si muove con molto senno quando, dopo la scusa di rito (una candela molto opportunamente spentasi in assenza di zolfanelli), si getta prontamente tra le braccia dell'inquilino del piano di sopra, lasciandoci immaginare di avere architettato tutto con una certa freddezza. Musetta è forse fra tutti i personaggi giovani e sventati l'unica persona di qualche spessore, non tanto per l'età, quanto per l'esperienza di una vita faticosa e, ci si immagina, anche a tratti umiliante. Il suo amore per Marcello e soprattutto il suo affetto nei confronti di Mimì sono probabilmente, gli unici sentimenti veri che si esprimano nella geniale opera pucciniana.

Paolo Bosisio

CARMEN

L'infinita e crudele solitudine di Carmen

Il trascorrere del tempo – anni, decenni, secoli – stabilisce con inesorabile certezza il valore assoluto dei capolavori dell'arte e, a volte, ne ridisegna i contorni interpretativi, fino a mutare certe loro sembianze nella riscoperta delle intenzioni che si viene a supporre abbiano a suo tempo ispirato l'autore.
Ciò avviene anche nel teatro d'opera, pure assai più conservativo di quello drammatico o di altri generi d'arte, sicché *Traviata* è diventata ineludibilmente un'opera diversa dalla sua ricchissima tradizione dopo la lettura operatane da Luchino Visconti con la Callas, proprio come era avvenuto per opera del medesimo regista con la goldoniana *Locandiera* interpretata da Rina Morelli.
Carmen fu commissionata a Bizet per l'*Opéra Comique* dove fu rappresentata con scarso successo nel 1875, al termine di una serie di scontri e polemiche fra il compositore, i librettisti, i componenti dell'orchestra e i dirigenti della sala, frequentata per lo più da famiglie e usa a ospitare spettacoli meno contrastati e drammatici e, in un certo senso, più concilianti.

I meriti dell'opera emersero solo in seguito, dopo la morte dell'autore, e ne fecero una delle opere più amate e rappresentate, ammirata dai musicisti più importanti tra Otto e Novecento, da Wagner a Brahms e Čajkovskij. La versione originale, inframmezzata da lunghe scene recitate, fra una parte cantata e l'altra, come voleva l'originaria destinazione per l'*Opéra*, fu ovviamente accantonata per una versione interamente cantata, solo di recente rifiutata per poco comprensibili smanie filologiche di incauti registi, all'oscuro delle dinamiche del grande teatro musicale. Inutile scrupolo filologico sarebbe anche quello che riconducesse all'analisi del romanzo di Mérimée, da cui i librettisti si ispirarono con la ovvia e necessaria libertà, e persino al loro lavoro originale che occorre guardare con cautela, cercando piuttosto il senso dell'opera nelle note di Bizet, così ostinatamente difese dal compositore contro chiunque lo sollecitasse a cambiare qualcosa, attenuando, addolcendo, conciliando...
Rileggendo la partitura attento più alla musica che alle parole, in verità meno significative delle già scarsamente interessanti di parecchi libretti coevi, mi è parso di cogliere le tracce di una drammatica storia di solitudine.
Carmen è una donna sola innanzitutto fra le sue compagne sigaraie, anche quando si accosta a Frasquita e Mercedes che sembrano essere più le ancelle di una solitaria sovrana, che le amiche complici. Carmen è più bella, e la sua personalità è percorsa dai lampi di una inspiegabile violenza, capricciosa e insensata. La sua condotta è improntata alla sfida continua: sfida nei confronti delle compagne di lavoro che la considerano evidentemente superiore e le fanno largo quando appare fra loro. Sfida nei confronti di Zuniga e dei militari che la vorrebbero sottomettere a un codice di comportamento ch'ella continua a ignorare anche mentre porge le mani affinché vengano legate per condurla in prigione: una prigione dove entrerà il suo corpo, ma non la sua sregolata personalità che sbeffeggerà la ridicola superbia dei soldati. Sfida nei confronti di don Josè, che si diverte a piegare al suo fascino e alla sua forza intellettuale fino a travolgerlo e a condurlo in un'avventura folle, di disobbedienza, carcerazione, ribellione, brigantaggio, disperazione, cui la ben povera mente del giovane soldato non sa opporre alcuna valida resistenza.
Il tenore – come molti dei grandi protagonisti del melodramma, genere al quale ascriverei senza esitazione alcuna *Carmen*, nonostante la sua originale destinazione – è un giovane sventato, un amoroso dell'antica tradizione teatrale che diviene vittima dei suoi sentimenti, o meglio delle pulsioni irrazionali ch'egli scambia per tali, e finisce per travolgere nel suo destino quello di altri. Nulla di molto nuovo sotto il profilo degli eventi rispetto a *Romeo e Giulietta* di Shakespeare, ma anche rispetto a *Traviata* o a *Boheme*.
Escamillo non è il vero amore, finalmente incontrato da Carmen, a cui ella si immolerebbe affrontando la lama dissennata di don José, ma è una nuova sfida, cui si sottopone quasi per coazione la bella Carmen. Ammirato da tutti, desiderato dalle donne che superficialmente colgono in lui il seme della virilità, solo esteriore beninteso, egli diviene l'oggetto della ultima sfida della protagonista. La sua voce di baritono preannunzia una componente fatale

che si manifesta, in questo caso, non come la crudeltà diversamente atteggiata di uno Scarpia o di un Germont, ma come la mano inconsapevole del fato che sospinge la protagonista al suo ultimo destino.
Carmen non ama veramente don Josè come non ama Escamillo, e come non ha mai amato altri che sé, rinchiusa in una melanconica solitudine che si traveste di esplosiva allegria solo per esercitare il proprio vano potere sugli altri, per sedurli, per abbandonarli al loro destino.
Nell'umanità mediocre che circonda Carmen, dolorosamente diversa, si erge sottile il canto isolato di Micaela – la cui centralità è dimostrata dalla scelta di Bizet che ne crea il personaggio originale differenziandosi dalla fonte narrativa di Mérimée (un po' come farà Puccini con la sua Liù): non un autentico personaggio in carne e ossa, ma un'eco messaggera proveniente dal mondo dei vivi, delle persone normali: una madre che si spegne desiderando solo di poter riabbracciare il figliolo, una donna (Micaela stessa nella sua quotidianità) che ama non riamata, senza drammi, senza atrocità...
Ma la voce di Micaela si dissolve come un leggero banco di nebbia sospinto dal vento, mentre la voce scura di Carmen torna in proscenio a guidare le sorti dei fantocci che la circondano fino a travolgerli nel gorgo della sua morte.

Paolo Bosisio

DON GIOVANNI
assunto in cielo

Don Giovanni è fra le opere di Mozart quella in cui più apertamente venga messa a nudo l'anima nera del Settecento: un secolo convenzionalmente ritratto e rappresentato nell'eleganza delle lunghe vesti signorili, delle scarpe con tacco e fibbia d'argento per gli uomini in polpe bianche, delle parrucche incipriate, delle movenze garbate e rigidamente controllate da un codice condiviso, delle danze aristocratiche emblematicamente rappresentate dal minuetto.
Recenti sviluppi della critica e soprattutto della regia italiane hanno messo a nudo la vera anima del Settecento, in cui l'eleganza degli abiti cela lo sporco di una vergognosa mancanza di igiene, la cipria delle parrucche nasconde i pidocchi annidati fra i capelli, la grazia delle convenzioni mondane rivela il suo inconfessabile segreto nella moda del cicisbeismo che oggi definiremmo più onestamente dell'adulterio continuato e appena mascherato in modo da essere socialmente autorizzato.

Studiosi e registi italiani del secondo Novecento hanno finalmente strappato il velo di convenzioni e tradizioni che falsificavano l'immagine di un secolo, ritratto all'epoca con attendibile crudezza nei romanzi del Marchese de Sade e nei *Mémoires* di Giacomo Casanova. Protagonista oltre che narratore della sua propria vita, quest'ultimo ci conduce assai vicini al *Don Giovanni* mozartiano, anch'esso spesso e a lungo rappresentato come un'opera buffa il cui protagonista veniva un po' semplicisticamente interpretato come campione di libertinismo e vita dissipata: un buontempone collezionista di avventure erotiche.
Mozart, invece, e il suo librettista Lorenzo Da Ponte, veneziano come Casanova e di lui poco più giovane, sembrano pensare al personaggio semiromanzesco di quest'ultimo assai più che al *Burlador de Sevilla* di Tirso da Molina (1630) e al *Don Giovanni* di Molière (1665) nell'atto di comporre l'opera che delle sue fonti conserva solo la "buffa" apparenza della sfortunata vicenda di uno sfacciato sottaniere.
Il capolavoro mozartiano mette a frutto lo smagliante libretto di Da Ponte dipingendo una vicenda nera di perdizione, non tanto sociale, quanto umana e psicologica, dominata con cupa ostinazione fino agli ultimi istanti e fino alle ultime mortali conseguenze da un personaggio che nulla o quasi ha in sé del tracotante fascino proprio dei suoi archetipi teatrali di Tirso e Molière.
Squadernando con una volontà di rivincita nei confronti del suo padrone il "catalogo" delle di lui conquiste, Leporello disegna il ritratto di un erotomane, di un uomo che soffre quasi dolorosamente la condanna di una patologica coazione a ripetere che lo obbliga ad allineare le sue vittime, una dopo l'altra, senza badare ai meriti, all'interesse, all'originalità di ciascuna di esse, fra le quali hanno posto "donne d'ogni grado,d'ogni forma, d'ogni età".

Delle vecchie fa conquista
Pel piacer di porle in lista;
Sua passion predominante
È la giovin principiante.
Non si picca se sia ricca,
Se sia brutta, se sia bella,
Purché porti la gonnella,
Voi sapete quel che fa.

Nel suo comportamento malato non c'è spazio né tempo per discernere e per scegliere: preme la coazione a ripetere, ad accumulare, e il mezzo che consente ciò è la menzogna altrettanto spontanea, necessaria e frutto di una irresistibile e incontenibile urgenza.
Per Don Giovanni le "donne" sono come l'ossigeno, gli servono di continuo, per respirare, senza una seppur breve interruzione.
A Leporello che prova a dissuaderlo da una condotta che va facendosi pericolosa, egli risponde:

Lasciar le donne? Pazzo!
Lasciar le donne?
Sai ch'elle per me
son necessarie più del pan che mangio,
più dell'aria che spiro!

Sbaglia forse Donna Elvira a definire "nera" la sua anima, che a me pare, piuttosto, travagliata e sofferente, costretta com'è a ripetere all'infinito il medesimo comportamento, seguendo il copione che la sua patologia gli impone, senza mail sollievo di un'autentica conclusione.
Egli ha consumato così la sua giovinezza e, ormai stanco e un po' bolso, fatica a perseguire i suoi scopi, potendo contare solo sulla traccia sopravvissuta del suo passato irresistibile fascino.
Il Don Giovanni mozartiano non mi appare come un vero erotomane e non a caso, nei versi di Da Ponte non si scopre la prova ch'egli abbia neppure fino in fondo consumato i rapporti che ha aperto con una vittima dopo l'altra, disonorandole con la sua condotta socialmente deplorevole. Come avverte Leporello che lo conosce meglio di chiunque altro, egli non è attratto dal fascino o dalla bellezza, ma risponde al mero bisogno di collezionare, di contare le sue prede per poi gettarsele alle spalle una dopo l'altra.
Elvira e Anna non sono fanciulle fresche e attraenti, ma donne già un poco mature e, chissà, neppure così belle. La prima lo insegue disperata per l'abbandono sofferto la cui irrimediabilità la conduce quasi alla pazzia. La seconda, formalmente promessa sposa a lui, ma non del tutto estranea al possibile ripiego costituito dal vagheggino don Ottavio, temporeggia per non precludersi alcuna strada.

Zerlina costituisce forse il primo fallimento per Don Giovanni che instancabilmente cerca di farla sua senza veramente riuscirci.
Ma mentre ancora la corteggia, don Giovanni si lascia prendere dall'ansia di accumulare conquiste e confessa a Leporello il suo bisogno di accalappiare alcune contadinotte a un solo scopo: accrescere l'elenco delle vittime.

Ah! la mia lista
Doman mattina
D'una decina
Devi aumentar!
D'una decina
Devi aumentar!
D'una decina
Devi aumentar!
Devi aumentar!
Devi aumentar!
Devi aumentar!

E' la fine per lui: il cerchio della società gli si stringe intorno, con Anna, Ottavio, Zerlina e Masetto che lo vorrebbero punito e la sola Elvira che ne ha, in fondo, una umanissima seppure taciuta compassione.
Incapace di porsi un limite e inconsapevole di essere giunto alla fine del suo percorso, Don Giovanni sfida l'al di là e invita a cena il Commendatore.
A me sembra che questo "comprimario" rivesta, invece, un ruolo nodale nell'opera, apparentemente trasformando una commedia in tragicommedia: io non lo vedo, tuttavia, come un'ombra minacciosa che riemerga dal regno dei morti per vendicare l'onore di Anna (che forse non lo ha nemmeno davvero perduto per mano di Don Giovanni), ma come una vittima predestinata, giunta per farsi uccidere e redimere quindi il suo assassino. Egli mi sembra una funzione provvidenziale del destino o del Cielo che si immoli facendosi trucidare da Don Giovanni, senza difendersi, e torni, infine, in terra per condurlo con sé. Dove? Agli inferi o in Cielo, in fondo poco importa. Mozart e Da Ponte indicano l'inferno, come ovvia conclusione della vicenda umana del "Don Giovanni" eponimo della tradizione comica. Io vedo invece il Commendatore scendere in terra per liberare l'anima tormentata di Don Giovanni dal suo destino di sofferenza eternamente ripetuta…e per liberare il mondo dal pericolo sempre incombente di quell'involontario manigoldo.

Paolo Bosisio

ATTILA

Temistocle Solera, sostituito in corso d'opera da Francesco Maria Piave, sono gli autori del libretto di *Attila*, musicato dal giovane Verdi e rappresentato con modesto successo nel 1846: ma proprio la collocazione cronologica della composizione nel bel mezzo dei momenti più caldi del nostro Risorgimento spiega più d'altro il grande successo che coronò numerose e frequenti riprese nel corso del secolo, scaldando il pubblico che credeva di coglierví un invito a ribellarsi al giogo straniero.
Da una fonte ispirata al nazionalismo germanico, deriva una delle opere giovanili più infuocate di Verdi, caratterizzata da un soggetto tipicamente romantico, ambientato com'è nel medioevo barbarico. Il libretto si distacca con decisione dalla fonte, semplificando come ovvio la gradazione psicologica dei personaggi, e accentuando la componente sentimentale, costruita su forti conflitti si amore, odio e vendetta.
Nel quadrilatero vocale e psicologico costituito da Attila (basso), Odabella (soprano), Foresto (tenore) e Ezio (baritono), è al personaggio femminile che il compositore guarda con maggiore attenzione, affascinato dalla sua doppia personalità di coraggiosa guerriera e al tempo stesso donna sensibile agli affetti. D'altronde i sentimenti che forti risuonano nel di lei temperamento, il desiderio di vendetta e l'amor filiale, possiedono doti di spiccata melodrammaticità. La vocalità richiesta all'interprete esige doti notevoli di estensione e agilità, a partire dalla cavatina d'esordio, assai sviluppata e impegnativa, nella quale sembra di cogliere anticipazioni della futura Lady Macbeth.
Pur nella relativa schematicità caratteristica del melodramma ottocentesco, il personaggio di Attila presenta una sua complessità psicologica, scisso com'è tra l'inesausta bramosia di conquista e il terrore da una superstiziosa

devozione nei confronti della divinità, come dimostrano, specialmente, la scena del sogno e ancor più l'incontro con Leone.
Come spesso accade ai ruoli di tenore Foresto appare disegnato con minore finezza apparendo come il tipico innamorato languido, tutt'altro che eroico: sulla scena tende a soggiacere al soprano per vocalità e psicologia.
Conta sottolineare l'impegno speciale profuso dal compositore nel disegno di importanti scene corali, con forti effetti spettacolari, fatti questi decisamente nuovi nello stile del giovane Verdi.

Paolo Bosisio

Les Pêcheurs de perles

Georges Bizet non aveva ancora compiuto i venticinque anni quando il direttore del *Théâtre Lyrique* di Parigi, Léon Carvalho, riuscito a far accogliere la propria sala fra le quattro sovvenzionate dallo stato, gli commissionò un'opera sul libretto di Michel Carrè e Eugène Cormon, Compito non facile considerata l'inesperienza del musicista e la modesta qualità del libretto, buttato giù in fretta e furia dai due.
Alla prima parigina - il 29 settembre 1863 – *Les Pêcheurs de perles* ottenne un discreto successo di pubblico, ma fu accolto con freddezza dalla critica. Sembra, tuttavia, che la sera della prima, uno dei due navigati librettisti, Eugène Cormon, abbia esclamato con evidente pentimento: «Se fossimo stati a conoscenza del talento del signor Bizet, non gli avremmo mai dato questo dramma!».
Scomparsa dai palcoscenici francesi dopo diciotto recite, l'opera fu ripresa solo molti anni dopo la morte dell'autore, nel 1863, durante l'Esposizione universale di Parigi, presentata in lingua italiana dall'editore Sonzogno nella traduzione di Angelo Zanardini e con un finale posticcio. E fu grande successo, come dimostrano ben sessantotto edizioni presentate in cinquantaquattro teatri di quarantadue diverse città italiane tra il 1886 e il 1900.

Les Pêcheurs de perles è oggi considerata il primo capolavoro operistico di Bizet, seppure non molto rappresentato sui palcoscenici mondiali.
Ambientata nell'isola di Ceylon, situata nell'oceano Indiano e oggi conosciuta come Sri Lanka, l'opera contribuì senz'altro a mettere a fuoco il gusto per l'esotismo al quale tanto deve la drammaturgia musicale *fin de siècle*. Il modo in cui Bizet seppe alternare e nel contempo equilibrare semplicità e apparenza esotica rivela la straordinaria

raffinatezza del compositore ventiquattrenne e la sua indiscutibile originalità. Non mancano nella partitura brani caratterizzati nella prospettiva del colore locale. Si può affermare che agli occhi e agli orecchi degli spettatori europei dell'epoca brani come il coro notturno "Brahma, divin Brahma" e la successiva aria di Nadir potessero efficacemente richiamare l'aura misteriosa della notte d'oriente, pur nulla condividendo con le tradizioni musicali cingalesi e, più in generale, dell'Oriente indiano.
Apprezzamenti non diversi possono d'altronde essere svolti a proposito dell'ispanicità di *Carmen*, dello stesso Bizet, o, più tardi, dell'esotismo delle pucciniane *Butterfly* e *Turandot*.
Occorre osservare che il plot dei *Pêcheurs* si articola sopra l'archetipo, fra i più comuni dell'opera europea del tempo, fondato sul triangolo amoroso. Il tema della sacerdotessa combattuta tra obbedienza al voto religioso e cedimento a un amore terreno, inoltre, evoca sia il ricordo della *Norma* di Bellini, sia quello de *La Vestale* di Spontini. Anche il topos dell'amicizia virile è diffuso nel teatro musicale dell'Ottocento (basti pensare a Don Carlo e Posa, nell'opera verdiana), ma nei *Pêcheurs* l'affettività che lega Nadir a Zurga appare così centrale da costituire un nodo drammatico più importante dello stesso legame amoroso tra Léïla e Nadir.
Pur entro una struttura drammaturgica tipica della tradizione operistica occidentale, la trama della vicenda e più ancora il suo trattamento musicale sembrano insinuare un tema di sorprendente novità: quello dell'affettività tra i due protagonisti maschili che è difficile risolvere in una mera amicalità, adombrando piuttosto sentimenti più complessi che non escludono l'ipotesi di una latente omosessualità. Nadir segue, a dispetto del giuramento stretto in epoca passata con l'amico, un comportamento lineare che lo induce a seguire di lontano l'amata Léïla, come un angelo custode, evidentemente non dimentico dell'amore esploso al primo incontro, fino a raggiungerla e a rischiare la vita per lei, stupisce maggiormente il comportamento di Zurga. Saggio e autorevole al punto di essere eletto a capo della comunità in cui vive, egli mostra un'imprevedibile fragilità psicologica di fronte agli eventi tumultuosi del *plot* che mal si spiega senza ipotizzare il fuoco di un sentimento, pur in parte inconsapevole, dotato di forza prorompente: se la scoperta dell'amore inesausto e attuale di Nadir per Léïla lo induce alla condanna frettolosa alla pena capitale del ritrovato sodale, basta il fraintendimento di una frase pronunciata dalla donna a convincerlo gioiosamente dell'innocenza di Nadir e a restituirgli la serenità. Ma poche altre parole sono, a un dipresso, sufficienti a scatenare in lui una furiosa e cieca gelosia che fa precipitare gli eventi, salvo un finale e fatale ravvedimento che comporta il sacrificio estremo di Zurga, non tanto sull'altare di ampi sentimenti nei confronti dei due amanti, quanto su quello di un amore inconfessato anche a se stesso nei confronti di Nadir. Se si accetta tale ipotesi interpretativa, suffragata – a mio parere – da un brano come "L'orage s'est calmé" non meno che dal cosiddetto "motif de la déesse", la scelta di un'ambientazione esotica si spiegherebbe anche al di là di una accondiscendenza nei confronti di una moda: essa, infatti, garantirebbe di prendere le distanze da un tema sottaciuto e all'epoca assai poco conveniente, proiettandolo in un confortevole altrove imprecisato e comunque orientale che, nella mentalità europea del tempo poteva rappresentare un ambito fiabesco, esente dai preconcetti e dalle condanne della morale occidentale.

Caratterizzata da una distribuzione essenziale e persino esigua (tre protagonisti, soprano, tenore, baritono, e un solo comprimario, basso), l'opera si caratterizza per il ruolo importante del coro in scena e fuori scena, e per un'opportuna e significativa presenza della componente coreutica.
A chi oggi si proponga di mettere in scena *Les Pêcheurs* si pone la questione di una scelta interpretativa di fondo: accettare l'esotismo per il fascino che ancora può sprigionare nei suoi diversi aspetti di atmosfere, visività, tradizioni, riscrivendolo in termini di modernità, oppure sterilizzare l'insieme di partitura e libretto dalle loro intenzioni genetiche, collocando la vicenda in un'astrazione spazio-temporale. Di contro a precedenti illustri, come il recente e notevole allestimento firmato da Pizzi per La Fenice di Venezia, credo che il profumo d'Oriente che può sprigionarsi dalle scelte di ambientazione, costume, movimento, luce, possano aggiungere fascino alla vicenda drammatica, esaltando la straordinaria finezza compositiva di Bizet, che della "finzione" esotica fu un vero maestro. Non amo in genere le modernizzazioni a ogni costo e neppure le astrazioni, che nulla condividono con le intenzioni espresse dagli autori nelle opere, e propendo piuttosto per un realismo simbolico, intento a coniugare la realtà delle psicologie più di quella (improbabile) delle trame con la capacità che i lavori possiedono di superare gli orizzonti temporali per aspirare all'assolutezza e all'eternità. Vorrei che i personaggi esprimessero la verità delle loro psicologie, a volte complesse (come quella di Zurga), a volte relativamente semplici come quelle di Léïla e ancor più di Nadir, trovando nella concretezza di pochi arredi simbolici, di luci espressive, di movimenti suggestivi, un appiglio forse più solido di quello fornito da un quadro di pur nitida astrazione.

Paolo Bosisio

IL TROVATORE

Una tragedia d'amore e una tragedia umana.

Ascoltare e assimilare la musica ancor prima di studiare il testo poetico è un gesto indispensabile per un regista che voglia porsi con la necessaria umiltà di fronte al linguaggio utilizzato dal compositore non solo per rivestire le parole di note, ma per dare delle parole la sua personale interpretazione.
Ebbene, ascoltando il *Trovatore* sento, prima d'altro, l'urgenza di esprimere liricamente una tragedia d'amore e drammaticamente una tragedia individuale: la lirica tragedia che avvince Leonora e Manrico, destinati a morire incolpevoli per il solo fatto di amarsi, a dispetto di un terzo innamorato che non trova la possibilità di realizzare il proprio sogno; e la drammatica tragedia, personalissima e atroce, di Azucena, il cui destino violento l'ha condotta ad assistere al rogo della madre, a compiere l'involontario infanticidio del proprio figlio e che, infine, la obbliga a chiudere il cerchio della sua vita di disperazione vedendo salire il patibolo a colui ch'ella ha cresciuto e amato come il figlio perduto.
E il dopo, ciò che le note finali dell'opera lasciano presentire allo spettatore, sembra essere non meno atroce: Azucena che forse a sua volta sarà condotta a un martirio identico a quello cui fu dannata sua madre; e il Conte di Luna che espierà il sangue innocente di cui si è macchiato le mani con una solitudine che si può immaginare senza requie, come conferma la domanda "e vivo ancor?" che chiude l'opera.
Il Medioevo e gli echi di guerra si lasciano intuire in certe sequenze, ma non dominano certo l'opera che anzi potrebbe essere facilmente collocata in altra epoca, in altro luogo e lontano dal fragore delle battaglie senza nulla perdere della sua compattezza.
In tale luce sembra opportuno ricollocare i protagonisti entro le dimensioni psicologiche che il compositore sembra avere voluto per loro, ponendo nella giusta luce il gradiente di infelicità che grava su tutti, senza eccezione.
Leonora vive la sua illusione d'amore per un tempo assai breve, confessandola alla fida Ines, subito dopo che il coro e Ferrando hanno terminato di tratteggiare i violenti antefatti, e subito prima che uno sciagurato scambio di

persona scateni l'ira vendicativa del Conte. Di qui innanzi Leonora può solo scendere la via obbligata dell'ansia e della sofferenza fino al gesto fatale e liberatore del suicidio.
Manrico sconta il prezzo di una maledizione che non conosce, rinunziando ad avere la meglio nel duello con il Conte, obbligato da una forza misteriosa; affronta il cimento di conoscere da colei che ama teneramente come madre di non essere suo figlio; e per salvare proprio lei deve rinunziare al matrimonio che segretamente sta per contrarre, essendo infine rinchiuso in un carcere dove assiste impotente al suicidio dell'amata.
Il conte di Luna è, forse, il personaggio meno complesso nel suo anelito compulsivo alla vendetta che è pronto a esercitare contro chiunque, senza che nulla lo possa trattenere o farlo ragionare. Nessuna strategia e nessuna tattica guidano la sua condotta, accecato com'è dall'invidia e dall'odio.
Azucena, al contrario, è il personaggio più articolato e complesso che diviene il vero centro attorno al quale ruota il *plot*. La sua figura, evocata nella narrazione che occupa l'antefatto, riappare ciclicamente nel corso dell'opera e la conclude con l'atroce confessione al Conte di avere ucciso suo fratello. Essa non è la vecchia megera che la tradizione scenica ci ha consegnato, la zingara-strega che trama malefizi a danno di chiunque, ma una donna relativamente giovane, piegata dai dolori che hanno accompagnato la sua esistenza fin dalla tenera età: la morte ingiusta della madre, condotta al rogo come accadeva in quell'epoca a molte donne colpevoli solo di essere "diverse" da come le si pretendeva; l'involontario omicidio del piccolo figlio, quasi un castigo divino per avere desiderato di sopprimere un altro innocente per vendetta; l'angoscia per la vita perigliosa di colui che come un figlio ha cresciuto e amato e la di lui morte, infine, su un patibolo ingiusto e folle come quello che era toccato in sorte alla madre. Azucena è una donna pura che vive l'orrore del suo passato e lo strazio del suo presente senza neppure potersi confessare con qualcuno: così il grido conclusivo "Egl'era tuo fratello" che prosegue nel "sei vendicata o madre" sembra sfondare la muraglia che ha trattenuto e celato le pene e le tragedie della sua esistenza, per far correre verso un ignoto destino il turbine di un dolore senza fine.

Paolo Bosisio

LA CENERENTOLA

Festival. Amphitheater Kunli Kula, Montenegro, 2016

Il regista internazionalmente conosciuto e il docente di teatro Paolo Bosisio la sua ricca e lunga carriera al teatro musicale. La sua passione per l'insegnamento e la condivisione della sua vasta conoscenza con le giovani generazioni lo ha condotto attraverso brillanti affermazioni in campo accademico a dirigere il dipartimento in Spettacolo nell'università della sua città natale, Milano, a insegnare alla parigina Sorbonne e a essere conferenziere ospite in molti atenei internazionali fra cui Harvard, UCLA, Berkeley per non citarne che alcuni. Pur avendo lasciato l'insegnamento, in questi momenti difficili in cui tutto il mondo è affetto dal Coronavirus, il maestro Bosisio ha deciso di mettere a frutto i vantaggi della moderna tecnologia per condividere la sua competenza del teatro e dell'opera italiana con spettatori di tutto il mondo, attraverso gratuite conversazioni che egli svolge via Facebook due volte la settimana dalla sua abitazione in Tailandia.

Ed è precisamente la sua forte volontà di condividere la sua cultura e la sua erudizione con i giovani che lo ha condotto ad accettare di mettere in scena un capolavoro di Gioachino Rossini, La *Cenerentola*, come parte dell' Operosa Opera Festival a Herceg Novi, Montenegro. L'obiettivo di tale giovane e relativamente modesto festival di opera sta proprio nell'offrire a giovani cantanti provenienti da tutto il mondo l'occasione per collaborare con collaudati e famosi registi, direttori d'orchestra, scenografi, nonché di offrire loro l'occasione per cantare su un grande palcoscenico all'aperto, che certamente non è l'Arena di Verona, ma possiede un suo fascino e fedeli spettatori. Ciò detto vorrei sottolineare il fatto che il Maestro ha generosamente insistito per lavorare con i cantanti scelti come "covers", rinunciando a quasi tutto il suo potenziale tempo libero per insegnare anche a quei giovani cantanti, fra cui alcuni che non avevano ancora debuttato su un palcoscenico, per guidarli attraverso le sfide di una produzione d'operta e dare loro preziosi consigli che avrebbero potuto rivelarsi utili nelle loro future carriere.
Come il Maestro ha scritto, *Cenerentola* non è soltanto una fiaba, ma è la fiaba per eccellenza, che chiunque al mondo, a prescindere dalla sua età, probabilmente conosce. Mettere in scena una storia nota a tutti potrebbe rivelarsi rischioso considerato che ognuno ha la sua personale idea di come dovrebbe presentarsi. Ma mettere in scena questa magica fiaba che deve incantare il pubblico potendo contare su mezzi finanziari molto limitati e dovendo lavorare su un palcoscenico all'aperto privo di soffitta, retro e sottopalco, si è rivelata stata una sfida estrema. Il Maestro Bosisio ha risolto tutti questi problemi con una semplice quanto geniale idea: ha trasformato la fiaba per bambini in un gioco di bambini.

Fin dalla primissima nota del Preludio il pubblico è trasportato in una sala giochi che si riempie progressivamente di "bambini" che avrebbero dovuto essere addormentati nel loro letto e, invece, si stanno intrufolando in pigiama, iniziando a interpretare la storia di Cenerentola. Introducendo questo semplice ma efficace espediente narrativo, Bosisio è riuscito a superare tutti i problemi tecnici posti dal luogo in cui l'opera doveva essere allestita. Improvvisamente nulla di tutto ciò ha avuto più alcuna importanza. Neppure il risicato budget che non ha consentito alla geniale creatività dello scenografo e costumista Domenico Franchi di dare il meglio di sé, ma che tuttavia ha certamente dato vita a una magia con ciò che gli era stato messo a disposizione. Tutto ha funzionato esattamente come avrebbe dovuto. I "bambini" giocano (un brillante e pluridimensionale spettacolo nell'effetto teatrale) indossando i loro pigiama, costruendo con le proprie mani il loro magico mondo con l'impiego degli oggetti di uso comune che possono trovare nelle loro case. In tal modo ogni mancanza degli effetti scenici non viene affatto percepita come tale. È qui che la messa in scena curatissima e precisa e il lavoro svolto con i cantanti dal Maestro sono diventati evidenti e hanno portato al successo di questa produzione. I cantanti hanno interpretato tutto il tempo e senza mai uscirne i loro ruoli che non erano, tuttavia, quelli di Angelina, Magnifico, Alidoro, bensì quelli di bambini che pretendono di essere i personaggi.
Anziché sforzarsi di nascondere la struttura muraria della fortezza di Kanli Kula, che avrebbe rappresentato un ostacolo non da poco, Bosisio l'ha utilizzata come tale, riuscendo a integrare in essa la vicenda in modo molto naturale. Egli è riuscito a fornire una nuova e originale visione di una fiaba e di un'opera conosciutissime e a creare una vera magia teatrale, nonostante l'esiguità del budget e non pochi errori commessi dall'organizzazione del festival.

Sofija Perovic*, Regista, Clavicembalista, Belgrado*

LA CENERENTOLA

Teatrul National de Opera si Opereta "Nae Leonard" Galati, Romania, 2017

Cenerentola è probabilmente la più famosa fra le fiabe. E anche *Cenerentola* di Rossini è una fiaba, differente dall'originale solo per alcuni dettagli.
Sia nella fiaba originale, sia nell'opera, l'intento degli autori consiste nel trasferire gli spettatori in un mondo fatato in cui nulla sia realistico, e qualsivoglia lettura sociologica dell'opera, e dannoso ogni tentativo di attualizzazione.
Ma come mettere in scena una fiaba senza incorrere nel rischio di cadere in un realismo oleografico? Abbandonandoci alla forza dell'immaginazione, lasciandola filtrare attraverso la nostra cultura di adulti che vivono nella cultura del XXI secolo.
La mia *Cenerentola* si articola attraverso impasti cromatici e forme che richiamano il Futurismo e la pittura di Depero, senza nulla sottrarre al libero dispiegarsi della fantasia e del magico.
Tutto in una fiaba è frutto di immaginazione, a partire dai personaggi che nulla hanno a che fare con normali e reali esseri umani. Non solo Alidoro è un mago, ma tutti i personaggi possono essere intesi come creature scaturite dalla fantasia dei bimbi, che indossano i propri costumi come in una mascherata.
Nel mio allestimento Alidoro diviene architetto e motore di ogni snodo d'intreccio, onnipresente in scena anche se spesso invisibile agli altri personaggi, interessato più che a realizzare tutti i desideri della protagonista, a punire la folle avidità di don Magnifico e dell'arrogante presunzione delle sorellastre.
Adatta a un pubblico di adulti e bambini, la mia *Cenerentola*, che si avvale del genio creativo dello scenografo e costumista Domenico Franchi, trasporta lo spettatore in un viaggio di sorprese e emozioni senza fine.

Paolo Bosisio

RE CERVO

Extracts taken from: Elina Daraklitsa, «Carlo Gozzi and the unique case of fairytale drama "Re Cervo". From the Venetian theatres of the 18th century to the European ones of the 21st. The *libretto* of Paolo Bosisio», in: Interazioni teatrali italoelleniche. Saggi sulla drammaturgia e lo spazio scenico, Edizioni Academiche Italiane, Saarbrücken, 2019.
PP. 49-57

[…] Già a una prima lettura del libretto, si percepisce l'intenzione *di Bosisio di prendere le distanze dallo stile e dalla tematica del modello mediante l'introduzione* introducendo elementi innovativi e moderni che consentono al lavoro di accostarsi alla contemporaneità, senza smarrire l'identità letteraria settecentesca e la tessitura *retro* di pura atmosfera veneziana. *Lo stile giocoso e divertente di Bosisio supera la scrittura ponderata di Gozzi. Pur restando fedele allo stile e alle intenzioni letterarie del modello, egli utilizza il dialetto veneziano e un'espressione poetica aggiornata, impreziosita da rime asimmetriche, che si caratterizza per la libertà del metro, soffuso da un'aura di umorismo rarefatto e inusitato.*
Di tanto in tanto i personaggi alti adottano un modo di esprimersi popolaresco e vernacolare, secondo modalità che sarebbero risultate incomprensibili al pubblico settecentesco, ma non a quello odierno. *Un'ulteriore presa di distanza è costituita dal fatto che una fiaba teatrale viene riscritta nella forma di un'opera teatrale destinata a essere musicata e infine cantata.* L'aggiunta della musica impone cambiamenti metrici e linguistici.

[…] Vale la pena di sottolineare come l'atteggiamento severo di Gozzi nei confronti del ruolo della donna in società, del comportamento e della mentalità a essa imposti soprattutto dalla sua posizione sociale, tenda a scomparire nella scrittura di Bosisio. Mentre Gozzi sposava le convinzioni di certo Illuminismo, il librettista trae ispirazione dal soggetto particolare dando vita a una giocosa convenzione teatrale secondo la quale un cantante maschio con voce tenorile recita nei panni di Smeraldina. In tal modo Bosisio manifesta l'intenzione di privare d'importanza modelli sociali propri di un sistema etico ormai superato, e di circondare di assicurare attenzione e interesse a ciascun personaggio e all'espressione di qualsivoglia sentimento. Il sentimentalismo di Gozzi pretende

di commuove il pubblico di lettori e spettatori facendoli sognare ad occhi aperti, mentre Bosisio pretende di farli sorridere e divertire con la semplicità di una volta, ora un poco contaminata dal trascorrere dei secoli e dall'evidenza assunta dall'artificio. Bosisio si libera anche dalla cappa di religiosità e dalle relative implicazioni sociopolitiche proprie di Gozzi e ancora dalla sua etica obsoleta, aprendo la strada a una nuova lettura intertestuale, ipertestuale, realistica e allo stesso tempo romantica.

[…] La morale della favola viene affidata da Bosisio al personaggio del mago che, sorridendo mentre fuma il *narghilé,* afferma quanto sia saggio mettere il futuro nelle mani delle scienze esatte.

[…] Diventa quasi subito evidente che lo stile prosastico ed esplicativo utilizzato da Gozzi nel prologo acquisisce nella penna di Bosisio una forma più concentrata e scorrevole, includendo nei versi, senza disperdersi in dettagli inessenziali, l'esposizione degli antefatti cruciali e nello stesso tempo dando vita a un gioco melodico gradevole per le orecchie del pubblico, mediante il ricorso ripetuto alle consonanti armonicamente disposte nelle rime. La medesima modalità di condensare gli eventi è propria di tutto il libretto, nonché la progressione ordinata della vicenda fiabesca nella suddivisione in atti e scene.

[…] Bosisio mostra una predilezione per rime baciate e incrociate, adatte a creare effetti di eco e ad agevolare il compito dei cantanti mediante un facile schema mnemonico. Le rime frequenti accentuano la comicità. Sia le vocali sia le consonanti sono improntate all'epanalessi risultando perciò orecchiabili al punto da trasformarsi in consuetudine melodica che si prolunga oltre il termine della rappresentazione. Il libretto di Bosisio si caratterizza per la vivacità scenica, ritmica e per la naturalezza espressiva. I dialoghi scorrono con naturalezza e facilità maggiori rispetto all'originale fiabesco, dimostrando la moderna sensibilità sottostante al testo, in sintonia con la nostra epoca. Inoltre, in alcuni momenti un dialogo intercetta intenzionalmente un altro, dando vita a una sequenza continua di suoni, discorsi e divertimento, con un conseguente ritmo che si rivela eccellente sotto il profilo tecnico. Le scene sono costruite con abilità, al fine di conseguire l'atmosfera brillante desiderata.
Nel libretto di Bosisio prevalgono la polimorfia metrica e l'impiego di una retorica del comico, mentre la relazione tra parola e gesto risulta in perfetta armonia con la musica. Si tratta di un libretto semplice ma al tempo stesso complesso. Bosisio riesce a coniugare uniformemente l'elemento fiabesco, l'elemento umoristico e la satira, coinvolgendo il gusto romantico del primitivo, della spontaneità, della natura e del sogno: egli adegua efficacemente le diverse componenti tecniche e linguistiche alle soluzioni musicali. L' abilità specifica di Bosisio come librettista sta nell'imprevedibile e inquieto accostamento di modernità e tradizione.

[…] Riassumendo, con questo libretto, Bosisio dimostra in modo cristallino la sua perfetta conoscenza della *prassis* teatrale, la sua esperienza nell'arte della scrittura, che per la prima volta declina nel contesto drammaturgico di un libretto – anziché in quello scientifico che gli è consueto – proiettando il suo potenziale a favore della recitazione e della vocalità dei cantanti. Egli si rivela un eccellente drammaturgo contemporaneo, che si aggiunge a una nuova prova del suo stile di regista, consentendo di presagire per lui una lunga carriera nell'arte.

Elina Daraklitsa
Professor of History of Italian Theatre and Drama at the University of Athens.
Director of the National Centre of Pirandello Studies for SE Europe and Cyprus

TURANDOT

Uno scontro senza quartiere

Turandot non è la storia d'amore (o se si vuole la doppia storia d'amore, quella senza speranza di Liù che, sopprimendosi, rende realizzabile quella impensabile di Turandot con Calaf), ma è la storia di uno scontro senza quartiere tra nevrosi diverse e contrastanti.

Nella lettura che ne offre Puccini, Turandot è una donna frigida, sessualmente convertita alla più accesa repulsione pregiudiziale nei confronti del maschio, a causa di un trauma ancestrale, subito da una sua antenata. Ma uscendo dalla lettera del libretto, è forse semplicemente una donna antifallocratica per una pretesa di assolutismo politico (è la sola erede dell'imperatore) e amante convinta ed esclusiva del suo proprio sesso (si potrebbe immaginare dedita ad amori saffici o più probabilmente all'autoerotismo).
Calaf, come molti eroi del melodramma (da Otello a Alfredo Germont, da Rodolfo a Pinkerton), è innanzitutto un demente e un irresponsabile, incapace di guardare intorno a sé per riconoscere la verità dei fatti e dei sentimenti. Ma è anche un invasato, che di fronte alla semplice visione (da lontano) di una donna (suppostamente) bella o anche bellissima, rinuncia a usare il proprio discernimento per gettarsi in una avventura destinata a essere quasi certamente letale, ignorando i suggerimenti onesti e disonesti che lo martellano per un atto intero. Ed è, infine, un presuntuoso e arrogante nevrotico che, non contento di avere vinto un cimento quasi insuperabile, ne propone subito un altro, quasi che il rischio in sé e non il risultato vittorioso costituisca la fonte autentica del suo piacere.
I tre ministri – che Puccini e i suoi librettisti derivarono dalla modificazione delle quattro maschere della commedia dell'arte presenti nella fiaba originale di Carlo Gozzi – sono figure sinistre e sgradevoli che, dietro a una schermo clownesco, celano sentimenti deplorevoli come l'invidia (per i maschi veri come Calaf e i principi sfidanti e deceduti, mentre essi devono essere eunuchi avendo il permesso di aggirarsi liberamente nella reggia), il sadismo che il sangue e le teste mozzate conducono al piacere estremo, la falsità che guida le loro azioni artatamente caritatevoli. Tre clown "Bianchi" che, a tratti, indossano il naso rosso dell'"Augusto", per fingersi appunto buoni, generosi, perfino un po' sciocchi.
L'imperatore, il mandarino, il principe di Persia, sono figure di contorno che si muovono sullo sfondo senza avere rilevanza alcuna se non strumentale nell'azione drammatica e nella gradazione psicologica.
Nell'opera pucciniana l'umanità sta relegata tutta esclusivamente in un piccolo cono di luce, entro il quale si consuma il dramma di Liù e di Timur: essi non entrano mai in autentico contatto con gli altri personaggi, ciascuno dei quali "vive" in un suo mondo di luce, quasi rinchiuso in una bolla di vetro o di colore, dalla quale è condannato a non uscire mai. Liù e Timur (nei quali Puccini riassume i drammi di quattro dei personaggi gozziani, Adelma, Zelima, Barach e Timur) trascinano, invece, alla luce autentica del giorno o della notte gli ultimi momenti delle loro infelici e dolorose esistenze.

Paolo Bosisio

RIGOLETTO

Un'edizione molto rispettosa della migliore tradizione nelle scelte musicali e registiche, quella che ha concluso trionfalmente la stagione 2018 del secondo palcoscenico polacco, Il Teatro Grande di Lodz, nella quale, tuttavia, si segnalano scelte interpretative e soluzioni sceniche di rilevante novità.
I costumi splendidi di Zuzanna Markiewicz, ispirati al Quattrocento italiano, rivelano nella scelta dei preziosi materiali e nell'accuratezza dei dettagli un impegno da parte della costumista e del teatro a superare le sciattezze degli allestimenti cosiddetti "attuali" - sempre meno originali e meno motivati. L'intento è quello di ritrovare il gusto della raffinatezza, il piacere della trasgressione formale, il sapore degli impasti cromatici che, nelle luci disegnate e firmate dal regista stesso - anche per questo particolarmente elogiato dalla critica locale - assumono toni goyeschi, alludendo a un Seicento più oscuro e tormentato della corte ducale di Mantova, evocata d'altronde da Verdi solo per sottrarsi ai rigori della censura. L'intento è quello di ritrovare il gusto della raffinatezza, il piacere della trasgressione formale, il sapore degli impasti cromatici che, nelle luci disegnate e firmate dal regista stesso - anche per questo particolarmente elogiato dalla critica locale - assumono toni goyeschi, alludendo a un Seicento più oscuro e tormentato della corte ducale di Mantova, evocata d'altronde da Verdi solo per sottrarsi ai rigori della censura.
E della corte mantovana rimangono nella scenografia solo i portali, filologicamente citati all'interno di un impianto assai interessante di scatole concentriche che nella loro astrattezza e capacità suggestiva alludono con assoluta precisione agli spazi previsti dallo sviluppo del plot. Ne è stato artefice l'ottimo Domenico Franchi il cui nome affianca da qualche anno quello di Paolo Bosisio, con il quale si è venuto a creare un sodalizio prodigo di risultati.
Il regista Paolo Bosisio sceglie di porre al centro della sua chiave di lettura il complesso rapporto tra padre e figlia, lasciando in penombra il ruolo del duca, il cui atto di seduzione nei confronti di Gilda smarrisce la rilevanza di un abuso di potere per rivelarsi lo sciocco e ripetitivo divertimento posto in essere da un dongiovanni di provincia. Il gesto, e non chi lo ha compiuto, appare dunque il centro di interesse nella creazione verdiana (lontana assai dalla fonte francese) e nella lettura che ne fornisce Bosisio: esso viene, infatti a spezzare una linea affettiva di intensità assoluta che trae origine dalla morte della madre di Gilda. Non a caso il regista la evoca nel quadro che occupa il

preludio, durante il quale Gilda bambina, accompagnata da un giovane Rigoletto, depone una rosa sulla tomba della madre.
Gilda rimane, negli anni a venire "l'universo intero" per il padre che la cresce, custodendola al di fuori di ogni possibile rischio, oggetto sacro del suo amore che, insensibilmente, giunge forse ad assumere contorni fino un poco morbosi.
Rigoletto è un "diverso", segnato fin dalla nascita da una deformità fisica che lo ha trasformato in un atroce giocattolo costretto a guadagnarsi da vivere intrattenendo proprio le persone che giudica infami, "cortigiani vil razza dannata". E da loro specialmente sente di dover difendere la propria figlia.
Il tradimento da parte di Giovanna, a cui egli l'ha affidata, è risolto dal regista in una maniera del tutto originale. Mentre un tulle cala a separare simbolicamente la stanza di Gilda dalla strada dove Rigoletto viene trascinato abilmente nella trappola predisposta dai cortigiani, alcuni di loro vengono condotti proprio da Giovanna al cospetto di Gilda a cui si propone il gioco della mosca cieca, sicché è lei stessa a lasciarsi bendare (come il padre che bendato regge un'inutile scala a pioli all'esterno) e trascinare via.
L'intelligenza di Rigoletto, che risulta confusa e appannata in questa parte dell'intreccio, è del resto messa a dura prova dai contrasti irriducibili ch'egli cela dietro la facciata professionale di buffone: l'astio nei confronti di chi "diverso" non è condannato a essere, l'amore disperato per la figlia, l'odio per coloro che hanno osato sottrarla alla sua intimità, la gelosia cieca e furiosa, la sete di vendetta e di sangue.
Il dramma umano di un uomo, che Bosisio disegna come fragile e disperato, si intreccia con il tema sottile del purissimo amore concepito da Gilda con disarmante semplicità nei confronti del seduttore seriale di cui ella si ostina a non vedere i bassi istinti. E tale amore senza limiti né incertezze finisce per oscurare l'altro e più autentico amore della di lei vita, quello per il padre.
I due fili della tessitura psicologica entrano, infine, in un fatale corto circuito che spinge i protagonisti a due gesti paralleli e sinergici: il padre assolda un assassino per liberarsi del seduttore di Gilda, e costei si immola sull'altare di un amore assoluto e insensato, suicidandosi.
In tale contesto, il duca – pur ritagliandosi spazi vocali di grande momento – resta comunque sullo sfondo, senza entrare davvero a parte del tragico gioco di cui è solo il catalizzatore.
Il regista ha dato corpo a tale convincimento, costruendo il terzo atto su piani spaziali e luminosi che si succedono dal proscenio al fondale, forte del suggestivo e magnificamente allusivo impianto scenico firmato da Domenico Franchi. In proscenio una strada nebbiosa accoglie la *climax* che conduce all'estremo la disperata consapevolezza di Gilda, guidata con la vana speranza di salvarla dal padre. Alle loro spalle, dapprima separata da un tulle e poi solo da una parete immaginaria su cui si stagliano le sole cornici di una finestra e di una porta, la locanda di Sparafucile dove una donna di strada come Maddalena soggiace a sua volta al fascino sciocco e ripetitivo del Duca. Su un terzo piano, sullo sfondo, una scala lunghissima che allontana quest'ultimo dalla scena di morte di cui è inconsapevole e noncurante responsabile, sottolineandone la sostanziale estraneità.
Gilda, dunque, come si è detto, affronta la morte gettandosi suicida sul pugnale del suo assassino, in nome dell'amore mai rinnegato per il suo Gualtiero e del rimorso che in lei provoca la consapevolezza di avere ferito il padre.
E proprio nel momento in cui Gilda chiude gli occhi per sempre, stringendo in mano la bambola che le abbiamo visto tenere cara per tutto lo svolgimento della vicenda, il regista decide di far rientrare nell'angolo di proscenio la bimba del Preludio, attenuata nei colori del viso e dell'abito, e come posata su una nube leggera che lambisce e poi ricopre il cadavere dell'eroina.

*Roberto Cucchi (*From "I Teatri dell'Est... e non solo)"

© THE SCENOGRAPHER 2020