



DARIA PARISI

DIVINI CANTORI E MARIONETTE. IL CANTANTE D'OPERA TRA DIVISMO, SIMULACRI E TEATRO DI REGIA

This paper focuses on the primacy in the operatic text of the singer's performance. It shows how this primacy has been opposed in the whole course of opera history, making reference to the Puppet Opera in XVII-XVIII centuries; to Stanislavsky's reforms of singers' acting and performance; to Meyerhold's experimentations and opera theatre directions; to the recent digital reconstruction of Maria Callas' body in Virtual Tosca.

Parole e musica: tra la razionalità del testo verbale, elemento maschile e 'procreatore' (*Erzeuger*), e la seduzione emotiva della musica, elemento femminile e 'partoriente' (*Gebärrerin*), secondo la nota teorizzazione di Wagner¹, vive l'opera. Su questa linea interpretativa si è tradizionalmente mossa la lettura del testo operistico, esorcizzando la sua componente performativa, condensata nel primato del cantante.

Il mio intervento si propone alcune riflessioni sulla centralità della performance, vocale quanto attoriale, del cantante operistico e di come, nel corso della storia del melodramma, passando per le riforme di Metastasio e Gluck, il suo primato sia stato insidiato, riformato, addomesticato, cancellato: mi soffermerò sul melodramma per marionette, preziosismo che sostituisce al corpo divistico il simulacro della marionetta, e che ha il suo apogeo proprio nel Settecento, secolo della tirannia delle pratiche divistiche sulla scena; sulle ingerenze pedagogiche del sistema che Stanislavskij mise a punto per la formazione del cantante-attore e nel corso delle sue messinscène operistiche; sulle realizzazioni e sperimentazioni delle regie operistiche di Mejerchol'd, tese verso il 'teatro della convenzione' e la marionettizzazione del cantante; infine sulla sperimentazione di *Virtual Tosca*, ricostruzione digitale del corpo della divina Callas.

Il melodramma per marionette nasce nella seconda metà del Seicento: si trattava di operine scritte e musicate appositamente per le marionette, piccole gemme ben lontane dalle grandiosità dell'opera seria, nelle quali i cantanti 'prestavano' le proprie voci cantando dietro la scena. Dunque il melodramma per marionette nasce e

¹ R. WAGNER, *Oper und Drama*, Leipzig, 1851, p. 102; trad. it. *Opera e dramma*, F.lli Bocca, Milano, 1939.



si sviluppa parallelamente all'affermazione delle pratiche divistiche sulla scena operistica: ma mentre il teatro di marionette spesso rappresentava la versione più economica e agevole nella messinscena nella diffusione del teatro attoriale, il melodramma per marionette non rappresentò tanto la 'versione povera' dell'opera in musica quanto un vero e proprio preziosismo, l'esercizio supremo e del linguaggio operistico e di quello marionettistico. Purtuttavia la messinscena di un'operina per marionette risultava senz'altro più agevole ed economica di un'opera: ed un commentatore dell'epoca, Padre Enrico De Noris, scrive a proposito dell'«edificio» e delle marionette costruiti dall'Acciaiuoli per Ferdinando de' Medici che «Cotesti comici piacciono ancora a me, perché si spende poco nel prepararli le scene, meno nel vestirli, e nulla nel farli le spese. Per il loro alloggio basta uno scattolone simile a quello col quale io già viaggiavo»². Il De Noris non sembra considerare che l'allestimento di queste operine per marionette richiedevano comunque la presenza di cantanti dietro la scena, quantunque il *cachet* di quest'ultimi dovesse essere di molto minore di quello dei cantanti 'in carne ed ossa'. E aggiunge il De Noris: «Non v'è fra essi loro emulazione o invidia. Sono ubbidienti più che i frati; né hanno alcuno de' vizij che propri di coloro che recitano nelle scene»³. Sembra dunque che l'assenza del cantante dalla scena, o meglio dell'assenza del corpo nella presenza della voce, creasse una diminuzione notevole del ruolo sociale del cantante stesso: venendo meno il corpo, la sua voce rubata dai «comici insensati»⁴, il cantante vedeva ridotto il suo prestigio, divenendo puri esecutori invisibili. Ed infatti un'altro commentatore dell'epoca, Gian Carlo Bombini, a proposito di una delle prime opere per marionette, *Leandro* di Camillo Badoer su musiche di Francesco Antonio Pistocchi rappresentata a Venezia nel 1679, riguardo ai cantanti scrive «cantando i *Musici* dietro le scene»⁵.

L'avvento del melodramma per marionette esplicita quel disagio legato al primato della performance del cantante, che sembra insidiare. L'unità del corpo e della voce, di pratiche del corpo scenico e pratiche della voce, che determinano il corpo divistico, nel melodramma per marionette vengono fatalmente scisse: al corpo divistico si sostituisce il simulacro della marionetta, nella cui grazia aerea si incarna la voce umana. Si realizza così l'apoteosi delle aspirazioni del linguaggio marionettistico e di quello operistico: l'essenza musicale della marionetta trova nella

² Cit. in E. MONTI COLLA, *Il melodramma e la marionette*, in «Boccascena», 2, Milano, p. 24.

³ *Ibidem*.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibidem*.



musica e nel canto, di cui diviene incarnazione scenica, la sua massima espressione; venendo meno il corpo divistico, sembra che il compositore e il poeta possano finalmente conquistare l'agognata autorità del testo operistico, autorità 'usurpata' dalla *performance* del cantante. Ma storicamente il melodramma per marionette è rimasto un fenomeno ristretto rispetto alle glorie dell'opera lirica, nella quale proprio la tensione tra musica, poesia e *performance* determina l'intensità della sua attrattiva.

Possiamo considerare il corpo del cantante-attore il corpo marionettistico per eccellenza: verificandosi uno sdoppiamento analogo a quello tra marionetta e voce che in essa si infonde, la voce rappresenta l'autentico 'corpo' del cantante, che si incarna in quel corpo scenico costruito dal trucco, l'acconciatura, il costume e la recitazione fortemente enfatica, basata sulle 'pose sceniche'⁶. La voce anima il corpo-marionetta: le membra si muovono seguendo la musica, tendendosi nello sforzo di emissione ad esprimere il *pathos*, rilassandosi ad emissione avvenuta. Il corpo del cantante, 'marionetta musicale', si fa dirigere dal ritmo della musica e impiega il suo codice di pose sceniche a segnare i momenti più salienti.

Dall'inizio del Novecento il teatro di regia si è preoccupato di riformare la recitazione del cantante lirico: fra i primi Konstantin Stanislavskij che creò una sua scuola anche nella recitazione operistica. Nel 1921 Stanislavskij fonda l'Opera Studio del Bol'soj, ospitato nella sua stessa casa: nello Studio giovani cantanti del Bol'soj praticavano quello che il Maestro riteneva fosse un training completo e indispensabile alla realizzazione del 'sistema', l'applicazione del quale avrebbe rivoluzionato le tradizionali pratiche attoriali operistiche⁷. Parallela si sviluppò l'attività registica con gli allievi dello Studio, con la messinscena di quattordici opere⁸. Gli allievi dell'Opera Studio ricevevano un'istruzione completa e articolata: teoria e pratica del 'sistema', ovviamente; ma anche un severo training fisico, basato su una serie di

⁶ Si veda il codice cinesico di MORELLI, ALEMANNI, *Prontuario delle pose sceniche*, Milano, 1854.

⁷ La collaborazione con il teatro Bol'soj era cominciata già nel 1918 con alcune lezioni-conversazione tenute ai cantanti del teatro, ma Stanislavskij aveva rifiutato la proposta di curare regia d'opera per l'inadeguatezza della preparazione scenica dei cantanti rispetto ai compiti da lui prefigurati. Su pressione del fratello Vladimir e della sorella Zinajda, che l'accompagneranno quali fedeli collaboratori in questa e altre imprese, Stanislavskij infine accettò di istituire e dirigere lo Studio d'Opera, sperimentando quotidianamente la validità del 'sistema' nella formazione del cantante operistico.

⁸ (1922) *Evgenij Onegin* di Cajkovskij; (1923) *Werther* di Massenet; (1926) *La fidanzata dello Zar* di Rimskij-Korsakov; (1927) *La Bohème* di Puccini e *Il matrimonio segreto* di Cimarosa; (1928) *Notte di Maggio* di Rimskij-Korsakov; (1929) *Boris Godunov* di Mussorgskij; (1930) *La Dama di picche* di Cajkovskij; (1932) *Il gallo d'oro* di Rimskij-Korsakov; (1933) *Il barbiere di Siviglia* di Rossini; (1935) *Carmen* di Bizet; (1936) *Don Pasquale* di Donizetti; (1939) *Le gole di Darvaz* di Stepanov e *Rigoletto* di Verdi, messe in scena dopo la morte di Stanislavskij nel 1938 da Mejerchol'd, attenendosi ai piani di regia del maestro.



esercizi a suon di musica, pratica completa del ballo (nelle opere messe in scena dallo Studio le danze venivano eseguite dai cantanti stessi) e scherma; a ciò si aggiungevano accurati esercizi di dizione e ortoepia, perché Stanislavskij era sempre molto esigente sul fatto che le parole cantate fossero chiare e intelleggibili al pubblico⁹. Per quanto riguarda la recitazione, il cantante doveva abbandonare le tradizionali pose sceniche (Stanislavskij le definiva sdegnosamente ‘balletti’) e mantenere il totale rilassamento dei muscoli del corpo e del viso anche nei momenti di sforzo, eccezion fatta per le tensioni di quei muscoli impegnati nel processo di emissione. Grande attenzione veniva posta al movimento sulla scena, non solo quello dei protagonisti ma anche quello del coro: ogni singolo cantante, ogni comparsa doveva, secondo il sacro ‘sistema’, seguire il proprio ‘superobiettivo’ e le proprie profonde e meditate motivazioni sceniche. Inoltre il movimento del cantante, la recitazione e il ‘movimento interiore’ dovevano essere regolati sul tempo-ritmo della musica: il corpo, e l’anima, dovevano seguire, con scioltezza, tale ritmo che costituiva la coincidenza tra il superobiettivo di ogni singolo interprete con il significato dell’opera tutta. Il cantante stanislavskiano, come già l’attore, rinuncia al suo primato e si piega alla realizzazione dell’opera secondo i superiori, e tirannici, piani del regista-taumaturgo.

Diversamente dal maestro Stanislavskij, Mejerchol’d non condusse un’attività pedagogica con i cantanti, ma le innovazioni portate dalle sue regie operistiche sono considerevoli, pur se, viste le vicende storiche, non hanno esercitato quell’influenza che invece ha avuto l’insegnamento di Stanislavskij.

Un primo rinnovamento delle pratiche attoriali operistiche venne compiuto al tempo delle regie al teatro Mariinskij di Pietroburgo tra il 1908 e il 1918, periodo nel quale Mejerchol’d venne assunto come attore e regista dei due Teatri imperiali (l’altro era l’Aleksandriskij, teatro di prosa)¹⁰. I due teatri imperiali incarnavano il più retrogrado e cimiteriale accademismo, sia per la scelta di un repertorio tradizionale che nelle pratiche tipicamente ottocentesche di attori ‘mattatori’ e cantanti ‘divi’. La nomina inattesa di Mejerchol’d, dovuta pare alla pressione dello scenografo Aleksandr Golovin che aveva apprezzato le sue sperimentazioni al Teatro di Vera

⁹ Per un’introduzione alla didattica di Stanislavskij all’Opera Studio si veda D. PARISI, *Ricordo di Stanislavskij: il maestro all’Opera*, in «The Rope», 1, 2007, pp. 109-124.

¹⁰ Al Mariinskij Mejerchol’d curò la regia di sette opere: (1909) *Tristano e Isotta* di R. Wagner; (1911) *Boris Godunov* di B. Mussorgskij e *Orfeo e Euridice* di C. Gluck; (1913) *Electra* di R. Strauss; (1917) *Il convitato di pietra* di A. Dargomyzskij e *La fanciulla di neve* di N. Rimskij-Korsakov; (1918) *L’usignolo* di I. Stravinskij.



Kommissarzevskaja, fu accolta dal quasi unanime malcontento di attori e cantanti, specie di quei mattatori e divi poco inclini a piegarsi alla tirannia del teatro di regia.

Ma Mejerchol'd agì con magistrale diplomazia e astuzia, adattando la sua sete di sperimentazione al materiale umano: senza sconvolgere le cristallizzate pratiche sceniche, ma proprio attraverso la messa in evidenza del loro convenzionalismo, pose le basi del 'Teatro della convenzione',¹¹ della teatralità esasperata e autocelebrativa. Rispettando ed anzi esaltando il primato di attori e cantanti, il regista e lo scenografo Golovin costruirono intorno a questi una scena fastosa, armonizzata con l'arredamento dei teatri stessi, una degna cornice antiquaria a spettacoli del passato, con l'intento di riportare drammi e opere al loro clima originale¹².

Le regie operistiche di Mejerchol'd seguono la stessa linea delle regie all'Aleksandriskij: impostazione antiquaria della scena e valorizzazione degli interpreti. In molti allestimenti il regista decise di dividere la scena in due parti, relegando le pitture sul fondo e utilizzando il proscenio come una sorta di piedistallo dell'attore. Se all'Aleksandriskij aveva richiesto agli interpreti di enfatizzare il gelido accademismo, la misura e l'eleganza del gesto, richiese invece ai cantanti una sorta di cantar-danzando, un'interpretazione ritmico-gestuale della partitura che desse risalto alla plasticità del corpo del cantante, il cui movimento e gestualità erano esaltati e dilatati rispetto al tempo-ritmo che regolava invece il corpo dell'attore e cantante stanislavskiano.

L'esaltazione e l'enfatizzazione della recitazione tradizionale, del primato dell'interprete e del suo divismo, sottolineano l'essenza marionettistica del corpo del cantante.

In questo senso, verso una totale marionettizzazione, tese la regia assolutamente rivoluzionaria della *Dama di picche* nel 1935 al Malyj Teatr di Pietroburgo, ritorno di Mejerchol'd all'opera lirica nel periodo di decadenza seguito ai trionfi degli anni Venti.

Nel riaccostarsi al genere operistico Mejerchol'd, apparentemente libero dai lacci che avevano costretto le sue produzioni operistiche ai Teatri Imperiali, lo sovverte praticando una regia totale, che pone sotto la propria egemonia tutte le componenti dello spettacolo¹³.

¹¹ V. MEJERCHOL'D, *La rivoluzione teatrale*, Editori Riuniti, Roma, 1975, p. 49.

¹² Cfr. A.M. RIPELLINO, *Il trucco e l'anima*, Einaudi, Torino, 1965, p. 140.

¹³ Si veda D. PARISI, *Stanislavskij e Mejerchol'd: la regia operistica tra naturalismo e rivoluzione teatrale*, in «The Rope», 2/3, 2008, pp. 232-244.



Fra le tante innovazioni di questa messinscena, la sperimentazione di una nuova recitazione operistica: andando contro al principio della coincidenza del movimento con la musica, quel tempo-ritmo di Stanislavskij che Mejerchol'd aveva già applicato, con maggiore enfasi, prima di questi alle messinscene al Mariinskij, il regista pone il principio della libertà ritmica dell'attore, il cui movimento e recitazione devono essere sviluppati non come riflesso della musica, ma come suo contrappunto. Il dramma e la musica in tale maniera dovevano coesistere in connessione dinamica, ove il dramma scaturiva comunque dall'espressione musicale, dalla quale Mejerchol'd fece infatti derivare le variazioni imposte al testo dell'opera.

Il risultato fu una recitazione straniata, movimenti da marionetta, da automa canterino: tale principio contrappuntistico e non naturalistico della recitazione fu grandemente lodato dal compositore Dmitrij Sostakovic nella polemica che seguì la première dell'opera¹⁴.

La recitazione contrappuntistica di Mejerchol'd esaltava la percezione spettatoriale del corpo del cantante quale simulacro in cui s'incarna la voce: nei registri lirici la voce dispiega tutta la sua inquietante alterità, e il corpo si manifesta come abitacolo dell'Altro. Tale natura rituale e misterica del melodramma, presente alle sue origini quale reincarnazione del genere tragico, lo avvicina notevolmente al teatro di figura: sicché il melodramma per marionette rappresenta l'apoteosi di quella ritualità che si è andata perdendo nel corso dell'evoluzione dell'opera lirica.

Il tentativo di recuperare tale dimensione rituale attraverso la 'marionettizzazione' del corpo del cantante è presente in certe regie operistiche: pensiamo agli allestimenti di Bob Wilson, al *Das Rheingold* e *Madama Butterfly* in particolare, dove le movenze e la gestualità del Nō rendono gli interpreti una sorta di marionette robotiche.

La ritualità originaria si rinnova anche nella celebrazione del corpo divistico: nel corpo-voce del cantante-sciamano si manifesta l'epifania dell'altro e il corpo divistico, nella sua lontananza e intoccabilità, diviene oggetto di adorazione feticista.

¹⁴ La *Dama di picche* ebbe un successo clamoroso di pubblico: nei due anni che restò in repertorio, prima di essere bandita insieme a tutti gli altri allestimenti di Mejerchol'd, ebbe più di cento repliche. Gran rumore produsse nel mondo culturale: cinque giorni dopo la prima, si tenne una seduta all'Accademia Nazionale delle Arti esclusivamente dedicata alla messinscena di Mejerchol'd. La maggiorparte dei membri si scagliò contro il formalismo, contro i sacrilegi perpetrati nei confronti dell'opera cajkovskiana, ma alcuni, fra i quali il compositore D. Sostakovic, difesero il diritto del regista a proporre la propria interpretazione e lodarono l'innovativo principio contrappuntistico della recitazione. Cfr. D. PARISI, *Stanislavskij e Mejerchol'd...*, cit.



Nel corpo divistico si manifesta l'androginia dello sciamano: e non solo nel corpo e nella voce asessuati dei castrati, ma anche nel corpo-simulacro del divo e della diva. È indicativo che la melomania e la celebrazione divistica siano molto diffuse nella comunità gay: negli Stati Uniti le *Opera Queens* costruiscono la propria identità e differenza sessuale attraverso il culto dell'opera lirica, che porta ad un particolare linguaggio, gusto e comportamento. Le *Opera Queens* vivono visceralmente lo spettacolo operistico, come appropriazione del corpo-voce del cantante, in una sorta di 'travestimento' della propria identità sessuale: oggetto di culto sono infatti i soprani, e fra tutte la divina Callas¹⁵.

Proprio al culto della Callas si rifà una recente operazione di quello che possiamo considerare il punto tecnologico estremo della marionettizzazione del cantante: la marionetta digitale di *Virtual Tosca*. *Virtual Tosca* è un progetto della Media Cube di Milano, transitato nella sua elaborazione anche attraverso la Cattedra di Storia del Teatro e dello Spettacolo dell'Università di Palermo, varato nel 2000 e mai ultimato, di impressionante ricostruzione in digitale del corpo della Callas in una messinscena virtuale della *Tosca* di Puccini, sulla base della mitica registrazione audio del 1953. La marionetta digitale che rappresenta il simulacro del corpo-voce della divina è creata attraverso una serie di procedimenti tanto complessi quanto inquietanti: una prima attrice, straordinariamente somigliante alla Callas, presta la propria fisionomia e la propria figura per elaborare il sosia digitale; tale immagine viene a sua volta animata attraverso i movimenti, catturati in *motion capture*, di Carla Fracci; anche la microfisionomia del volto viene animata in *motion capture*, applicando i sensori sul volto di una cantante lirica, molto somigliante alla diva, mentre canta la *Tosca*.

Il corpo divistico viene ricreato attraverso un assemblamento di pezzi che ricorda 'the creature' del *Frankenstein* di Mary Shelley, ove la voce della Divina rappresenta la causa originale e la garanzia di autenticità dell'operazione. La voce, lo ripetiamo, rappresenta il vero corpo: il resto è simulacro, sia esso di carne, di legno, o di algoritmi.

¹⁵ Si veda W. KOESTENBAUM, *The Queen's Throat. Opera, homosexuality, and the mystery of desire*, Poseidon Press, New York, 1993.



Virtual Tosca prelude al tempo in cui ologrammi reciteranno sulle scene (reali o virtuali)¹⁶, e il sogno della supermarionetta verrà realizzato: cantanti e attori rimarranno come Voce, e forse in futuro anche la voce sarà un simulacro digitale, come è già accaduto per la ricostruzione della mitica voce di Farinelli per il film omonimo (1994) di Gerard Corbiau, ‘prodotta’ dall’Ircam (Institut de Recherche acoustique/musique) unendo la voce di un contralto e di un soprano.

Ma intanto divi e divine continuano, per nostra fortuna, a incantare le platee.

¹⁶ Ricostruzioni olografiche di personaggi pucciniani sono state presentate a Lucca, nel complesso monumentale di San Michele, in una mostra del 2003 organizzata dalla Fondazione Ragghianti. Si veda il catalogo *La scena di Puccini*, Fondazione Ragghianti, Lucca, 2003.