

Può la regia restituire l'opera lirica alla società?

Lady Macbeth of Mtsensk di Graham Vick



Civica Scuola
di Teatro
Paolo Grassi

ANDREA PIAZZA

Fondazione Milano
Civica Scuola di Teatro Paolo Grassi
via Salasco 4, 20136 Milano

Relatrice: Maria Maderna

DADPL 03

Diploma Accademico di primo livello in Regia – indirizzo Teatro

Anna Accademico 2019/2020

INDICE

DALL'ELITARISMO ALLA POPOLARITÀ E RITORNO: UN ITINERARIO PARADIGMATICO NELLO SVILUPPO DELL'OPERA LIRICA	3
1. LA BIRMINGHAM OPERA COMPANY, TRA VISIONARIETÀ ARTISTICA E AZIONE SOCIALE	5
1.1 <i>Birmingham, un contesto complesso che sfida il teatro</i>	5
1.2 <i>Graham Vick, tra palchi prestigiosi e periferie urbane</i>	5
1.3 <i>Un progetto unico al mondo: la Birmingham Opera Company</i>	6
1.4 <i>Una concezione inclusiva del teatro musicale</i>	7
1.5 <i>Il primato del soggetto nella scelta delle opere</i>	8
1.6 <i>Massima attenzione alla comprensibilità: interventi drammaturgici</i>	9
1.7 <i>Il coro dei cittadini, un ponte tra l'opera e la società</i>	9
1.8 <i>Quando lo spettatore diventa partecipante</i>	10
1.9 <i>Per una nuova poetica dello spazio</i>	11
2. UN ESEMPIO CONCRETO, <i>LADY MACBETH OF MTSENSK</i> NELLA PRODUZIONE DELLA BIRMINGHAM OPERA COMPANY	13
2.1 <i>L'opera emblema della censura per «non nascondere la testa nella sabbia»</i>	13
2.2 <i>L'intreccio dell'opera, tra fedeltà al libretto e sottolineature registiche</i>	14
2.3 <i>Uno spazio sempre significativa, un personaggio aggiunto della storia</i>	16
2.4 <i>Il trattamento della musica: alla ricerca di un'esperienza piena e individuale</i>	18
2.5 <i>Scene, costumi e luci: potenziare ciò che già c'è</i>	19
2.6 <i>Direzione degli attori e prossemica, un lavoro di scavo nell'opera</i>	20
2.7 <i>Un'opera attuale tra lotta di classe, sentimenti e potere del denaro</i>	21
3. PRENDERSI LA RESPONSABILITÀ NEI CONFRONTI DELLA SOCIETÀ: DUE DISCORSI DI VICK ALLA ROYAL PHILHARMONIC SOCIETY	24
3.1 <i>«Se l'opera ha un posto nel mondo, allora deve essere del mondo: sopravvivere non è abbastanza» (18 ottobre 2003)</i>	24
3.2 <i>«È tempo per ogni artista di farsi avanti e prendersi la responsabilità, invece di arraffare e basta»: una sfida all'intero mondo teatrale (10 maggio 2016)</i>	26
4. BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA	29
5. RINGRAZIAMENTI	30

DALL'ELITARISMO ALLA POPOLARITÀ E RITORNO: UN ITINERARIO PARADIGMATICO NELLO SVILUPPO DELL'OPERA LIRICA

Senza voler ambire a tracciare una storia completa dell'opera lirica, percorrerne in breve lo sviluppo mostrerà come essa si sia sempre mossa all'interno di due polarità: da un lato il suo carattere popolare, oggi diremmo "di massa", e dall'altro quello elitario, aristocratico prima e borghese poi. Circa l'origine del genere sono state avanzate varie ipotesi: che si tratti di un tentativo di riportare in vita la tragedia greca o di un'evoluzione degli intermezzi a voce solista e dei drammi pastorali, oppure ancora che sia nato dalla ricerca di una semplicità monodica di contro alla complicata polifonia madrigalista di quel periodo¹, è tuttavia certo che il teatro musicale nasce nella Firenze medicea degli ultimi decenni del '500 e che da lì si diffonde di corte in corte fino alla Roma dei Barberini e alle corti padane. In questa fase l'opera – un evento eccezionale e irripetibile – è rappresentata nella cornice della festa aristocratica, all'interno delle mura dei palazzi nobiliari o accademici².

Nel 1637 a Venezia, però, apre il primo teatro pubblico gestito da un impresario, il San Cassiano. È una rivoluzione copernicana: i palchi vengono dati in affitto alle famiglie più ricche, mentre i posti di platea sono venduti sera per sera; lo spettacolo diventa un evento replicabile e il pubblico pagante il destinatario. A questa altezza cronologica gli spettatori sono ancora benestanti e anzi utilizzano le serate per manifestare il proprio potere (come suggerisce Surian, si potrebbe qui parlare di *pubblicità* più che di *popolarità* del teatro musicale³), ma la lirica ora è aperta alla società e assume presto un'importanza di tipo politico: negli anni di Mazzarino la Francia, ad esempio, ne sviluppa una versione nazionale in funzione anti-italiana e già Luigi XIV dà all'*Académie Royale de Musique* di Lully il permesso di rappresentare per il pubblico gli stessi drammi dati a corte⁴.

È tuttavia nel '700 che l'opera diventa davvero un genere popolare, quando le attività impresariali si diffondono capillarmente anche in provincia e nascono le gestioni societarie, dove è la cittadinanza (benestante), insieme ai sussidi governativi, a mantenere i teatri. Andare all'opera diventa una consuetudine sociale: durante lo spettacolo ci si incontra, si mangia, si gioca e si ascoltano le arie eseguite dai cantanti più celebri. La richiesta di nuove opere e interpreti è enorme. Sala e palco sono un tutt'uno, illuminati entrambi da centinaia di candele. A metà secolo l'opera comica, nei decenni

¹ E. SURIAN, *Manuale di storia della musica*, vol. I, Rugginenti, Milano 2002, pp. 280 sgg.

² Basti pensare al celeberrimo *Orfeo* di Claudio Monteverdi, allestito nel 1607 nelle stanze di Palazzo Ducale a Mantova per una privatissima sessione della locale Accademia degli Invaghiti.

³ E. SURIAN, *Manuale di storia della musica*, cit., p. 296.

⁴ È fenomeno moderno il realizzare più repliche possibile delle opere di successo: per secoli non è esistito il concetto di repertorio, che avrà un suo sviluppo solo con le prime discussioni sul diritto d'autore nella Parigi del 1789.

precedenti monopolio dell'aristocrazia, si diffonde in tutta Europa⁵: la borghesia la individua come il genere perfetto per i propri ideali di nuova classe in ascesa e sono molti di più gli spettatori che riescono ad accedere alle rappresentazioni, decisamente meno costose di quelle di opera seria. Ben presto nell'opera comica convogliano le tradizioni della musica napoletana e della poesia veneziana (si pensi a Goldoni), spesso con l'introduzione di elementi della *comédie larmoyante*, creando una miscela molto popolare. A fine '700 a Venezia compare la farsa in un atto, genere che in pochi anni ottiene un successo senza precedenti, garantendo agli impresari una sicura presenza di pubblico. La stessa opera seria si riforma nella direzione di una maggiore semplicità con Gluck e Calzabigi (1769, *Alceste*). In Germania Mozart decreta con il *Flauto Magico* il successo del *Singspiel*, metà cantato e metà recitato, che diventerà il genere per eccellenza del nascente spirito nazionale tedesco; nella Parigi rivoluzionaria l'opera viene eseguita nei teatri e nelle piazze e canta i nuovi ideali libertari.

Arriviamo così all'Ottocento, quando il teatro musicale, all'apice della popolarità, si fa veicolo dei temi romantici e, soprattutto, delle istanze politiche dei nazionalismi europei. Il melodramma è ormai un genere per tutti e in Paesi come l'Italia contribuisce a creare una coscienza patriottica unitaria, basti pensare all'importanza ricoperta da Verdi nel processo risorgimentale. Per la prima volta l'intera società si riunisce in un solo luogo: l'edificio teatrale certo distingue ancora i ceti – con la classe media giù in platea, i ricchi possidenti e i nobili nei palchi e bottegai, artigiani e soldati stipati in galleria – ma tutti vivono la medesima esperienza e partecipano dello stesso evento. La lirica, addirittura, esce dai teatri e non è raro ascoltare le arie più celebri eseguite ovunque dai suonatori ambulanti di organetto, dalle bande alle feste di paese, perfino dagli organisti nelle chiese.

È su questo panorama di enorme popolarità che cade la riforma wagneriana. Certo il compositore tedesco con la sua idea di uno spettacolo totale per molti e per pochi non intendeva creare un teatro elitario, tuttavia da Wagner in poi lo spettacolo si ammanta di mistero e si allontana in un'atmosfera che neppure l'orchestra, occultata nel golfo mistico, può turbare: lo spettatore siede in silenzio, al buio, per ore e diventa un osservatore passivo. È la modalità di fruizione che ancora oggi applichiamo non solo alle opere scritte dopo il 1876 (anno dell'inaugurazione del teatro di Bayreuth), ma a tutto il repertorio indiscriminatamente, che si tratti di Monteverdi, Rossini o Schönberg. Da allora in poi l'opera lirica si è sempre più polarizzata come un genere riservato a una ristretta fascia di fruitori dotti, benestanti e borghesi (oppure altamente appassionati, quasi 'partigiani'), concentrandosi sempre più sull'esecuzione del repertorio e sulla riproposizione di allestimenti già sperimentati (fenomeno, quest'ultimo, molto raro nella prosa). Come fare allora a ricomporre – oggi, con gli strumenti della regia – questa frattura creatasi tra l'arte e la società?

⁵ Già nei primi decenni del secolo a Londra, in reazione all'opera seria, nasce la *Ballad opera*: di carattere satirico, con protagoniste le classi inferiori, essa mostrava un'inversione dei valori morali dell'opera italiana; ai dialoghi recitati venivano intermezzi basati su melodie preesistenti, tratti anche dalle arie più famose dei grandi compositori.

1. LA BIRMINGHAM OPERA COMPANY, TRA VISIONARIETÀ ARTISTICA E AZIONE SOCIALE

1.1 Birmingham, un contesto complesso che sfida il teatro

In un'operazione artistica che si pone come obiettivo il restituire l'opera alla comunità intera, un ragionamento sui destinatari e sul contesto in cui vivono è imprescindibile. Non è un caso che il lavoro di Graham Vick sia da decenni legato a Birmingham, che presenta caratteristiche complesse, a partire dalle dimensioni, seconda città del Regno Unito con i suoi oltre 1.140.000 abitanti⁶. In origine un piccolo villaggio, Birmingham crebbe a partire dal '500 quando iniziò l'attività mineraria, per diventare, dalla metà del XVIII secolo, uno dei maggiori centri industriali del Paese, con una sempre più numerosa popolazione operaia. Negli ultimi decenni, tuttavia, la città ha iniziato a cambiare volto: un forte flusso migratorio dal Commonwealth ha portato a un ulteriore aumento dei cittadini, mentre l'economia ha virato sempre più sul terziario, specialmente dopo la crisi del 2008 che ha messo in ginocchio il settore manifatturiero. Tra le grandi sfide economico-sociali che Birmingham sta affrontando spicca la multietnicità: nel 2011 la popolazione non-bianca era pari al 42,07%⁷ e oggi si parla di quasi il 50%. È chiaro come una riflessione sulla responsabilità dell'artista rispetto al pubblico sia qui improrogabile, perché – citando Vick – «sopravvivere non è abbastanza»⁸.

1.2 Graham Vick, tra palchi prestigiosi e periferie urbane

Ben Lawrence del *Telegraph* ricorda che una volta Vick gli disse che se uno non è felice deve piantare alcuni semi per crescere il mondo nel quale vorrebbe vivere e commenta «può sembrare psicologia spicciola, ma Vick è sempre stato poco fumo e molto arrosto: come regista ha lavorato nei maggiori teatri d'opera mondiali, ma la sua coscienza sociale e la sua irrequietezza intellettuale gli hanno fatto portare l'opera in territori mai esplorati prima»⁹. In effetti, scorrere la biografia del regista inglese vuol dire passare continuamente da produzioni internazionali in teatri ricchissimi a esperimenti senza precedenti in magazzini abbandonati, sempre con risultati di grande qualità.

Classe 1953, nato a Birkenhead (città industriale vicina a Liverpool), dopo gli studi al Royal Northern College of Music di Manchester Vick debuttò come regista a 24 anni alla Scottish Opera. Da Glasgow, dove rimase per qualche anno iniziando un progetto di opera per tutti, la carriera di

⁶ Stima 2018, https://www.birmingham.gov.uk/download/downloads/id/9854/2018_mid-year_population_estimate.pdf.

⁷ <https://www.nomisweb.co.uk/census/2011/QS201EW/view/1946157186?cols=measures>.

⁸ cfr. cap. III, p. 26.

⁹ B. LAWRENCE, "Music is at its most beautiful when it's painful", in *The Telegraph*, 15 maggio 2017, <https://www.telegraph.co.uk/opera/what-to-see/music-beautiful-painful-graham-vick-man-saving-opera-britain/>.

Vick decollò, sempre sul doppio binario di produzioni per i grandi teatri e allestimenti in cerca di un nuovo pubblico. Basterà citare, in questa seconda direzione, il *West Side Story* degli anni '80 in un mulino abbandonato nello Yorkshire con 300 disoccupati. Nel corso di questi oltre quarant'anni di attività Graham Vick è stato insignito di numerosi riconoscimenti internazionali (tra i quali sette Premi Abbiati, l'Ordine delle Arti e delle Lettere a Parigi, l'Ordine dell'Impero Britannico e docenze onorarie a Birmingham e Oxford), firmando regie nei massimi templi della lirica, tanto con lavori del repertorio classico quanto con messe in scena di nuove opere contemporanee di, tra gli altri, Berio, Shankar, Stockhausen e Britten; nonostante la sfolgorante carriera ha però fatto ritorno ogni anno alla Birmingham Opera Company.

1.3 Un progetto unico al mondo: la Birmingham Opera Company

Fondata da Vick stesso e dal direttore Simon Halsey con il nome di City of Birmingham Touring Opera, quella che dal 2001 si chiama Birmingham Opera Company è senza dubbio una delle più importanti operazioni d'avanguardia nel panorama lirico internazionale. Instancabile nello sfidare il teatro istituzionale, negli anni il progetto si è evoluto mantenendo saldi i principi che nel 1987 lo portarono a debuttare con *Falstaff* presso un centro sportivo fuori Birmingham. Opera lirica, luoghi inusuali e decisamente informali, spinta verso le periferie, ricerca di un nuovo pubblico: questi ingredienti non hanno più abbandonato il gruppo. Due anni più tardi la BOC realizzò un lavoro di Ravi Shankar appositamente commissionato, il quale non solo vinse i primi riconoscimenti ufficiali ma pose un altro tassello rimasto fondamentale nell'azione della compagnia: proporre non le opere più note ma quelle tematicamente più urgenti. «Se cerchi un nuovo pubblico e fai *Carmen* o *Bohème*, ti stai condannando da solo a fare per sempre *Carmen* o *Bohème* – spiega Graham Vick – invece noi ci condanniamo a realizzare lavori stimolanti, politici e focalizzati su questioni specifiche»¹⁰.

Alla fine degli anni '90, tuttavia, Graham Vick e i suoi collaboratori si trovarono di fronte a un problema: le produzioni erano artisticamente coraggiose, il pubblico cresceva, ma gli spettatori non stavano cambiando; in pratica, coloro che si recavano in periferia a vedere gli allestimenti non avevano nulla a che spartire con le persone che vivevano in quei quartieri. Nel 2000 arrivò così il grande cambiamento, nato da un'intuizione. Vick stesso racconta di quando, durante una produzione estiva a Pesaro, aprì le porte della sala prove in cerca di aria fresca: di lì a poco un gruppo di ragazzi che stava giocando a calcio per strada cominciò ad affacciarsi per curiosare¹¹ e nel regista inglese scattò un'idea: per raggiungere tutti i cittadini di Birmingham, perché non coinvolgerli direttamente nel lavoro? Fu la svolta, concretizzatasi nel *Votzek* di Alban Berg del 2001: da allora la Birmingham

¹⁰ S. ELLIS, *Mass production*, in *The Guardian*, 7 aprile 2003, <https://www.theguardian.com/music/2003/apr/07/classicalmusicandopera.artsfeatures>.

¹¹ L'episodio viene ricordato da Vick nel suo intervento alla Royal Philharmonic Society del 2003 (cfr. cap. III, p. 26).

Opera Company realizza ogni anno una produzione d'opera nella quale è coinvolta una massa enorme di cittadini, appositamente reclutati da diversi strati sociali, quartieri e gruppi etnici, i quali funzionano da ponte tra l'opera, i professionisti, e il pubblico. Il principio divenne che chiunque avesse comprato il biglietto avrebbe dovuto trovare se stesso rappresentato nella compagnia.

Questo lavoro pionieristico è andato crescendo negli anni e oggi la BOC è un baluardo della modernizzazione dell'opera lirica, imitata in numerosi contesti internazionali. La caratteristica che più colpisce è il livello artistico raggiunto dalle diverse produzioni: in nessun caso, cioè, la missione sociale ha lavorato separata dalla ricerca della qualità. I loro allestimenti hanno vinto i massimi premi del settore, dall'International Opera Award (*Khovanskygate*, 2015) al Royal Philharmonic Society Award sezione Opera and Music Theatre (*Mittwoch aus Licht*, 2012, e *Lady Macbeth of Mtsensk*, 2019) e sezione Audience Development (*Votzek*, 2001, e *La traviata*, 2007), passando per il South Bank Show Award (*Fidelio*, 2002), per citarne alcuni. Segno tangibile del successo è il pubblico che ogni anno assiste alle rappresentazioni: non solo cittadini locali, ma sempre più spettatori internazionali. Del resto, gli stessi artisti coinvolti nelle produzioni sono professionisti di grande qualità, sempre guidati da Graham Vick, regista e direttore artistico; con lui lavora un team organizzativo e creativo tra i quali possiamo ricordare Richard Willacy, direttore amministrativo, Ron Howell, coreografo, e Alpesh Chauhan, dal 2020 nuovo direttore musicale.

1.4 Una concezione inclusiva del teatro musicale

Cercare di restituire l'opera lirica alla società contemporanea, in ogni sua sfaccettatura: questo è l'obiettivo che spinge ancora oggi la BOC ad agire nella doppia direzione di fare opera *con* tutti e *per* tutti, con ogni mezzo. «L'unica regola della compagnia è di rovesciare tutte le regole; da sempre cammina in territori selvaggi e chiede al suo pubblico di seguirla»¹².

Alla domanda su quale sia la più grande minaccia oggi per le arti la risposta di Vick è «gli artisti narcisisti: l'arte deve uscire dalla sua torre d'avorio e sporcarsi direttamente con la società»¹³; da questa convinzione, da questo bisogno di relazione con il mondo nella sua totalità nasce l'inclusività dell'operazione-Birmingham, lungi dall'essere una moda o una facile modalità di accesso ai finanziamenti. La società di oggi, spiega Vick¹⁴, ha bisogno di apertura, di uno scambio vero, autentico e reciproco tra arte e società, le quali non possono più permettersi di essere due mondi separati. Questo credo ha portato a costruire un'immensa rete di relazioni che coinvolge le diverse comunità cittadine, i quartieri, centinaia di amatori, decine di artisti professionisti e, soprattutto,

¹² F. MADDOCKS, *The week in classical: Lady Macbeth of Mtsensk; Kátya Kabanová; Haitink at 90 – review*, in *The Observer*, 16 marzo 2019, <https://www.theguardian.com/music/2019/mar/16/lady-macbeth-of-mtsensk-birmingham-opera-company-review-katya-kabanova-scottish-opera-haitink-at-90>.

¹³ L. BARNETT, *Portrait of the artist: Graham Vick, opera director*, cit.

¹⁴ cfr. cap. III, p. 25.

migliaia e migliaia di spettatori, uniti nella partecipazione a un evento unico e necessario. Quando ho chiesto a Graham Vick qual è l'ingrediente che non si può mai dimenticare in un progetto come quello di Birmingham, la sua risposta è stata: «“Con chi stai parlando”. Devi sempre chiederti a chi vuoi parlare, utilizzare un linguaggio che non presuma che tutti già capiscano, che il pubblico sappia le regole. Non devi mai creare un rito, un culto intimo tra “coloro che sanno”. Non hai idea di quanto sia difficile rompere questa visione nella professione della lirica: vanno tutti in panico»¹⁵.

1.5 Il primato del soggetto nella scelta delle opere

Scorrendo l'elenco delle produzioni della BOC si nota subito una grande varietà di titoli, decisamente non riconducibili al tradizionale repertorio. È chiaro che il contenuto dell'opera riveste un valore decisivo per il progetto di Vick: «la scelta del titolo parte dal contenuto – spiega il regista – i soggetti sono importantissimi per trovare un punto di riconoscimento con il pubblico»¹⁶. Non è un caso che l'operazione di inclusività della BOC sia iniziata con *Votzek*¹⁷: «quella città è tutta lì: ci sono le adolescenti incinte, i disoccupati, i problemi di soldi, quelli che si vendono, la violenza, l'abuso. Tutto questo è normale, sono elementi quotidiani nella città in cui lavoro»¹⁸.

In questo senso lavorare con un pubblico nuovo, che spesso non ha mai assistito a spettacoli lirici, costituisce un vantaggio rispetto agli spettatori dei teatri tradizionali: «per il mio pubblico – prosegue Vick – *Lucia di Lammermoor* e *Khovanshchina* sono uguali, non è che conoscono certi nomi e non altri e quindi vengono per vedere quell'opera e non quell'altra, vengono per l'evento in sé, e questo è molto importante. È fondamentale, perciò, che l'evento soddisfi le aspettative»¹⁹. Uno dei pochi titoli di melodramma andati in scena a Birmingham, per esempio, è stato l'*Otello* verdiano del 2009, per la prima volta in Inghilterra interpretato da un tenore nero, ma anche in questo caso è chiaro il collegamento immediato con la città e la multietnicità che la caratterizza. Legata alla medesima questione sociale è stata la scelta di proporre l'*Ulisse* di Monteverdi²⁰, connesso ai temi della patria, della migrazione e del viaggio. Sempre ragionando in base al soggetto, si può allora arrivare a proporre titoli inusuali ma urgenti e specifici, come *Khovanshchina*²¹: «è un titolo difficilissimo da trovare in cartellone, tranne in Russia, perché noi non sappiamo nulla della storia russa e non capiamo molto del mondo mistico – mi spiega il regista inglese – ma il suo soggetto, i problemi dei politici e dei leader, le proteste del popolo, le questioni dei giornalisti e di chi deve raccontare la

¹⁵ Intervista dello scrivente a Graham Vick svoltasi in videochiamata il 29 aprile 2020.

¹⁶ Intervista dello scrivente a Graham Vick, cit.

¹⁷ Produzione del *Wozzeck* di Alban Berg risalente al 2001.

¹⁸ Intervista, cit.

¹⁹ *Ivi*.

²⁰ *Ulysses Comes Home*, produzione del 2005 de *Il ritorno d'Ulisse in patria* di Monteverdi.

²¹ O *Khovanskygate: A National Enquiry*, com'è andata in scena a Birmingham l'opera di Mussorgsky nel 2014, vincitrice dell'International Opera Award anche contro produzioni del Metropolitan, della Scala e del Covent Garden.

verità, la vecchia religione di destra, tutto questo è qui, nel nostro mondo»²². Allo stesso modo, la prossima produzione – *L'oro del Reno* di Wagner – è stata scelta per entrare in dialogo con due problemi attualissimi come il rapporto tra uomo e natura nell'epoca del cambiamento climatico e la relazione tra la politica e la giustizia, particolarmente urgente in Inghilterra in quest'ultimo periodo, quando per la prima volta i due poteri stanno avendo un contrasto che l'Italia conosce da anni.

1.6 Massima attenzione alla comprensibilità: interventi drammaturgici

Per poter parlare a tutti ed essere pienamente attuali, le opere di Vick a Birmingham presentano due caratteristiche inusuali nella lirica: la traduzione del libretto in inglese e la totale assenza di sovratitoli (facilitata dall'intenso lavoro di direzione degli interpreti che mira alla piena comprensibilità del testo cantato). L'imperativo che sta alla base di questi interventi è «l'importante è che tutto passi, tutti devono poter capire»²³. La traduzione del libretto, in particolare, è un elemento imprescindibile per Vick, che lo rende un processo parallelo al percorso di prove:

Per fare una traduzione è sempre necessario interpretare. Per tradurre il libretto bisogna sempre compiere delle scelte: si può preferire il significato, la musica, il suono. Le priorità cambiano a ogni battuta, a ogni frase. In questa operazione c'è ovviamente l'opportunità di rendere l'opera comprensibile per il pubblico. Se si fa un libretto inglese non lo tocchiamo. In ogni caso, però, cerchiamo sempre di realizzare le opere nella loro interezza; talvolta scriviamo nuove versioni dei dialoghi, come accaduto in *Fidelio* [produzione del 2002, ndr], dove le battute recitate erano state tutte sviluppate con gli attori e con me²⁴.

La partitura musicale, invece, non subisce in genere alcun intervento. All'inizio dell'attività della compagnia la mancanza di fondi portava a dover utilizzare organici ridotti, con conseguenti adattamenti della musica, mentre oggi la collaborazione con la City of Birmingham Symphony Orchestra garantisce un'esecuzione di qualità a organico pieno:

Con loro non c'è nessun intervento sulla musica, facciamo tutto. Ad esempio in *Otello* (che abbiamo cantato in inglese) abbiamo eseguito anche il balletto, che non si fa quasi mai. In quel caso abbiamo però modificato la preghiera di Otello, *Dio! mi potevi scagliar*. “Dio” sarebbe dovuto essere “God” ma non suonava bene, su “Dio” il cantante si può divertire, su “God” diventa complicato; “Allah”, invece, funzionava molto bene. Alla fine Otello ha cantato il credo musulmano, ovviamente in arabo ed è stato un momento fortissimo. In questo senso sì, faccio interventi, ma sempre nella direzione di rendere più semplice la fruizione e di trasmettere quello che già c'è²⁵.

1.7 Il coro dei cittadini, un ponte tra l'opera e la società

A ogni produzione annuale prendono parte dai centocinquanta ai duecentocinquanta *Brummies* (come vengono chiamati gli abitanti di Birmingham): sono persone comuni, di età, etnie, condizioni sociali estremamente variegata, le quali partecipano con entusiasmo a un'operazione artistica che non le sfrutta come comparse ma che le rende protagoniste, tanto che spesso gli interventi di questo

²² Intervista, cit.

²³ Intervista, cit.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*.

immenso coro di attori-cantanti nascono direttamente dalle creazioni dei *Brummies*, dal loro vissuto e dalla loro voglia di mettersi in gioco. Del resto, per partecipare alle produzioni di Vick a Birmingham non serve alcun prerequisito: non ci sono provini e non è nemmeno richiesto saper cantare o leggere la musica. Molti aderiscono per spirito d'avventura e per essere in scena chi non saranno mai nel quotidiano, e nel corso degli anni intorno alle diverse produzioni si sono create vere e proprie comunità, senza quelle barriere presenti nella città di ogni giorno. Nel 2003 Vick raccontava a Samantha Ellis del *Guardian*:

Queste persone sfidano molte delle mie convinzioni. Vengono qui perché sono affamate di esperienze e questa fame di frequente manca nel lussuoso mondo dei professionisti. Spesso ascolto una registrazione moderna e sono ferito dal suo carattere brillantinoso e dalla mancanza di un preciso coinvolgimento, di una precisa comprensione. Ovviamente a Birmingham non vogliamo arrivare al suono più raffinato e sofisticato possibile, ma miriamo a una intensità, a una convinzione, a un coinvolgimento che possa far parlare la musica. La maggior parte del tempo che passo nei grandi teatri d'opera, invece, è impegnata nel risvegliare anime smarrite e nel ricordare alla gente perché hanno voluto dedicarsi all'opera lirica²⁶.

1.8 Quando lo spettatore diventa partecipante

Il coinvolgimento diretto nell'opera artistica non riguarda solo i *Brummies* che ne fanno parte ma investe il pubblico stesso. Lo spettatore, nella visione di Vick, non può essere esterno all'azione, ma deve poter contribuire alla creazione del lavoro artistico con il proprio vissuto e con la propria percezione: non esiste una sola opera, esiste un'opera specifica per ogni partecipante in quel momento irripetibile²⁷.

Questo nesso tra produzione artistica e spettatori nasce da un ripensare la tradizionale ottica di lavoro delle istituzioni teatrali dove il compito di relazionarsi con un pubblico nuovo viene demandata agli uffici; al contrario, Vick rivendica come propria dell'opera d'arte e di nient'altro «la responsabilità di trovare, sviluppare ed educare il nostro pubblico»²⁸. Oggi il pregiudizio diffuso riguardo l'opera lirica (e il teatro in generale) è che si debba essere in qualche modo istruiti per prendervi parte; niente di più falso per Vick, che ai colleghi della Royal Philharmonic Society rimprovera: «non c'è bisogno di essere istruiti per essere toccati, commossi e stimolati dall'opera. C'è soltanto bisogno di viverla direttamente in prima persona senza nessun intralcio di mezzo. Siamo noi che facciamo questo lavoro ad avere la responsabilità di rimuovere le barriere e creare le connessioni che rilasceranno la loro energia a beneficio di tutti»²⁹.

A partecipare alle produzioni annuali della Birmingham Opera Company sono essenzialmente tre tipologie di spettatori: innanzitutto le famiglie, gli amici e i conoscenti dei *Brummies* coinvolti (il che significa avere ogni volta oltre 1500 spettatori che spesso sono a teatro per la prima volta nella loro

²⁶ S. ELLIS, *Mass production*, cit.

²⁷ cfr. cap. III, pp. 26.

²⁸ cfr. cap. III, p. 28.

²⁹ *Ibidem*.

vita); poi ci sono i cittadini di Birmingham, alcuni dei quali magari tornano ogni anno come a un appuntamento fisso; infine, soprattutto negli ultimi vent'anni, c'è il pubblico nazionale e internazionale che raggiunge Birmingham apposta per prendere parte a questa operazione.

Continuo a utilizzare il termine “prendere parte” in riferimento al pubblico perché difficilmente si potrebbero utilizzare verbi passivi come “assistere”. Il pubblico non solo è in piedi e libero di spostarsi nello spazio per tutte le tre/quattro ore di spettacolo, continuando a variare prospettiva sonora e visiva, ma è totalmente circondato dall'azione scenica che può avvenire ovunque all'interno dello spazio. Un momento da brividi in ogni produzione, ad esempio, è quando gli oltre duecento *Brummies*, mescolati agli spettatori, iniziano a cantare per la prima volta.

La passività del pubblico viene apertamente sfidata; Vick ama spingere gli spettatori ad agire in prima persona con piccoli gesti significativi: in *Votzek* vigeva all'ingresso l'obbligo di togliersi la cravatta, in *Candide* ogni partecipante veniva schedato con un passaporto, in *Fidelio* nel corso dell'opera veniva chiesto ai presenti di infilarsi un cappuccio, così da provare l'oscurità che affligge Florestano prigioniero. Tutto, insomma, può e deve concorrere a rendere lo spettatore un partecipante protagonista dell'evento.

La stessa abolizione della frontalità dello spettacolo risponde a questa esigenza di coinvolgere il pubblico all'interno dell'azione scenica, una necessità che Vick sente molto forte anche quando lavora nei teatri tradizionali, in occasione delle diverse produzioni internazionali:

Sfortunatamente un pubblico seduto è un pubblico seduto, non c'è paragone con un pubblico in piedi. È molto importante, in questi casi, non stare dietro la cornice del boccascena ma arrivare davanti: i grandi teatri italiani all'origine, nell'Ottocento, hanno avuto tutti un grande proscenio e io combatto da sempre per cercare un rimedio, per spingere l'azione fuori da quella cornice; ho fatto un *Macbeth* alla Pergola a Firenze [nel 2013, ndr] dove ho voluto far proseguire la sala sul palcoscenico con un'altra serie di palchetti, per creare un proscenio dove non c'era e per spingere l'azione all'interno della sala. Tutto questo del resto è molto shakespeariano³⁰.

1.9 Per una nuova poetica dello spazio

Uno degli aspetti subito evidenti delle produzioni della BOC riguarda l'utilizzo dello spazio nei diversi allestimenti: mai tradizionali, sempre accuratamente in sintonia con l'opera, spesso tendoni da circo o magazzini abbandonati, sono luoghi che lo spettatore abita in piedi, libero di muoversi. Così fruito, lo spazio trasforma la percezione del pubblico: il quartetto del primo atto di *Fidelio*, ad esempio, venne da Vick disposto ai quattro angoli del tendone, creando una serie di sensazioni diverse a seconda delle posizioni degli ascoltatori.

La scelta della location per Vick ha un duplice valore artistico e sociale: da un lato, infatti, lo spazio è intimamente connesso con il nucleo tematico dell'opera (si pensi alla grottesca discoteca di *Lady Macbeth of Mtsensk* o al tendone da campagna elettorale americana usata per *Khovanskygate*),

³⁰ Intervista, cit.

dall'altro diventa un forte motore della spinta sociale della compagnia, che rifiuta i teatri tradizionali per portare l'opera direttamente nelle periferie, in luoghi familiari a chi vive fuori dal mondo della cultura. «L'aspetto dello spazio e le percezioni che suscita hanno un impatto sul pubblico; quanto viene irrigidito in una forma guida le aspettative e la risposta del pubblico», spiega Vick facendo l'esempio del San Carlo di Napoli, dove dietro al sipario di pesante velluto rosso potrà difficilmente trovarsi un palco vuoto con solo una sedia e una lampadina³¹.

Il concetto base dell'utilizzo dello spazio per Graham Vick è intenderlo non come contenitore ma come esperienza, «spazio vivo» di un evento condiviso, per dirla con Vick; in questo senso, non viene mai de-semantizzato, non è mai un luogo neutro. Ne *Il flauto magico* (Macerata Opera Festival 2018³²) l'arena fu trasformata in un campo profughi abitato da un centinaio di volontari (sull'esempio dei *Brummies*): all'ingresso del pubblico l'azione scenica era già in pieno fermento e non cessava neppure durante l'intervallo, facendo sì che uno spazio istituzionale con poltrone e palcoscenico frontale diventasse, per la durata dell'evento teatrale, un luogo altro, carico di significati politici. Il senso dello spazio come esperienza è evidente nell'allestimento di *Fidelio* a Birmingham del 2002, in un immenso tendone da circo su un prato di periferia vicino a un campo da calcio noto a tutti in città, un luogo condiviso e denso di sensazioni, come la terra vera in cui venne scavata la fossa di Florestano. Lo spazio diventa, insomma, un modo di rendere presente qui e ora l'opera, al di là delle forzose attualizzazioni spesso limitate a scene e costumi che popolano i teatri:

Se guardo agli anfiteatri della Grecia antica vedo la luce del giorno, vedo migliaia di persone che condividono uno spazio unico che comprende anche l'area dell'azione drammatica, il coro che forma un ponte fisico tra pubblico e attori sulla scena, un processo di fusione tra pubblico e attori, una magnifica simbiosi. [...] Il mio percorso cerca costantemente un incontro eccitante tra pubblico e performer, cerca di rimuovere la distanza e allo stesso tempo di rinunciare alla sicurezza e alla tranquillità che il pubblico ricerca sempre di più³³.

Alla domanda perché costruire nuovi teatri enormi e attrezzati la risposta di Vick arriva semplice e coerente con questa visione artistica: «domandiamoci perché *avere* un auditorium. Non potremmo invece avere una compagnia teatrale come organismo di produzione flessibile, che risponde alla società, alla comunità in cui vive, e che serva davvero, invece di mantenere un tempio che si affaccia su una qualche strada famosa, sperando vagamente che la gente arrivi e, se non arriva, pensare “ma come? eppure noi siamo qui, che vergogna!”?»³⁴. Ancora una volta, un teatro che vuole uscire dalla propria *comfort-zone*, incontro alla società.

³¹ G. VICK, *Gli spazi vivi dell'esperienza teatrale*, in D. ABBADO, A. CALBI, S. MILESI (A CURA DI) *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, Il Saggiatore, Milano 2007, p. 45.

³² Produzione italiana di Vick volutamente ispirata alle modalità della BOC.

³³ G. VICK, *Gli spazi vivi dell'esperienza teatrale*, cit., p. 45.

³⁴ *Ivi*, p. 47.

2. UN ESEMPIO CONCRETO, *LADY MACBETH OF MTSENSK* NELLA PRODUZIONE DELLA BIRMINGHAM OPERA COMPANY³⁵

2.1 L'opera emblema della censura per «non nascondere la testa nella sabbia»

Nella primavera 2019 ha debuttato la 50esima produzione della Birmingham Opera Company, un allestimento di *Lady Macbeth of Mtsensk* di Shostakovich che ha riscosso un immediato successo e ottenuto l'Oscar della lirica inglese con la seguente motivazione:

Un'ennesima sensazionale produzione della Birmingham Opera Company che abbraccia e ingloba la sua comunità in un lavoro di livello mondiale. È ciò che tutti desidereremmo fare, un modello per ciascuno di noi che ci spinge a essere ambiziosi e a volerlo raggiungere davvero. Il lavoro restituisce senza trucchetti il puro dramma e l'impatto emotivo dell'opera, il pubblico la sente direttamente nella pancia e questo prova quanto significativa, inclusiva ed emozionante possa essere la lirica³⁶.

Capolavoro giovanile del compositore russo, l'opera è uno dei maggiori esempi di censura dell'arte. Ispirata all'omonimo racconto di Nikolaj Leskov, proposto come esempio di rivolta antiborghese con la storia di una donna agiata che prende coscienza dell'ingiustizia della società padronale, la *Lady Macbeth* di Shostakovich debuttò nel 1934 a San Pietroburgo ed ebbe un enorme successo di pubblico, stroncato due anni più tardi dalla censura del Partito Comunista che colpì non solo l'opera (bandita fino al '61) ma l'intera produzione del compositore. Il 26 gennaio 1936, infatti, Stalin assistette a una replica del lavoro e abbandonò il teatro alla fine del terzo atto; due giorni dopo la *Pravda* pubblicava un articolo anonimo intitolato *Il caos anziché la musica* (secondo alcuni scritto dal dittatore stesso), il quale denunciava la musica di Shostakovich come «inadatta al popolo sovietico». I motivi erano molteplici: l'empatia nei confronti dell'eroina assassina e affamata d'amore, il trattamento riservato alla polizia, alla Chiesa e alla moralità in generale, la partitura musicale sfacciatamente satirica (un critico dell'epoca la definì «pornofonia»³⁷).

Lotta di classe, bisogno di amore e contatto fisico, condizione femminile, soprusi della polizia e ipocrisia della religione, censura del potere, i temi che risuonano nel mondo di oggi non mancano e

³⁵ Musica di Dmitrij Shostakovich, libretto di Aleksandr Preis e Dmitrij Shostakovich basato sul racconto di Nikolai Leskov, versione inglese a partire dalla traduzione di David Pountney. Direzione musicale Alpesh Chauhan, regia Graham Vick, scene e costumi *Block9*, movimenti coreografici Ron Howell, luci Giuseppe Di Iorio, maestro del coro Jonathan Laird. Con il Coro e gli Attori della Birmingham Opera Company e la City of Birmingham Symphony Orchestra. Cast: Chrystal E. Williams (la Moglie), Eric Greene (il Suocero, il Suocero fantasma), Joshua Stewart (il Marito), Brenden Gunnel (l'Amante), Themba Mvula (l'Ingegnere, il Poliziotto, la Guardia), Dominick Felix (l'Autista, l'Ospite ubriaco, uno dei Capisquadra), Grace Nyandoro (la Serva, l'Altra donna), James Kryshak (lo Zotico), Andrew Clarke (il Facchino, uno dei Capisquadra), James Ioelu (il Sacerdote, la Guardia, l'Intendente), Quentin Hayes (il Capo della Polizia), Edward Harrison (il Socialista), Lilly Papaioannou (la Pole-Dancer), Jack Sandison (uno dei Capisquadra). Durata: prima parte 90 minuti circa, seconda parte 60 minuti circa, con un intervallo.

³⁶ La motivazione è consultabile al seguente link: <https://www.birminghamopera.org.uk/awards>.

³⁷ D. NICE, *Lady Macbeth of Mtsensk*, Birmingham Opera Company review, in *The Arts Desk*, 14 marzo 2019, <https://theartsdesk.com/opera/lady-macbeth-mtsensk-birmingham-opera-company-review-searing-music-theatre-all>.

rendono evidente perché la scelta di Vick sia caduta su questo titolo, a proposito del quale commenta: «quando i muri si chiudono intorno a noi è il momento non di nascondere la testa nella sabbia, ma di guardarci l'un l'altro direttamente negli occhi»³⁸.

2.2 L'intreccio dell'opera, tra fedeltà al libretto e sottolineature registiche

L'opera di Shostakovich è stata eseguita integralmente ma in traduzione inglese. Un cambiamento importante, che dice molto della direzione presa da Vick, lo troviamo nella tabella delle parti: non più indicate con nome e cognome come nell'originale, sono ora definite dai rispettivi ruoli sociali (es. Katerina Izmajlova / la Moglie). Pur nel rispetto dell'intreccio, la regia agisce per potenziare le situazioni e creare immagini tematicamente forti, intervenendo soprattutto in quegli spazi di sola musica che separano i diversi quadri.

Atto I, quadro I. Katerina è infelicemente sposata con il ricco Zinovij. La donna, sola in casa, si lamenta del suo abbandono; suo suocero Boris irrompe nella stanza e la rimprovera aspramente in quanto incapace di generare un figlio. Katerina risponde che è colpa del marito, ma Boris la minaccia di non osare cercare l'amore altrove. Zinovij viene chiamato lontano per lavoro, il coro dei lavoratori prorompe in un lamento perché è abbandonato dal padrone, ma prima che il figlio se ne vada Boris fa giurare fedeltà a Katerina.

Vick esaspera la prigionia di Katerina in balia del potere del suocero, il quale diventa un assatanato predicatore del maschilismo, arrivando a costringere più volte con la violenza la nuora a toccarlo. Il coro dei lavoratori (la prima comparsa dei *Brummies*, tra i quali alcuni rifugiati siriani e sudanesi) assume le forme di un isterico gruppo di marionette costrette a dolersi per il padrone. Nel cupo interludio che segue lo spazio intero diventa un'emanazione del desiderio di Katerina: ovunque allusioni sessuali, coppie che si abbracciano e uomini che si offrono al suo sguardo.

Atto I, quadro II. Sergej e gli altri operai cercano di violentare la serva Aksin'ja; interviene Katerina che rimprovera Sergej rivendicando il coraggio delle donne. I due si sfidano a lotta, il servo spinge a terra la padrona e le cade addosso; Boris vede la scena, ma Katerina afferma che Sergej era scivolato per aiutarla a rialzarsi. Il suocero ringhia al gruppo di tornare al lavoro e minaccia la nuora di riferire tutto a Zinovij.

Il quadro II si svolge in mezzo agli spettatori. La violenza è uno stupro condotto da Sergej con il sostegno di tutto il coro maschile (e degli spettatori che assistono passivi), mentre la lotta di Katerina con il servo assume fin da subito connotati erotici espliciti. Nel grottesco interludio che segue ancora una volta il coro simboleggia l'inconscio dei protagonisti: i *Brummies* si trasformano in inquietanti esseri dalla testa di topo, simboli a un tempo della considerazione che di loro ha il padrone e del desiderio latente di avvelenare il suocero con veleno per topi di Katerina; fa intanto il suo ingresso in scena il grande letto sopraelevato: il desiderio di Katerina è stato ormai acceso.

Atto I, quadro III. Katerina sta per coricarsi, ma Sergej bussa alla porta. I due si riconoscono nella reciproca e annoiata solitudine e, anche se la donna oppone resistenza, Sergej la bacia. Boris chiude a chiave la porta, segregando Katerina e, senza saperlo, anche l'amante. I due si concedono l'un l'altro.

³⁸ Note di regia dal sito ufficiale <https://www.birminghamopera.org.uk/lady-macbeth-of-mtsensk>.

Vick enfatizza la solitudine di Katerina e il suo bisogno di un affetto schietto: mentre le parole respingono Sergej, i corpi dei due amanti si cercano famelici, culminando in un amplesso sottolineato dai 150 coristi che in mezzo al pubblico gonfiano altrettanti palloni rossi che vengono fatti volare via al momento dell'orgasmo, con efficace glissando caricaturale.

Atto II, quadro IV. Boris, insonne per la paura dei ladri, cammina nel cortile e medita di sedurre lui stesso Katerina, vista l'incapacità del figlio, ma a un tratto scorge Sergej che si cala dalla finestra della donna. Irato, sveglia la proprietà, fa catturare il servo e lo flagella selvaggiamente, mentre Katerina viene trattenuta dai lavoranti. Boris fa poi rinchiudere Sergej, manda a chiamare Zinovij e chiede dei funghi a Katerina, che glieli serve conditi con veleno per topi. Mentre il suocero agonizza lei va a liberare l'amante e, quando arriva il sacerdote, convince il prete che la morte di Boris è stata un tragico incidente.

Vick esaspera il carattere grottesco del quadro: la veglia notturna di Boris è occasione per mostrarlo mentre sfoglia riviste pornografiche e balla ubriaco con le signore del pubblico, la scena della fustigazione (da brividi) esacerba il contrasto tra il dolore di Katerina e l'omertà di servi e spettatori, il soffocamento del suocero è ferocemente rincrudito, mentre il sacerdote (con la sua palese corruttibilità che culmina in un balletto da avanspettacolo) diventa una caricatura impietosa. Il punto forte di questa prima parte, tuttavia, è l'interludio che segue, trasformato in una sontuosa cerimonia funebre per Boris, con Katerina a guidare il corteo di prefiche (con tanto di grande scritta floreale "daddy"), mentre il corpo dell'uomo viene sbrigativamente messo in una bara di cartone e bruciato nel forno di casa, efficace resa scenica dell'ipocrisia di questa "famiglia perfetta".

Atto II, quadro V. A letto, di fronte alle paure di Sergej per il ritorno di Zinovij, Katerina lo rassicura e i due promettono di sposarsi. Il servo si addormenta, mentre la donna è tormentata dal fantasma di Boris. Sente poi tornare il marito e Sergej si nasconde, ma Zinovij indovina cos'è accaduto: marito e moglie litigano, interviene il servo e Zinovij viene strangolato. Gli amanti nascondono il cadavere in cantina.

Anche in questo quadro il focus della regia è tutto su Katerina, prima amplificandone i sentimenti e il desiderio d'amore, poi rendendola vittima della violenza del fantasma del suocero (che non solo le appare, ma la molesta nel suo letto) e infine facendola uccidere il marito in prima persona, con un gesto quasi di liberazione. Anche se il contenuto sociale viene ampiamente sottolineato, il carattere cabarettistico dell'insieme non è mai trascurato: la scena si chiude con il cadavere in un freezer e i due amanti impegnati in un nuovo amplesso sopra di esso, con le mutande leopardate di Sergej in bella vista. È qui collocato l'intervallo tra le due parti della produzione.

Atto III, quadro VI. Katerina e Sergej si preparano a sposarsi. Un contadino ubriaco trova il cadavere di Zinovij e corre ad avvertire la polizia.

Nell'interludio i pensieri di Katerina prendono forma: la paura per il cadavere nascosto si incarna in decine di spose insanguinate che brandiscono coltelli e mannaie scorrazzando tra gli spettatori.

Atto III, quadro VII. Stazione di polizia: gli uomini si lamentano di non essere stati invitati al matrimonio e si distraggono tormentando un ateo, finché arriva il contadino a offrire loro la possibilità di vendicarsi.

Graham Vick realizza qui una feroce satira della polizia (britannica ma non solo), raffigurando il comandante intento a molestare una pole-dancer incatenata, mentre i suoi colleghi si ubriacano al bar, giocano d'azzardo, imitano atti sessuali con i manganelli, in attesa della prossima rapina

travestita da legge. L'interludio diventa occasione per dare il via alla corsa eccitata dei poliziotti e alla festa di nozze, con tanto di signore dal cappellino *british* che ballano in trenino.

Atto III, quadro VIII. Le nozze di Katerina e Sergej, tutti sono ubriachi; la donna si accorge che la porta della cantina è aperta e la polizia fa irruzione proprio mentre cerca di scappare con il nuovo marito.

Il matrimonio presta l'occasione per una sgangherata festa alla quale partecipa anche il prete che cerca di abbordare Katerina, ulteriore conferma della visione spietata del mondo maschile (e delle istituzioni) del regista inglese. Prima dell'ultimo quadro si colloca l'unica inserzione drammaturgica estranea al libretto: la polizia ordina con violenza al pubblico di disporsi al più presto dietro le linee tracciate a terra e l'operazione – necessaria alla direzione di scena – si semantizza ricordando agli spettatori quanto sia semplice l'imposizione di regole restrittive anche all'improvviso. Il centro della scena è allora guadagnato da tutti gli invitati alla festa, ora etichettati come carcerati (con i numeri tipici delle gare da ballo), pronti per i campi di prigionia.

Atto IV, quadro IX. Marcia dei condannati verso la Siberia. Katerina corrompe una guardia per incontrare Sergej, che la incolpa di tutto; sparita la donna, il servo cerca di sedurre un'altra prigioniera, Sonetka, che in cambio vuole le calze di Katerina. Sergej inganna allora la moglie e l'abbandona mezza nuda al gelo. Katerina spinge Sonetka nel fiume, finendo per caderci anch'essa. La marcia dei condannati prosegue.

L'accento della regia cade sull'onnipresenza della compravendita: Katerina corrompe con mazzette prima la guardia e poi Sergej, ma quest'ultimo a sua volta acquista con un oggetto la nuova donna (la ballerina della stazione di polizia). È qui interessante la chiusa dell'opera: Katerina non muore annegata ma, abbandonata da tutti, schernita e sola nell'immenso spazio vuoto, viene travolta dalla marcia dei miserabili, i topi-servi della prima parte. Una malinconica e tragica visione dell'umanità, dei sentimenti e delle lotte di classe, a cui il pubblico assiste impotente mentre i condannati in corteo cantano «camminare ancora, e ancora, facendo tintinnare a ritmo le catene».

2.3 Uno spazio sempre significativo, un personaggio aggiunto della storia

La singolarità della *Lady Macbeth* firmata da Vick è evidente fin dal luogo dell'evento, che va in scena in piena periferia, presso la Tower Ballroom di Edgbaston³⁹, nota a tutti in città. Si tratta di una location assolutamente non casuale, scelta per entrare in dialogo con l'opera stessa, con le sue scene di festa e, soprattutto, con il carattere smaccatamente grottesco della musica e del libretto:

per *Lady Macbeth* avevamo trovato la discoteca abbandonata, ma non era possibile utilizzarla, perché il parcheggio accanto era pieno di zingari venuti a vivere lì. Abbiamo trovato come alternativa una vecchia fabbrica molto bella: sono andato a vederla, ma non poteva funzionare. Alla fine siamo riusciti a rimanere alla discoteca. Tutto questo perché volevo tirare fuori dall'opera, normalmente messa in scena in modo molto espressionista e pesante, il mondo del cabaret; volevo sottolineare lo Shostakovich che suonava il pianoforte per il cinema muto. Solo nella discoteca c'era la possibilità di avere tutto questo⁴⁰.

³⁹ Nata nel 1870 come pista da pattinaggio a rotelle, negli anni '20 trasformata in una sala da ballo, ha continuato a ospitare eventi, concerti e serate danzanti fino alla chiusura definitiva nel dicembre del 2005, come parte di un previsto e mai completato piano di riqualificazione urbanistica dell'area.

⁴⁰ Intervista, cit.

Un luogo putrescente – abilmente elaborato in questa direzione dagli artisti di *Block9* – che richiama la condizione esistenziale della protagonista, prigioniera di una noia totalizzante in una società che la relega ai margini.

Interessante è osservare come, dall'arrivo del pubblico in sala alla fine della rappresentazione, lo spazio non sia mai desemantizzato, ma rimanga sempre un luogo attivo e inglobante nei confronti degli spettatori: il bar funziona davvero, all'ingresso si offrono biglietti omaggio per i servizi di Sonetka (la pole dancer venduta a poliziotti e condannati), molti personaggi (soprattutto i *Brummies*) sono già in scena sparsi qua e là e nemmeno all'intervallo si ha la sensazione che il flusso venga interrotto, con lo spazio che continua a essere caratterizzato dalle luci da discoteca.

Tra interpreti e pubblico vige la più totale assenza di separatezza: gli spettatori non solo condividono lo spazio della scena, ma sono liberi di muoversi in esso, visto che assistono allo spettacolo in piedi e che l'azione prende vita ovunque; allo stesso modo i cantanti e i coristi si muovono tra il pubblico, senza tranquillizzanti distanze di sicurezza, alcune volte addirittura lo toccano e lo coinvolgono in piccole azioni e nemmeno per un momento abbiamo la sensazione che esistano due mondi separati, uno per chi guarda e uno per chi recita.

L'azione si svolge in diversi punti della grande sala, tra luoghi deputati fissi ed elementi mobili: il palco girevole della band è sicuramente il posto privilegiato, ben visibile da tutto il pubblico anche per la funzione originaria della discoteca, e offre due zone separate da un siparietto rosso, interscambiabili grazie al meccanismo di rotazione. Un grande letto matrimoniale sopraelevato e montato su carro mobile è il regno di Katerina e dei suoi incontri con Sergej; questa specie di *pageant*, secondo la tradizione medievale delle processioni sceniche, viene usato come palco fisso per i momenti più importanti dell'intreccio ma non raramente è mosso nello spazio (ad esempio nel grandioso funerale del suocero). Le scene di massa, invece, invadono l'intero spazio scenico e non è raro che carrelli da smistamento merci servano all'occasione come luoghi deputati mobili; in questi casi l'azione stessa avviene in movimento, costringendo lo spettatore all'interno del vortice della stessa. È emblematico lo stupro di Aksin'ja (quadro II), reso con cruda e impietosa energia: la violenza avviene su un carrello che gira impazzito tra il pubblico, spinto dal coro maschile invasato da ciò che sta accadendo. In questo caso lo spazio non è solo una dimensione fisica che viene percorsa, ma assurge ad elemento significativo, rendendo ogni spettatore – che sta fermo a guardare mentre la ragazza urla «Someone help!» – un complice della violenza di quel momento. Talvolta, specialmente negli interludi, diverse azioni contemporanee prendono vita in punti differenti dello spazio, finendo per circondare completamente il pubblico, che può scegliere dove e cosa guardare.

Nella seconda parte, però, lo spazio cambia volto: il centro è guadagnato dalla scena, con la pista da ballo reale che diventa la pista da ballo fittizia di casa Izmailova e gli spettatori che si trasformano negli avventori della festa sui divanetti. Quando poi irrompe la polizia e ci spostiamo nella tragica

marcia dei condannati verso la Siberia, il pubblico viene costretto a schiacciarsi ancora di più lungo le pareti, generando un enorme vuoto nel centro della discoteca, in consonanza con l'atmosfera dell'ultimo atto e con l'impetoso abbandono di Katerina; di nuovo il pubblico non è un semplice spettatore, ma con la sua inattività partecipa in prima persona alla condanna della donna (e delle centinaia di prigionieri che nel finale marciano verso la prigionia).

2.4 Il trattamento della musica: alla ricerca di un'esperienza piena e individuale

Ormai novecentesca, la *Lady Macbeth* del compositore russo non presenta pezzi chiusi ma si struttura in quattro atti composti da scene cantate (alcune delle quali più vicine al carattere lirico e monologante dell'aria) e raccordi musicali tra le parti. La partitura è perfettamente compenetrata con il libretto, che sostiene e illustra in più punti, quasi come un commentatore esterno; la musica crea le atmosfere e dona alla trama l'ironia necessaria a trasformarla in una feroce satira, senza per questo tralasciare momenti di intensa suggestività. Si pensi, per fare solo pochi esempi, alla pesante sottolineatura caricaturale, quasi da carillon, del coro dei lavoranti che si dolgono della partenza del padrone contrapposta alla drammaticità sincera e straziante della scena della fustigazione di Sergej; oppure ancora si noti l'effetto grottesco del glissando dei tromboni che chiudono il primo amplesso tra la protagonista e il suo amante e, sul versante opposto, l'intensità del solo di Katerina che piange il suo abbandono prigioniera nella camera da letto. Una musica capace, dunque, di giocare con i registri e le funzioni, di creare satira, comicità e commozione là dove la vicenda lo richiede, sfumature a Birmingham dominate con capacità dalla bacchetta di Chauhan, il quale «dirige un'orchestra tagliente e rovente con esperto senso del ritmo del dramma, sottolineando tutte le tensioni, donando ironia ai passaggi più popolari e, grazie all'eccellente copertura di schermi, ottenendo dai cantanti una perfezione d'insieme abbastanza sorprendente considerate le distanze»⁴¹.

Come l'azione scenica, anche la musica, infatti, pervade l'intero spazio: l'orchestra è collocata in posizione fissa, diametralmente opposta al palco girevole, spalle alla sala, nella soluzione migliore per l'acustica; l'immagine del direttore è mandata in diretta su diversi schermi disposti in tutta la discoteca, così da garantire ai cantanti il riferimento del maestro; la banda di ottoni richiesta in palco da Shostakovich si muove nello spazio: i tromboni appaiono nel bar, una tromba accompagna la fustigazione, la banda intera si unisce al corteo funebre e a quello finale, gli ottoni al completo compaiono come spose insanguinate sul palco girevole, per citare solo alcuni momenti.

Allo stesso modo della fruizione teatrale, anche l'esperienza musicale dello spettatore è in questo modo unica e individuale, a seconda della posizione nello spazio: «posso solo dire che ascoltare e guardare gli sconsolati monologhi finali di Katerina con l'intreprete molto lontana davanti a me e

⁴¹ C. MORLEY, *Birmingham Opera Company Lady Macbeth Review*, in *Midlands Music Reviews*, 11 marzo 2019, <https://www.midlandsmusicreviews.com/2019/03/birmingham-opera-company-lady-macbeth.html>.

dietro di me il solitario corno inglese, poi l'oboe di contro al rombo di grancassa, è stata un'esperienza molto scombuscolante, in senso buono (e straziante)»⁴².

Una caratteristica dell'allestimento, dovuta alle specificità del progetto, è il potenziamento della presenza del coro, nella partitura originale limitato a pochi momenti; nella regia di Vick, invece, i *Brummies* sono una presenza costante, dalla preziosa funzione di amplificazione delle dinamiche sceniche e di coinvolgimento (emotivo e fisico) del pubblico. Non solo, i valori musicali portati da questo grande coro di non professionisti fanno la differenza nella qualità complessiva dell'opera: le comparse «danno al canto corale una fisicità talmente cruda e quasi spaventosa che ti senti risucchiato. Il momento in cui le luci si accendono di colpo, l'orchestra esplode e tutti intorno a te iniziano a cantare è certamente il momento più vicino all'essere parte viva della musica al quale può ambire chi non è artista. Resistere è inutile e comunque fisicamente impossibile»⁴³.

La compresenza dei corpi degli spettatori, di quelli dei cantanti e degli strumenti musicali crea così un ambiente che fa vibrare (fisicamente, non in senso metaforico) il pubblico, determinando «nuovi meccanismi empatici, che sono a un tempo emotivi e riflessivi. Il paradosso consiste proprio nel fatto che la finalità di indurre nello spettatore una disposizione critica, rendendolo partecipe di un evento che può co-determinare con il suo movimento e la scelta della prospettiva di visione, passa per un'amplificazione del coinvolgimento emotivo»⁴⁴.

2.5 Scene, costumi e luci: potenziare ciò che già c'è

Certo la Tower Ballroom ha un'importanza fondamentale, ma questo non vuol dire che un lavoro scenografico sia assente, anzi. A creare l'ambiente dello spettacolo è stato il duo inglese *Block9*, che ha saputo intervenire con accorgimenti quasi invisibili eppure fondamentali per dare vita a questa sala da ballo sul punto di crollare. Al loro debutto nella lirica, i *Block9* sono internazionalmente noti per aver collaborato con Banksy alla realizzazione del distopico parco giochi di *Dismaland*⁴⁵.

L'impressione è allora quella di uno spazio vero, gestito ad arte con sottili stratagemmi che lo fanno risuonare in sintonia con la musica di Shostakovich e l'atmosfera grottesca dell'insieme: pezzi di soffitto mancanti, divanetti in pelle usurati, cavi a vista e imperfezioni volute. L'azione si svolge ovunque nel grande spazio, ma alcuni luoghi sono deputati ad accogliere i momenti principali e sono,

⁴² D. NICE, *Lady Macbeth of Mtsensk*, *Birmingham Opera Company review*, cit.

⁴³ R. BRATBY, *Resistance is futile*, in *The Spectator*, 23 marzo 2019, <https://www.spectator.co.uk/article/resistance-is-futile>.

⁴⁴ V. GALLESE, G. PULVIRENTI, *Ripensare il corpo nell'opera lirica*, in *Arabeschi*, XI (2018), pp. 136-142. La riflessione è riferita dagli autori allo *Stiffelio* del Festival Verdi di Parma edizione 2017, regia di Vick che, nello spazio del Teatro Farnese, ha ricreato la compresenza di pubblico e interpreti tipica delle opere di Birmingham.

⁴⁵ L'installazione del 2015 contava diciotto attrazioni, fra le quali un mezzo antisommossa adibito a scivolo, una ruota panoramica arrugginita, una giostra su cui era seduto un macellaio, un plastico di un paese interamente occupato da poliziotti, una vasca con barconi pieni di migranti e un castello disneyano incompleto al cui interno un gruppo di paparazzi scattava fotografie a una principessa morta durante un incidente in carrozza (allusione a Lady Diana).

pertanto, sopraelevati e ben visibili a tutti: il palco girevole mostra nella prima metà una cucina proletaria ricoperta di teli da imbianchino, quasi che non si possa sciuparla con l'utilizzo, con il frigo stracolmo di funghi (vero e proprio leitmotiv comico) e il forno che cremerà Boris e, dall'altra parte, dietro il sipario, la cantina dalle pareti di legno con il grande congelatore per il cadavere di Zinovij; il grande e morbido letto matrimoniale, emblema del desiderio di amore della protagonista, domina su un carro mobile con le sue lenzuola di seta. La zona bar, con bancone e divanetti, diventa la stazione di polizia e ospita una postazione da pole-dance sopraelevata.

Si tratta di pochi elementi scenografici, mai in contrasto con la Tower Ballroom che accoglie la messinscena; la contaminazione con l'ambiente reale è anzi cercata costantemente, usando ad esempio le porte della sala e gli spazi esterni visibili dalle vetrate di ingresso. La stessa attenzione si coglie nei costumi, in particolare nelle stoffe della protagonista che, con le loro sgargianti fantasie a funghi e topi, richiamano grottescamente l'avvelenamento di Boris e la fine di Katerina. Gli stessi *Brummies* con i loro costumi, le etichette da gara da ballo che diventano numeri di detenuti e i vestiti da sposa insanguinati definiscono l'estetica dell'insieme. Tutto è attuale: nemmeno per un momento pensiamo che la vicenda possa essere avvenuta in un altro tempo, basti pensare ai poliziotti inglesi o all'icona sacra di Margaret Thatcher appesa sopra il frigorifero.

Le luci disegnate da Giuseppe Di Iorio, assiduo collaboratore di Graham Vick, rispondono alle stesse necessità: semplicità ed efficacia nel caricare di significati l'ambiente reale. Forti e talvolta accecanti, dagli accesi contrasti cromatici, in cerca di ampie zone di ombra, «parallele agli squallidi colori primari che abbondano nella musica»⁴⁶, sono luci che non abbandonano mai il mondo della discoteca (suggerito anche nell'intervallo da una serie di led colorati e in movimento).

2.6 Direzione degli attori e prossemica, un lavoro di scavo nell'opera

Come sempre nelle produzioni di Birmingham, il livello qualitativo della realizzazione è molto alto, complice anche la partecipazione di interpreti di grande bravura. In questo senso, il lavoro con i cantanti condotto da Graham Vick è lo stesso che il regista inglese applica nelle produzioni internazionali: grande attenzione al personaggio, il cui approfondimento attraverso la musica e le parole occupa buona parte del primo periodo di prove, e, solo in un secondo momento, impostazione della prossemica e delle scene. La direzione degli interpreti di Vick è precisa e specifica, in costante ricerca del modo migliore di rendere quel particolare momento: le prove sono concepite come un laboratorio in continuo aggiornamento e ogni giorno può servire a cambiare quanto fatto nella sessione precedente, se serve ad illuminare meglio il personaggio (meccanismo non scontato nel teatro d'opera dove spesso il confezionamento del prodotto finito è la priorità). Il risultato è evidente:

⁴⁶ R. WHITEHOUSE, *Birmingham Opera Company & CBSO – Shostakovich's Lady Macbeth of Mtsensk*, in *Classical Source*, 11 marzo 2019, http://www.classicalsource.com/db_control/db_concert_review.php?id=16263.

gli interpreti di *Lady Macbeth* hanno una piena padronanza dei personaggi, pur nella varietà di registri che vanno dal grottesco all'espressione lirico-sentimentale passando per scene di assoluto naturalismo, e si mantengono sciolti anche nei passaggi più alti, facendo in breve dimenticare che stanno cantando invece di parlare. Si noti, inoltre, che le parole del libretto sono pienamente comprensibili (evento raro nella lirica, anche questo dovuto all'insistenza di Vick sul significato delle frasi e sulla loro intelligibilità) e questo consente alla produzione di non inserire sovratitoli, dando così al pubblico la possibilità di tuffarsi nell'azione scenica senza distrazioni.

Chrystal E. Williams (Katerina) spicca per bravura: mai finta, la sua recitazione passa dal grottesco al realistico senza sbavare, mantenendo la credibilità anche nei passaggi più rischiosi. «Impavida ed espressiva, cruda ma piena di sfumature»⁴⁷, lascia trasparire con semplicità e intensità le emozioni della protagonista, con momenti molto riusciti come la concitata scena della fustigazione o il delicato monologo sulla solitudine prima che in camera arrivi Sergej. Anche Eric Greene (Boris) è straordinariamente efficace nel tratteggiare un suocero quasi indemoniato, con una fisicità attentamente studiata a sostegno del ruolo, lontana dalle tradizionali pose liriche. Le scene tra Boris e Katerina sono certamente le più riuscite per recitazione, ma anche gli altri interpreti sono di livello alto (non solo musicalmente parlando), come Brenden Gunnel (Sergej), che tratteggia il personaggio «con fascino nerboruto e spensierata disinvoltura»⁴⁸. Al cast di professionisti si unisce il coro dei *Brummies*, tanto immerso nel lavoro che l'energia che ne deriva è palpabile.

La gestualità dei personaggi è attentamente studiata e la caricatura, per quanto spinta, non prende mai il sopravvento sulla credibilità, così da creare uno spettacolo in più punti genuinamente comico e in altri sinceramente commovente. Sono i personaggi stessi (cantanti e coristi) a gestire la prossemica dell'allestimento, dirigendo lo sguardo dello spettatore là dove avverrà l'azione successiva; non è raro che, soprattutto negli interludi, l'intero spazio venga rimesso in campo con azioni simultanee, così da poter poi continuare l'intreccio in un altro punto della sala. In questo, il coro riveste un'importanza vitale: «in un miracolo di direzione di scena, le comparse sciamano sulla pista della discoteca e sui mini-palchi allestiti qua e là spostando gli oggetti e portando in giro i cantanti a bordo di casse da magazzino»⁴⁹.

2.7 Un'opera attuale tra lotta di classe, sentimenti e potere del denaro

Come emerso più volte, l'obiettivo di Graham Vick e della Birmingham Opera Company è quello di parlare alla società del presente, nella sua complessità. Al di là del desiderio di creare un'opera

⁴⁷ F. MADDOCKS, *The week in classical: Lady Macbeth of Mtsensk; Kátya Kabanová; Haitink at 90 – review*, cit.

⁴⁸ *Ivi*.

⁴⁹ A. HOLLOWAY, *Lady Macbeth of Mtsensk review at Tower Ballroom, Birmingham – filthy, fabulous immersive opera*, in *The Stage*, 12 marzo 2019, <https://www.thestage.co.uk/reviews/lady-macbeth-of-mtsensk-review-at-tower-ballroom-birmingham--filthy-fabulous-immersive-opera>.

godibile e adatta a un pubblico nuovo, quindi, anche la *Lady Macbeth of Mtsensk* del 2019 è stata realizzata con questo occhio di riguardo. Il presente entra con forza nelle regie di Vick e non lascia indifferenti: non si tratta di una semplice attualizzazione dei costumi, ma di un vero e proprio approfondimento tematico condotto con tutti i mezzi che la regia offre, dal simbolismo ai richiami più espliciti alla cronaca, passando per l'indagine delle relazioni tra i personaggi.

I temi dell'opera di Shostakovich che parlano al nostro mondo sono numerosi: lo sforzo per il cambiamento sociale che culmina in un nulla di fatto, la condizione femminile in un mondo maschilista e patriarcale, la sottomissione alla famiglia, alla morale e all'economia, i soprusi della polizia, la solitudine e il bisogno di affetti sinceri sono solo alcuni esempi.

La linea sociale dell'allestimento è evidente nei numerosi elementi satirici che emergono nel corso dell'allestimento. Fin da subito assistiamo a un'inversione dei nostri pregiudizi: la famiglia padronale (Katerina, Boris e Zinovij) è rappresentata da interpreti di colore, mentre il mondo operaio (rappresentato da Sergej insieme con i coristi) è quasi tutto bianco; questo superamento del cliché consente di andare oltre le banalizzazioni e di riflettere sul perché, invece, siamo soliti rappresentare il mondo con i bianchi potenti e i neri sottoposti, anche quando l'opera d'arte vuole avere un significato di denuncia. Questa famiglia padronale, tuttavia, è l'emblema del conservatorismo e tiene in bella vista in cucina, come detto, un'icona con Santa Margaret Thatcher.

La dinamica dello scontro sociale e della lotta di classe è chiara nel contrasto che oppone il padrone proprietario dei mezzi di produzione, Boris, ai lavoratori proletari: la trasformazione dei coristi in topi dà una resa icastica alla considerazione del ricco per il povero. La critica di Vick, però, non si abbatte solo sui potenti: gli stessi lavoratori vengono crudelmente messi alla berlina nella loro incapacità di concepirsi come gruppo compatto. Sergej viene infatti fustigato nell'indifferenza totale dei compagni, quando non nel loro compiaciuto divertimento. Proprio l'omertà è un aspetto più volte sottolineato dalla regia, che coinvolge anche il pubblico che assiste senza fare nulla alle violenze che accadono in scena, pur essendo pienamente inserito nell'azione.

Altro obiettivo polemico di Vick, tipico di molti suoi allestimenti, è la polizia: i tutori dell'ordine creano nel bar un covo di maschilismo violento e indolente, senza nulla che ricordi la loro funzione a servizio delle persone. La scena del comandante che canta le lodi della polizia mentre si strofina tra le gambe aperte della pole dancer ammanettata è un pugno nello stomaco. Del resto, la polizia aveva già fatto un'apparizione (non richiesta in libretto) nel primo atto, approvando rumorosamente la massima di Boris «senza l'occhio del padrone la gente non è affidabile».

Un'altra linea, che potremmo definire erotica, mostra i sentimenti nella loro complessità: affetto, amore, sesso, desiderio, sono sfumature inseparabili che vengono indagate attraverso la protagonista. La lotta con Sergej diventa quasi un preliminare e racconta con immediatezza la nascita della passione in una donna completamente sola ma non per questo priva di desiderio, mentre l'immagine

potente del coro che gonfia i palloni rossi durante l'amplesso tra Sergej e la donna restituisce all'atto la sua semplicità con divertita ironia. La stessa linea erotica si colora di valori sociali in più punti: Boris veglia insonne sfogliando riviste porno mentre desidera unirsi alla nuora e il suo fantasma, quando appare a Katerina, si impegna con la donna in una lotta che diventa quasi uno stupro; allo stesso modo durante la festa di nozze il sacerdote cerca di approfittare della sposa e gli uomini del coro prendono e spostano a forza le donne, come se fossero oggetti.

La linea tematica che però racchiude ogni elemento è quella economica: tutto è basato impietosamente sul potere del denaro e della ricchezza, sia che si tratti di lotta sociale sia che si parli di sentimenti. Basterà pensare all'ultimo quadro, quando Katerina incontra Sergej durante la marcia dei condannati e, mentre canta il suo amore, cerca di comprarlo con una mazzetta.

Chi conosce varie produzioni del regista inglese riconoscerà anche in questo allestimento certi elementi ricorrenti (e forse ormai prevedibili) di critica sociale, ma, come osserva Bratby sulle pagine di *The Spectator*:

certamente Vick ha acquisito dei manierismi, tutti ben mostrati nella *Lady Macbeth of Mtsensk*. Nel mondo di Vick i poliziotti sono sempre dei delinquenti, le comparse barcollano come zombie e i politici sono decisamente bizzarri. Ma quel che è sorprendente è quanto, dopo vent'anni di lavori site-specific basati sulla comunità, sia ancora fresco, capace di regalare un brivido che va ben oltre la gioia dello scolarecchio che sente Eric Greene (il suocero) strillare "Cocksucker!" nel suo tono squillante⁵⁰.

«Not what you expect from opera», come recita lo slogan della Birmingham Opera Company.

⁵⁰ R. BRATBY, *Resistance is futile*, cit.

3. PRENDERSI LA RESPONSABILITÀ NEI CONFRONTI DELLA SOCIETÀ: DUE DISCORSI DI VICK ALLA ROYAL PHILHARMONIC SOCIETY

A fronte della mancanza di bibliografia, soprattutto in lingua italiana, sulla visione registica di Graham Vick, raccolgo in questo capitolo due mie traduzioni di altrettanti discorsi pronunciati dal regista durante iniziative della Royal Philharmonic Society di Londra, che ringrazio per la gentile concessione delle trascrizioni degli stessi, qui pubblicati per la prima volta in italiano⁵¹.

3.1 «Se l'opera ha un posto nel mondo, allora deve essere del mondo: sopravvivere non è abbastanza» (18 ottobre 2003)⁵²

Il testo che segue è la traduzione dell'intervento tenuto da Vick alla Royal Philharmonic Society Lecture del 2003. Del lungo discorso presento qui i passi più legati alla visione artistica del regista inglese, omettendo le parti relative alle produzioni di inizi Duemila e al sistema produttivo inglese.

Già nel lontano 1978, come giovane direttore del personale alla Scottish Opera, fondai una compagnia d'opera comunitaria per un programma di creazione di posti di lavoro, grazie a fondi provenienti da quella che venne poi chiamata Manpower Services Commission⁵³. Per un anno undici di noi lavorarono in scuole, mense aziendali e prigioni e girarono per le zone più remote delle Highlands e delle isole. Tenemmo laboratori, creammo e commissionammo nuovi lavori, svilupparammo nuovi tipi di pubblico e comparimmo pure su *BBC News at Ten*⁵⁴. Fu l'anno in cui imparai in prima persona che l'arte è la relazione tra lo spettacolo e il pubblico, che un'opera d'arte è senza significato finché qualcuno non la percepisce e le risponde, che la sua qualità e il suo valore si trovano unicamente in quella risposta. Poi i fondi si esaurirono. La Scottish Opera scelse di lasciar naufragare la maggior parte di questo lavoro quando avrebbe potuto tenerlo a galla per un costo minore di quello di scene e costumi di una nuova produzione. Ma nulla, ovviamente, deve mai toccare "l'opera in sé". Disilluso, decisi che se mi fossero mai capitati in sorte successo e influenza, li avrei usati per continuare a lottare per spingere i confini più in là e per perseguire un contatto diretto e immediato con un pubblico il più ampio possibile. La tentazione di ritirarsi in una torre d'avorio e di tracciare barriere protettive intorno "all'opera in sé" non è mai stata un'opzione. Così, 25 anni e 14 Paesi dopo, posso dire di aver avuto la possibilità di lavorare nei maggiori teatri lirici del mondo con i più importanti cantanti e direttori, senza contare l'opportunità di congelare insieme a 300 disoccupati in un mulino dismesso nello Yorkshire⁵⁵. Ho però trascorso parte di ogni anno a proseguire e a sviluppare, in tanti modi diversi, il lavoro iniziato a Glasgow. Lungi dall'essere una qualche attività *pro bono*, è stata il cuore del mio percorso artistico: ciò che mi stimola è che lì ogni supposizione, ogni regola, ogni conoscenza è inutile. L'unica domanda è: il lavoro riesce a comunicare all'istante la sua forza? La sfida è dirigere non solo attraverso la mia comprensione dell'arte in sé ma imparando ad agire come un vaso comunicante: ascoltare il ritmo interno dell'opera, certo, ma allo stesso modo ascoltare l'ampia gamma di ritmi interiori delle persone con le quali sto condividendo l'esperienza.

⁵¹ Per maggiori informazioni sulla RPS rimando al sito <https://royalphilharmonicsociety.org.uk/>. Ogni diritto sui testi appartiene alla RPS e a Graham Vick.

⁵² Una versione ridotta, in lingua inglese, è pubblicata da *The Guardian* con il titolo *Enter the fat lady* all'indirizzo <https://www.theguardian.com/music/2003/oct/20/classicalmusicandopera4>.

⁵³ Ente governativo britannico deputato al coordinamento dei servizi di orientamento all'impiego.

⁵⁴ Programma serale di informazione di punta delle reti britanniche.

⁵⁵ Produzione degli anni '80 di *West Side Story* di Bernstein al Saltaire Mills nello Yorkshire.

Ciò ha avuto un'influenza profonda e costante su tutto il mio lavoro. La convinzione che questa forma d'arte possa parlare immediatamente tanto ai profani quanto agli iniziati e che la responsabilità del rilascio della sua forza sia condivisa dagli artisti e dal pubblico ha improntato tutto ciò che ho fatto, dalla Scala a Glyndebourne, dal campo da tennis di Telford al centro ricreativo di Keswick, dalla fabbrica automobilistica *Chuck Works* di Birmingham al Metropolitan di New York. Non sempre, certo, con lo stesso risultato.

Se l'opera ha un posto *nel* mondo, allora deve essere *del* mondo, un mondo oggi composto da nazioni multiculturali, dove la veloce informatica ha spazzato via tutti gli assunti, rovesciato tutti gli assoluti e creato una cultura del dubbio, del sospetto e del cinismo. Dominati dalla filosofia del mercato, gli importanti risvolti economici della cultura di massa mettono alla prova l'alta cultura in termini di responsabilità e giustificazione. La spiegazione della superiorità morale non è più possibile e rifugiarsi nelle pretese di bene universale e di antico snobismo non è più pensabile. Finora abbiamo continuato a eternare l'eredità del XIX secolo: un'élite privilegiata apre le porte delle sue grandi istituzioni per l'educazione e l'illuminazione del popolo (educazione intesa come valore ottocentesco). Nonostante gli importanti sconvolgimenti socio-politici del XX secolo, questa filosofia è sopravvissuta e negli anni '50-'60 è diventata la base di tutte quelle strutture e istituzioni che oggi chiamiamo teatri. Non sorprende che valori del genere nel migliore dei casi siano obsoleti e nel peggiore allontanino quella che oggi è la società largamente inclusiva del XXI secolo. Le regole dell'andare all'opera – un ben difeso privilegio di una sempre più ristretta cerchia della società – sono in crescente conflitto con il bisogno di apertura, cioè di aprire canali di comunicazione e di scambio tra l'arte e la società che la sostiene e che l'arte, in cambio, è tenuta a nutrire. In linea di massima questa tensione viene riconosciuta, ma la sfida di risolverla è demandata a dipartimenti di sensibilizzazione, educatori, teatri studio e, più recentemente, a collaborazioni strategiche; qualsiasi cosa pur di tenerla lontana dalla cosiddetta "opera in sé". [...]

La salvezza futura dell'opera dipende da quanto saprà abbracciare l'intera società contemporanea, e questo significa diventarne una parte e prepararsi a cambiare tanto rapidamente quanto la società stessa. Dobbiamo trovare un modo per recuperare un fondamentale senso di avventura, di sfida e di interazione: un mondo moderno non chiede nulla di meno. Tuttavia, il desiderio di far felici tutti – dai finanziatori e sponsor agli stanchi critici, agli spettatori conservatori e benestanti, ai giovani alla moda e facoltosi – ha creato uno strano clima da "acchiappali tutti", nel quale è talvolta difficile capire se ciò che ci viene offerto si propone come visione, eccellenza, compiacimento del pubblico oppure meramente come una competizione per vedere chi riesce a realizzare la brochure internazionale più patinata. [...]

Quando Lilian Baylis fondò il Sadler's Wells e l'Old Vic⁵⁶, la sua motivazione fu la necessità di far fronte al disagio sociale e al grave problema di alcolismo diffusi nelle strade di Londra. Lei sapeva perché faceva quel che stava facendo: noi possiamo dire lo stesso? Il nostro teatro d'opera esiste per il fatto che siamo qui? Perché c'è un libro paga? Per i finanziamenti pubblici? O perché è il miglior modo possibile di servire la forma d'arte – e il contribuente – considerato il denaro disponibile? Non possiamo scappare dalla responsabilità: che ci piaccia o meno, coloro che pagano le tasse si aspettano di vedere un ritorno e ne hanno il diritto. Non è una politica di questo o quel governo, ma la cultura nella quale viviamo; è la società, dopotutto, che genera i governi. [...] Ugualmente indegna è l'assurda idea che la scelta sia tra proteggere l'eccellenza dell'arte in sé e accettare il suo svilimento, senza altre possibilità. Questa grossolana semplificazione si riflette negativamente sul nostro desiderio e sulla nostra volontà di imparare e crescere nella qualità del dibattito intellettuale che circonda questa forma d'arte altrimenti vitale. [...]

Il mio desiderio di sfidare questi assunti aveva già portato alla creazione della City of Birmingham Touring Opera (adesso Birmingham Opera Company), una compagnia altamente flessibile, snella e agile. [...] Tuttavia, sebbene il lavoro fosse coraggioso, il pubblico non si stava sviluppando; stava crescendo, ma non sviluppando. Quando rappresentammo la saga de *L'anello del Nibelungo* a Erdington, vicino alla Spaghetti Junction⁵⁷, fu deludente vedere quante automobili tedesche riempivano il campo del centro ricreativo; gli spettatori all'interno non avevano una grande relazione con la gente che camminava per le strade di Erdington, non stavamo raggiungendo il pubblico che speravamo di raggiungere. Così, tre anni fa ho deciso di usare i finanziamenti della compagnia – cioè le sovvenzioni pubbliche della Città di Birmingham e dell'Arts Council of England (nessuna sponsorizzazione, come potete immaginare) – per intraprendere un

⁵⁶ Rispettivamente nel 1925 e 1912.

⁵⁷ Soprannome gergale del Gravelly Hill Interchange, enorme svincolo autostradale situato poco fuori Birmingham.

esperimento più grande. Se quella era la compagnia d'opera di Birmingham, chi avrebbe dovuto essere il suo pubblico? Doveva essere un'ampia sezione trasversale di tutte le persone di ogni nazionalità che vivono e lavorano nella città. Quindi, come avremmo potuto coinvolgerli subito?

Ricordo che una volta stavamo facendo le prove a Pesaro, in Italia, durante un agosto molto caldo. In cerca d'aria, aprii le porte sulla strada; tempo pochi minuti e un gruppo di adolescenti italiani aveva smesso di giocare a calcio e si era messo a guardarci, affascinato, mentre noi lavoravamo a un'opera seria di Rossini. Con l'obiettivo di raggiungere questo tipo di cittadini, decidemmo di reclutare all'interno del nostro lavoro i membri della comunità di Birmingham, per creare un ponte tra il pubblico e i professionisti. Puntammo a persone di tutte le età, etnie e condizioni sociali, per garantire un microcosmo della città [...]. Questi criteri furono ugualmente applicati alla selezione dei professionisti, solisti, maestri di palco, assistenti, tutti. Dei modelli di riferimento inclusivi e la risoluta promozione di idee di possibilità e opportunità sono essenziali se vogliamo non solo ampliare il pubblico, ma anche arricchire la comunità artistica. Per incrementare ulteriormente il ponte tra spettatore e interprete scegliemmo un magazzino ai margini di un quartiere residenziale come luogo di prove e spettacolo⁵⁸. [...] Quel che il nostro lavoro cerca di fare non è solo coinvolgere e stimolare il pubblico, ma sperimentare e forzare i limiti della forma artistica stessa, di come possiamo rappresentarla, esplorarla ed esserne toccati, indagare quelle qualità che sono una seconda natura per la generazione cresciuta nel mondo digitale dell'interazione. Tutto questo è stimolante, non c'è alcuna ragione per la quale non dovremmo abbracciare un mondo che può darci così tanto. [...]

Noi proviamo continuamente a imparare da quel che abbiamo fatto. Ci troviamo su una ripida curva d'apprendimento, ma gli obiettivi sono a lungo termine, avanti di 25-30 anni. Sono arrivato a disprezzare le soluzioni rapide dei workshop di un giorno; mi dispiace, ma l'ho capito perché li ho fatti per anni: sono fantastici in sé, salutari e formidabili per le statistiche, ma non hanno nessun effetto duraturo ed è l'effetto duraturo che a me interessa. Il nostro scopo è creare una relazione tra la città e la compagnia, nella quale ognuno nella comunità – anche chi sceglie di non andarci – capisce il valore essenziale e la potenzialità dell'opera lirica. La Birmingham Opera Company è la mia personalissima visione e il mio esperimento, ovviamente non la vedo come l'unico modello per il futuro; credo, tuttavia, che sia un esempio della portata del cambiamento radicale che è insieme possibile e necessario e vorrei incoraggiare i miei colleghi artisti, direttori e spettatori a trovare il coraggio di ascoltare le loro convinzioni interiori e di seguirle risolutamente. Per tutti noi la posta in gioco è alta: qual è il prezzo del fallimento? Un futuro di grande opera lirica internazionale – o di opera internazionale di seconda classe – al suo vero costo, dal momento che non si può sovvenzionare i ricchi all'infinito? Oppure forse dei teatri d'opera nazionali ancor più finanziati da privati? In ogni caso, l'idea che in futuro l'opera possa diventare esclusivamente un giocattolo di un ghetto benestante è profondamente avvilente. Anche con tutte le pressioni economiche e pratiche che ci circondano, ricordiamoci che sopravvivere non è abbastanza e stiamo in campana.

3.2 «È tempo per ogni artista di farsi avanti e prendersi la responsabilità, invece di arraffare e basta»: una sfida all'intero mondo teatrale (10 maggio 2016)⁵⁹

Il seguente discorso venne pronunciato da Vick durante la cerimonia degli RPS Music Awards in occasione della sua nomina a membro onorario dell'istituzione londinese. Nella categoria teatro d'opera era candidato anche l'allestimento di *The Ice Break* realizzato dalla BOC.

Che onore! Grazie, membri della Royal Philharmonic Society, per questo incoraggiamento ad andare avanti. C'è così tanto da fare... L'ultima volta che ho partecipato a questa cerimonia di premiazione eravamo nell'opulenta sala da ballo di un hotel su Park Lane. Eccoci invece questa sera in una vecchia birreria⁶⁰, anche se opportunamente vicina all'enorme ricchezza privata della City. L'ultima volta

⁵⁸ Si tratta della produzione del *Wozzeck* di Alban Berg del 2001.

⁵⁹ Una versione del testo, in lingua inglese, è pubblicata dall'edizione online di *The Guardian* all'indirizzo <https://www.theguardian.com/music/2016/may/10/graham-vick-opera-rps-awards-keynote-speech>.

⁶⁰ In inglese *brewery*, gioco di parole sarcastico: la premiazione si tenne infatti alla Brewery, un locale di altissimo livello nel pieno centro di Londra, ben lontano dall'immagine di "birreria" che tutti abbiamo.

indossavo uno smoking; questa volta, guidato dall'invito, ho optato per qualcosa di meno classico. Accetto allora questo riconoscimento nel nome del cambiamento.

Qualsiasi opera d'arte che si rispetti contiene una richiesta di cambiamento. Non c'è da sorprendersi quindi: il nostro Paese, il più conservatore, dovrebbe sentirsi sfidato dall'idea autentica dell'arte, mai come oggi, proprio come è sempre stato sfidato dall'idea della religione. Ma non ci si può far niente, le cose cambiano e la nazione della mia infanzia, la quale lottava per unire gli sforzi e costruire un futuro migliore per i suoi giovani, ha invece creato la società di oggi, pericolosamente divisa: divisa per opportunità, per razza, per religione e, soprattutto, per ricchezza.

Come possiamo rimettere insieme questo mondo fatto a pezzi? Dove possiamo cercare la nostra comune umanità? Bene, io la cerco nella musica. La musica appartiene già a tutti. La democratica meraviglia dell'opera è che tutti noi già ne condividiamo il materiale, è parte *di noi*. Gli uomini cantano storie dall'alba dei tempi: la musica è sempre stata *in noi* e le storie hanno sempre riguardato *noi*. Per quanto nuova, bizzarra o estranea possa sembrare una creazione, essa può essere realizzata solamente a partire da ciò che già esiste; intuizioni illuminanti, salti della fantasia, suoni mai uditi prima, ogni cosa può essere scomposta in elementi familiari. *Mittwoch aus Licht* di Stockhausen è una creazione abbagliante sul tema della ricezione della musica, che è solo un problema di sintonizzazione, come per un apparecchio radio. Ogni suono, ogni pensiero condivide delle radici. Il nostro lavoro è rivelare ciò che è davvero. Questo sconfinato mistero non può essere racchiuso in una pagina stampata: è la *musica* e nient'altro, quando le vengono dati vita e respiro nella performance, quando è ascoltata e vissuta, quando l'ascoltatore diventa un partecipante che contribuisce con la propria esistenza a una sua opera d'arte unica e irripetibile.

In quanto artisti, la nostra sfida non è come dare ma come *ri-dare*, e voglio dire ri-dare a ogni singola persona di questo nostro sempre più complesso e ricco melting pot di popoli. Gli effetti della musica cambiano a contatto con l'umanità. Attraverso la musica noi possiamo catturare e condividere la ricchezza di background e identità culturali, l'ampiezza del vissuto e le prospettive alternative che sono disponibili nelle nostre comunità in continua espansione e arricchire così ogni nostra conoscenza.

Dalle produzioni altamente complesse e sfaccettate che sfidano gli spettatori a compiere scelte fino agli austeri ed essenziali mondi scenici che li incoraggiano a riempire gli spazi vuoti con risposte immaginarie, il mio lavoro come regista mira sempre a *liberare* la musica. Attraverso il rapporto della musica con il senso e con il tema cerco di guidare i cantanti a identificarsi con il materiale, così che esso rinasca attraverso di loro. Più lavoro con i cantanti, più comprendo che questo processo consistente nel rimuovere barriere e veli e nell'incoraggiare un incontro diretto e personale con il materiale vale anche per il pubblico. Tutto è lì, già familiare, se solo viene liberato.

Ho esplorato, sviluppato e sperimentato queste teorie con una serie innumerevole di artisti in tutto il mondo, dalle avventurose terre di frontiera di Leningrado, Bucarest e Atene agli iconici templi della Scala, di Salisburgo e del Metropolitan. Sempre nuove sfide, nuovi stimoli, nuove scoperte, ma in qualche modo sempre lo stesso pubblico, anche in città le cui strade offrono innumerevoli gradi di diversità come New York, Parigi, Berlino o Londra. Ogni anno, tuttavia, faccio ritorno a Birmingham. Cos'è che mi riporta indietro? Sono il gelo, le fabbriche abbandonate, le produzioni a basso budget, le sessioni di prove luci in notturna per risparmiare sul noleggio? È lo sforzo di mettere insieme il denaro?

Certo c'è qualcosa di autodistruttivo e masochista in me – non per niente sono un regista d'opera – ma no, la ragione per la quale io ritorno è perché quando mi sveglio la mattina chiedendomi a cosa serva tutto questo, a Birmingham so la risposta. Lì, in quella splendida partecipazione del pubblico e degli interpreti (di persone di diverse nazionalità provenienti da ogni contesto cittadino, di ogni età, di ogni appartenenza etnica, di ogni estrazione sociale), solo lì posso essere del tutto me stesso, solo lì trovo me stesso, solo lì la mia solitudine è sempre consolata. Non è questo ciò che tutti cerchiamo nella miracolosa “esperienza condivisa”? Qualcosa che sia in profondità dentro di noi e che ci riunisca, qualcosa che possiamo riconoscere come la nostra comune umanità.

Se questo spiega il *perché* lo faccio, rimane aperto il *per chi* lo faccio. Per essere sicuro che sia per tutti, a Birmingham noi usciamo e cerchiamo il nostro pubblico, incontrandolo sul suo terreno. Invitiamo i cittadini a partecipare ai nostri lavori e ad aiutarci a trovare spettatori; spettatori che *partecipino* anche, senza posti a sedere, fisicamente coinvolti in quello che adesso si chiama teatro immersivo. Individuiamo tutti i popoli di questa città etnicamente diversificata e agiamo con decisione per scritturare solisti professionisti etnicamente diversificati. Forse però la parte più radicale della nostra visione è stata la rimozione della barriera di un'istruzione convenzionale necessaria e il lavoro di sensibilizzazione che pone

al cuore del lavoro stesso la responsabilità di trovare, sviluppare ed educare il nostro pubblico. Non c'è bisogno di essere istruiti per essere toccati, commossi o stimolati dall'opera. C'è soltanto bisogno di viverla direttamente in prima persona, senza nessun intralcio di mezzo. Siamo noi che facciamo questo lavoro ad avere la responsabilità di rimuovere le barriere e creare le connessioni che rilasceranno la loro energia a beneficio di tutti. Questo credo ha consentito alla Birmingham Opera Company di ottenere grandi successi tutti esauriti con Berg, Stockhausen, Monteverdi, Dove e Mussorgsky. Il progetto dello scorso anno, basato su *The Ice Break* di Michael Tippett, oltre a riabilitare un capolavoro perduto, ha toccato le vite di oltre 10mila partecipanti in tutti i dieci distretti della città, il 99% dei quali era nuovo della Birmingham Opera Company, il 75% dei quali aveva meno di 35 anni. Quel che vedi nelle strade, lo vedi all'opera; nessun teatro: *The Ice Break* è stato rappresentato in un magazzino abbandonato del centro città, il nostro recente *Dido 'n Aeneas* in un leggendario locale rock in disuso.

La costruzione di relazioni con le comunità cittadine, gli artisti, i colleghi e – la più importante di tutte – con il pubblico è lenta e attenta. La fiducia reciproca che ne risulta è ciò che ci spinge a continuare in questa direzione. Il nostro processo è aperto e stimolante, ti rende partecipe in prima persona, è un terreno di gioco paritario: ognuno ha voce in esso. Di fatto chiunque lo voglia può unirsi al nostro coro, senza audizioni; se vuoi essere dentro, sei dentro. I nostri metodi sono in costante sviluppo: niente formule fisse su come le cose dovrebbero essere fatte, ma un esperimento che si evolve incessantemente. Per *The Ice Break* abbiamo insegnato la musica al coro a orecchio, senza spartiti: in Tippett ho sempre trovato la pagina stampata più complicata della musica. Avendo imparato la musica sotto forma di impulsi, gesti e forme riconoscibili, i nostri volontari hanno comunicato con il pubblico con una crudezza e una spontaneità difficili da raggiungere con un coro professionista composto di voci omogenee ben istruite e provenienti da contesti simili. Questo suono fresco, vitale e naturale – che fosse una folla di tifosi sfegatati o delle furiose gang in rivolta – portava con sé l'urgenza agognata da Tippett. L'influenza della musica nera sulla composizione di Tippett era facilmente individuata dalla nostra compagnia, la quale creava un ponte con gli elementi più esoterici e un ponte con il pubblico. La nostra promozione di un incontro individuale e personale aveva collocato fisicamente il pubblico proprio al cuore del lavoro: gli spettatori stavano in piedi, seguivano l'azione, prendevano decisioni su cosa guardare e cosa ascoltare e riconoscevano se stessi negli eventi; spettatori, cioè, intesi come partecipanti attivamente coinvolti, alla ricerca di una sintonizzazione, di una loro via per l'empatia.

Proprio l'empatia – l'abilità di sentire quel che sente qualcun altro – scarseggia nella nostra società. Di conseguenza, anche i finanziamenti. L'austerità, tuttavia, è presente in abbondanza. Ma sono il solo che vede braccia piene di sacchetti di negozi, aeroporti affollati che brillano come *Vanity Fair*, ristoranti e bar pieni e automobili (e biciclette) in un numero ingestibile per qualsiasi città? È povertà questa? Se una società si valutasse in base a come si prende cura dei più deboli, allora sì che potremmo dirci poveri.

Vedo quarant'anni di lavoro in direzione di una democratizzazione dell'arte essere rapidamente rovesciati dalla sua privatizzazione. Continuo a sentire lo slogan "economia mista", ma non illudetevi: stiamo sfrecciando verso il modello americano, dove i ricchi pagano ancora meno tasse in cambio di uno stretto controllo sulle istituzioni culturali, un fenomeno che vediamo attraversare la nostra società e che rischia di portare divisioni sempre più grandi. Non posso essere il solo che sente un senso di collusione (o di accomodamento). Tutto ciò che è costruito su queste fondamenta non è destinato a crollare? È tempo di cambiare. È tempo per ognuno di noi di farsi avanti e prendersi la responsabilità per il benessere della nostra società invece di arraffare e basta. Io voglio che il nostro lavoro sia parte della soluzione, non del problema. Forse in questo modo sopravviveremo. Forse in questo modo gli artisti aiuteranno a rimettere insieme la nostra frammentata società. Forse in questo modo dischiuderemo un mondo di sentimenti condivisi e avremo il coraggio di affrontare i falsi idoli alla ricerca della nostra comune umanità. Forse. Ma solo se alzeremo i nostri culi, se metteremo piede fuori dal nostro ghetto dove siamo protetti dalla nostra eccellenza, dalla nostra integrità artistica, dai nostri uffici promozione ed educazione, dai nostri report annuali, solo se usciremo a incontrare il mondo nuovo, se abbracceremo il futuro e se contribuiremo a costruire il mondo nel quale vogliamo vivere, certo non rimanendo nascosti a suonare la cetra mentre Roma brucia.

4. BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA

Birmingham Opera Company, <https://www.birminghamopera.org.uk/>.

RPS Royal Philharmonic Society, <https://royalphilharmonicsociety.org.uk/>.

BARNETT L., *Portrait of the artist: Graham Vick, opera director*, in *The Guardian*, 23 ottobre 2017, ultima consultazione 9 giugno 2020, <https://www.theguardian.com/music/2007/oct/23/classicalmusicandopera.theatre>.

BRATBY R., *Resistance is futile*, in *The Spectator (The Guardian)*, 23 marzo 2019, ultima consultazione 3 luglio 2020, <https://www.spectator.co.uk/article/resistance-is-futile>.

CARROZZO M., CIMAGALLI C., *Storia della musica occidentale*, voll.II-III, Armando Editore, Roma 1998-9.

DESHOULIÈRES C., *La regia moderna delle opere del passato*, in J. J. NATTIEZ (a cura di), *Enciclopedia della musica*, vol. II, Einaudi, Torino 2002, pp. 1029-1063.

ELLIS S., *Mass production*, in *The Guardian*, 7 aprile 2003, ultima consultazione 14 giugno 2020, <https://www.theguardian.com/music/2003/apr/07/classicalmusicandopera.artsfeatures>.

GALLESE V., PULVIRENTI G., *Ripensare il corpo nell'opera lirica*, in *Arabeschi*, n. XI (2018), pp. 136-142.

HOLLOWAY A., *Lady Macbeth of Mtsensk review at Tower Ballroom, Birmingham – filthy, fabulous immersive opera*, in *The Stage*, 12 marzo 2019, ultima consultazione 3 luglio 2020, <https://www.thestage.co.uk/reviews/lady-macbeth-of-mtsensk-review-at-tower-ballroom-birmingham--filthy-fabulous-immersive-opera>.

JEAL E., *Birmingham Opera Company: Lady Macbeth of Mtsensk review – a blast of pure Energy*, in *The Guardian*, 12 marzo 2019, ultima consultazione 3 luglio 2020, <https://www.theguardian.com/music/2019/mar/12/graham-vick-birmingham-opera-company-lady-macbeth-of-mtsensk-review-tower-ballroom>.

LAWRENCE B., *“Music is at its most beautiful when it’s painful”: Graham Vick, the man saving opera in Britain*, in *The Telegraph*, 15 maggio 2017, ultima consultazione 9 giugno 2020, <https://www.telegraph.co.uk/opera/what-to-see/music-beautiful-painful-graham-vick-man-saving-opera-britain/>.

MADDOCKS F., *The week in classical: Lady Macbeth of Mtsensk; Kátya Kabanová; Haitink at 90 – review*, in *The Observer*, 16 marzo 2019, ultima consultazione 14 giugno 2020, <https://www.theguardian.com/music/2019/mar/16/lady-macbeth-of-mtsensk-birmingham-opera-company-review-katya-kabanova-scottish-opera-haitink-at-90>.

MICHELETTI L., *Una Lady Macbeth del distretto di Mcensk. Libretto in lingua italiana*, 20 aprile 2012, ultima consultazione 8 giugno 2020, <https://www.flaminioonline.it/Guide/Shostakovich/Shostakovich-Machbet-testo.html>.

MILLINGTON B., *Vick, Graham*, in *The New Grove Dictionary of Opera*, Londra, Stanley Sadie, 1992.

MORLEY C., *Birmingham Opera Company Lady Macbeth Review*, in *Midlands Music Reviews*, 11 marzo 2019, ultima consultazione 3 luglio 2020, <https://www.midlandsmusicreviews.com/2019/03/birmingham-opera-company-lady-macbeth.html>.

NICE D., *Lady Macbeth of Mtsensk, Birmingham Opera Company review*, in *The Arts Desk*, 14 marzo 2019, ultima consultazione 2 luglio 2020, <https://theartsdesk.com/opera/lady-macbeth-mtsensk-birmingham-opera-company-review-searing-music-theatre-all>.

SURIAN E., *Manuale di storia della musica*, voll. I-IV, Rugginenti Editore, Milano 2002-3.

VICK G., *Enter the fat lady*, in *The Guardian*, 20 ottobre 2003, ultima consultazione 8 giugno 2020, <https://www.theguardian.com/music/2003/oct/20/classicalmusicandopera4>.

VICK G., *Gli spazi vivi dell'esperienza teatrale*, in ABBADO D., CALBI A., MILESI S. (a cura di), *Architettura & teatro. Spazio, progetto e arti sceniche*, Il Saggiatore, Milano 2007.

VICK G., *“You do not need to be educated to be touched, to be moved and excited by opera”*, in *The Guardian*, 10 maggio 2016, ultima consultazione 8 giugno 2020, <https://www.theguardian.com/music/2016/may/10/graham-vick-opera-rps-awards-keynote-speech>.

WARRACK J., WEST E., *Vick, Graham*, in *The Concise Oxford Dictionary of Opera*, Oxford University Press, New York 1996.

WHITEHOUSE R., *Birmingham Opera Company & CBSO – Shostakovich's Lady Macbeth of Mtsensk*, in *Classical Source*, 11 marzo 2019, ultima consultazione 3 luglio 2020, http://www.classicalsource.com/db_control/db_concert_review.php?id=16263.

5. RINGRAZIAMENTI

Durante l'estate del 2018 svolsi uno stage presso il Macerata Opera Festival nel nuovo allestimento de *Il flauto magico* firmato da Graham Vick. Mi trovai attivamente coinvolto in un modo di affrontare l'opera che non credevo possibile e che poi avrei scoperto essere la realtà della Birmingham Opera Company. Prendere parte attiva a questo processo, seguire Vick nel percorso di prove, vedere nascere la comunità dei *Cittadini* e poi accompagnarla in palco a ogni replica mi ha mostrato in maniera chiara che c'era un modo possibile di fare l'opera lontano dalle pellicce e dalle facce torve e vicino alla società, capace di dare alla lirica un carattere di necessità e di responsabilità nel nostro mondo complesso, obiettivi che credo essere fondamentali e imprescindibili per il teatro tutto, al di là del mondo operistico. Questa tesi chiude il cerchio su quell'esperienza, aprendo nuove domande sul ruolo del regista teatrale oggi.

Il primo e speciale ringraziamento va a Graham Vick, per avermi voluto coinvolgere attivamente nella produzione de *Il flauto magico* del 2018 e per aver accettato di conversare con me dei temi di questa ricerca due anni dopo.

Un grande grazie a Ron Howell, sempre disponibile e pieno di entusiasmo, e a Richard Willacy della Birmingham Opera Company, che mi hanno permesso l'accesso a numerose informazioni su *Lady Macbeth of Mtsensk* e al video completo dello spettacolo.

Ringrazio la Royal Philharmonic Society di Londra che mi ha consentito di tradurre in questo lavoro le due conferenze tenute da Vick nel 2003 e nel 2016 nel corso di eventi da loro organizzati.

Un grazie a Barbara Minghetti, alfiere di un nuovo modo di intendere l'opera lirica in Italia, che mi ha permesso di entrare in questo mondo con passione e curiosità.

Grazie, infine, a Maria Maderna, attenta relatrice di questa tesi, a Tatiana Olear, che ha accompagnato questi tre anni in accademia aprendo sempre nuovi orizzonti con nuove sfide, a tutti gli insegnanti incontrati in questo lungo percorso e ai compagni di viaggio, dentro e fuori la scuola.