



Dentro l'opera – Paolo Micciché

A cura di Stefano Zuffi

Dentro l'opera, appunto. Un titolo simile si riferisce di solito a una guida che conduce il lettore alla scoperta di segreti e meraviglie, penetrando fin nel cuore del laboratorio creativo di un regista, o, in questo caso, di un "visual director". Nel caso di Paolo Micciché, le parole "dentro l'Opera" (con la O maiuscola) potrebbero piuttosto suonare come un sottotitolo personale, quasi una dicitura da aggiungere sul biglietto da visita.

Paolo Micciché si sente da sempre perfettamente a proprio agio nel linguaggio, nello spettacolo, nell'espressione fisica e sentimentale dell'opera lirica, e lo conferma una semplice e ormai remota memoria. Novembre 1984: nel cortilone francamente drammatico di una caserma alla periferia di Bari centinaia di impacciati coscritti si allineano al suono di stentoree marcette militari. La prestante recluta Micciché partecipa all'adunata. E' impeccabilmente sull'attenti, ma la sua mente è altrove. Per luogo e per situazione, è anzi letteralmente dall'altra parte del mondo: sta pensando alla sua prima regia lirica, Così fan tutte per Santiago del Cile. Mentre risuonano gli ordini urlati dai caporali, un lampo si accende negli occhi azzurri: "ho trovato!", confida sorridendo sottovoce a chi scrive, all'epoca suo spaesatissimo commilitone: "Fiordiligi canta la grande aria "Come scoglio": è il momento-chiave della vicenda. In una scena sostanzialmente spoglia farò scendere alle sue spalle un grande specchio. Il pubblico vedrà la cantante anche dalle spalle, sarà il simbolo del suo conflitto interiore, del dialogo con sé stessa, del "doppio" che sta nascendo fra sentimenti apparentemente incrollabili. Pensa per esempio all'effetto a specchio della frase ripetuta, prima su note bassissime e poi con un acuto: e la tempesta... e la tempesta".

Fin da questa trovata, balenata nello scenario ben poco stimolante del servizio militare (altro che bella vita militar..., per rimanere a Mozart e Da Ponte), Micciché aveva ben chiaro un obiettivo: intervenire sull'immagine, manipolarla, moltiplicarla, renderla viva e coinvolgere così lo spettatore "dentro" alla scena, farlo partecipare in modo attivo alla magia e all'illusione dell'opera lirica. Su un altro versante, più sottile, Micciché ha iniziato allora la continua ricerca della "visualizzazione di un mondo interiore" che caratterizza i personaggi dei melodrammi e segna i momenti più emozionanti e riusciti dei suoi allestimenti: attraverso la proiezione di immagini affiorano citazioni, memorie, sogni, incubi, déjà-vu, chimere. Come la musica, il fluire di queste immagini è evanescente, inafferrabile, transitorio: eppure, queste figure lievi, addirittura struggenti nella delicatezza del loro continuo svanire e riapparire, hanno una forza di comunicazione eccezionale.

Ogni passo della sua carriera è stato del tutto coerente con questo desiderio. Possono cambiare i contesti, i mezzi, le tecnologie, ma resta costante la volontà (forse addirittura la "necessità") di comunicare e condividere passioni ed emozioni. Un impegno che è diventato molto urgente. Con estrema lucidità, infatti, Micciché ripete da tempo che il futuro dell'opera lirica non può essere recintato entro gli spazi obbligati e "chiusi" dei teatri tradizionali: l'opera, oggi, deve entrare in dialogo con le arene, le aree archeologiche, gli stadi, le piazze, e non aver paura di esplorare ambiti e pubblici inaspettati. Effetti visivi speciali, luci, proiezione multipla di immagini che scorrono, costumi che diventano parte integrante della scenografia, materiali sperimentali, sincronizzazione di colori e figure: la ricerca di Micciché

sembra sempre alla ricerca di qualcosa di nuovo, ma, come lui stesso ripete, senza alcuna ansia di modernismo a tutti i costi. Anzi, Micciché è perfettamente consapevole di compiere un'operazione rigorosamente filologica. Mozart (dalle lettere del quale ha tratto un affascinante e divertente spettacolo teatrale) e Verdi sono i compositori con cui si confronta più volentieri, riconoscendosi pienamente nel loro concetto di un'opera lirica capace di parlare a tutti, di trasmettere emozioni che non sono affatto riservate a malinconici adepti alla ricerca del tempo perduto. Ogni epoca offre materiali e strumenti espressivi nuovi, e gli artisti sviluppano la capacità di utilizzarli efficacemente. Ecco perché, per gli antichi Greci, la parola che noi traduciamo con arte suonava *tékne*: etimologicamente, non c'è alcuna contraddizione tra la creazione artistica e l'applicazione di norme "tecniche".

Quando Micciché ambienta il Trovatore sullo sfondo delle raffinerie del petrolchimico di Ravenna, trasformando il palcoscenico in un acquario, oppure quando grazie al computer fa sfilare le ossessive, compatte falangi egizie dell'Aida sui muri delle Terme di Caracalla, compie un'operazione al tempo stesso colta e popolare, riacciandosi consapevolmente allo spirito originario delle opere. E se la stessa Aida inchioda al loro posto 25.000 persone nello stadio di Pretoria come una partita di rugby degli "springbocks" vuol dire che l'operazione ha basi molto solide.

Per elaborare questo senso di un'arte costantemente contemporanea e viva, Micciché ha avuto ottimi maestri. Alla Statale di Milano, dove si è laureato, ha sentito più volte ribadire che il concetto di "classico" non coincide con un granitico immobilismo teorico, ma è uno stato d'animo che ha senso e forza nell'oggi, quando vive e vibra e nel presente. Arte, poesia, musica: il massimo rispetto per il testo originario e la consapevolezza della storia sono il punto di partenza per qualsiasi lettura, e permettono di capire profondamente il senso dell'opera d'arte, ponendone l'autore in rapporto con le aspettative e le tecniche della sua epoca.

Passando all'interpretazione, attenzione ai dettagli: non si ammettono scorciatoie o approssimazioni. Esempio è stata la pazienza con cui Micciché ha studiato a fondo la pittura italiana del XIX secolo per scegliere i quadri "proiettati" entro le gigantesche cornici dei Vespri siciliani allestiti a Washington nel 2005. Una cernita meticolosa, ma che si è tradotta in un assoluto coinvolgimento "risorgimentale" del pubblico (con tanto di finale con carica dei bersaglieri e tricolori sventolanti: davvero, "Viva V.E.R.D.I.!), e non in un'operazione di compiaciuto nozionismo. Altrettanto efficace è la sorprendente "manipolazione" delle incisioni di Doré, ingigantite, colorate, smontate e ricomposte come involucro visivo della Dante-Symphonie di Liszt: in questo modo, una raffinata esercitazione musicale e teatrale da salotto aristocratico mitteleuropeo viene trasformata in uno spettacolo d'arte globale e travolgente. Sulle scene della Norma concepita per il teatro Carlo Felice di Genova, gli oggetti di oreficeria celtica che compaiono, ingigantiti fino alle dimensioni di idoli soprannaturali e impigliati fra l'intrico dei rami, hanno la perentorietà di una rivelazione, aiutano davvero –e misteriosamente!- a comprendere la vertigine notturna, il fascino ipnotico dell'opera di Bellini.

Sembra facile. Micciché ama la semplicità e la chiarezza della vera cultura: e vuole divertirsi. Il vero rischio da evitare è quello della staticità, dell'estraneità, della distanza sentimentale che allontana lo spettatore da quel che avviene la scena. I pregiudizi e l'intrinseca difficoltà di linguaggio possono scavare un fossato quasi incolmabile tra l'opera lirica e il pubblico attuale: le soluzioni proposte da Micciché sono del tutto rispettose dei classici, ma non per questo asettiche, glaciali. Anzi: non c'è spettacolo allestito da Micciché, in qualsiasi latitudine, in cui non si senta il calore davvero "mediterraneo" della sua passione per l'opera, mescolato con l'arguzia "latina", il sottile disincanto, il gusto della sorpresa. L'opera, che rischia davvero di diventare un passatempo per pochi eruditi, ritorna a essere un vero, sano, vivo spettacolo popolare.

Il piacere della musica, del canto, della scena in azione, dell'immagine non è solo un godimento intellettuale individuale, ma è un'esperienza collettiva in cui ci si immerge completamente. In fondo, se si allestiscono le opere liriche negli stadi, è giusto che si crei un flusso di comunicazione, di partecipazione, di avvenimento. Perché mai bisogna rinunciare a questa dimensione, riducendo la messa in scena di un'opera lirica in una solitaria operazione cerebrale? Assistere alle opere liriche concepite da Micciché significa lasciarsi avvolgere da un flusso di immagini in movimento che si distendono in luoghi inaspettati, e in alcuni casi addirittura invitano lo spettatore a diventare parte attiva della situazione narrativa.

Le situazioni paradossali, i do di petto sfogati, le colorature, i gesti eloquenti, i personaggi eccessivi, i dialoghi impossibili, gli arzigogoli narrativi, le sorprese scenografiche, i costumi sgargianti, le iperboli fisiche dei cantanti fanno da sempre parte integrante dell'opera lirica, sono ingredienti irrinunciabili della sua magia: non ha senso cercare di sterilizzarli, di disinnescarli, di nasconderli, oppure, peggio ancora, di "rivisitarli" in una chiave simbolica forzata o in un'anoressia scenica minimalista. Le messe in scena curate da Micciché sono in fondo del tutto "tradizionali": non cercano significati occulti e non propongono attualizzazioni forzate, quando non grottesche. E poi, Micciché ama troppo la musica, il canto, il dipanarsi dell'opera per pensare di soffocarla sotto effetti di sensazionalismo fine a sé stesso. Il primo a mettersi in gioco è proprio lui: quando parla di opera, Micciché fatica a trattenere un sorriso di affetto, di piacere, di divertimento.

Il suo obiettivo è di trasmettere, attraverso l'immagine e il movimento in scena, il concetto di melodramma come Gesamtkunstwerk, "opera d'arte globale", esattamente il medesimo scopo dichiarato da secoli dai compositori, dai direttori, dagli interpreti e dai registi.

L'uso di tecnologie digitali, di immagini in dissolvenza, di proiezioni video sincronizzate, la predilezione per spazi non canonici ha fatto parlare di "opere rock" per i suoi allestimenti, ma si tratta di un'interpretazione depistante. Micciché non crede affatto che sia sufficiente una maschera, un'apparenza posticcia, un superficiale lifting per rendere attraente o "adatta al pubblico moderno" l'opera lirica. La sua operazione è molto più profonda, e parte dal ruolo professionale e creativo del "visual director", figura chiave per un rapporto nuovo tra ciò che avviene sul palco e il pubblico. Micciché ama ripetere che gli amanti della musica hanno a disposizione mezzi di riproduzione e

registrazioni in grado di offrire situazioni improponibili nella realtà: controllo individuale dei volumi di ascolto, compagnie di canto “stellari” anche nei ruoli minori, registrazioni filtrate e ottimizzate, totale interattività con le esigenze di tempo e spazio dell’ascoltatore. Figurarsi! L’opera “dal vivo” è un’altra cosa, radicalmente. Ne fanno parte, oltre all’immutabile fascino della luce che si abbassa e del sipario che si apre, anche il colpo di tosse del vicino, il piccolo incidente, l’involontaria comicità dei testi dei libretti e delle loro traduzioni, la soluzione d’emergenza, l’ovazione finale, magari anche la ressa alla buvette durante l’intervallo. Sulla scena, al “visual director” spetta il compito di studiare, prevedere e gestire la ricchezza e la sorpresa delle situazioni, e di fungere da punto di riferimento per un gruppo di professionisti. Il vero successo, lo ripetiamo volentieri, è misurato sul grado di coinvolgimento del pubblico, inteso non solo come apprezzamento del singolo, ma soprattutto come partecipazione corale allo spettacolo. Con i suoi allestimenti lirici, Miccichè ha anticipato di qualche anno fenomeni culturali “di massa”: gli spettatori che si commuovono e si appassionano ai suoi spettacoli si possono paragonare alle centinaia di migliaia di persone in fila per una mostra d’arte, alla folla che si raduna per ascoltare la Divina Commedia, alle piazze piene fino a tarda notte nei festival estivi di poesia e di letteratura. Mentre i sociologi stavano cercando di comprendere il fenomeno, con lucida passione Miccichè ha mirato al centro del problema. La nostra epoca ha creato le situazioni e gli strumenti ideali per far nascere e prosperare il mito dell’individualismo, del “privato” e dell’autosufficienza; l’antidoto all’egocentrismo consiste appunto nel desiderio di appartenenza, di “collettivo”, di partecipazione. Se l’arte e la cultura hanno il coraggio di uscire dai loro tradizionali “luoghi deputati”, protettivi ma fatalmente asfittici, trovano certamente un pubblico pronto a lasciarsi sedurre. E’ una questione di emozioni, che certo si possono gustare in solitario, ma che risultano ancora più piene e godute se condivise: sono i casi, rari e preziosi, in cui l’arte, i “classici”, ci sorprendono ancora una volta. O, come afferma il critico d’arte Simon Schama, “ci dicono qualcosa di com’è il mondo, com’è stare dentro alla nostra pelle”. L’arte, la musica, il teatro, insomma, può davvero far parte della vita, offrirci, in modo inaspettato, bagliori illuminanti sulla condizione umana. E non solo quella dei personaggi sulla scena, ma proprio la nostra.

© The Scenographer.