

Dal dipinto alla scena: *Norma* secondo Federico Tiezzi

Biagio Scuderi

Vorremmo adesso prendere in esame quei fenomeni teatrali in cui la scrittura dell'immagine si assolutizza a tal punto da aver spinto la critica a parlare in termini di "Teatro immagine". È quanto accade negli anni Settanta, a partire dall'esperienza americana di Wilson e da quella italiana di registi come Perlini, Vasilicò, Tiezzi (ai tempi del primo Carrozzone), ma sarebbe limitativo, probabilmente, fermare le nostre annotazioni a quella stagione. Quella certa predisposizione novecentesca a fare della componente visiva il dato aggregante del linguaggio dà vita, infatti, a tutta una serie di fenomeni per i quali non è improprio utilizzare una definizione come teatro di immagine. È il caso, ancora una volta di artisti come Craig e Appia, Prampolini e Balla, ma anche, perché no, di Reinhardt o del Mejerchol'd simbolista. Tutti casi (e si potrebbero citare ancora Fuchs e Lugné-Poe) in cui la visività appare come il vero motore dell'operazione teatrale (e in particolare della regia), senza per questo che vengano relegati necessariamente in secondo piano gli altri elementi linguistici.¹

La componente visiva come dato aggregante del linguaggio, la visualità come motore dell'operazione teatrale e in particolare della regia: non potremmo sintetizzare in modo più efficace la poetica di Federico Tiezzi, regista tra i più colti del panorama contemporaneo e ormai ultimo baluardo (in Italia) del cosiddetto "Teatro immagine".² C'è però un'ulteriore peculiarità da mettere in chiave nel caso di Tiezzi, e mi riferisco alla ricerca di una comune identità tra la rappresentazione drammatica e le arti figurative, codici da sempre 'condannati' alla reciproca contaminazione.

Ut pictura poesis. Il frammento del testo di Orazio non serve in fondo che a designare in tre parole l'identità tra arti visive e rappresentazione drammatica: da Platone e Aristotele l'*ut pictura poesis* è innanzitutto ed essenzialmente un *ut pictura theatrum*. Nei testi antichi, sia che trattino della pittura sia della *mimesis* più in generale, la riflessione riporta costantemente il lettore verso l'orizzonte comune del teatro e dell'immagine, i quali mirano entrambi a creare il simulacro di un'azione umana dagli effetti catartici.³

¹ LORENZO MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003, p. 268.

² In merito alla definizione di "Teatro immagine" si veda SILVANA SINISI, *Dalla parte dell'occhio. Esperienze teatrali in Italia 1972-1982*, Roma, Edizioni Kappa, 1983; ID., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni, 1995; LORENZO MANGO, *Il teatro è un'arte visiva?*, «Itinera. Rivista di filosofia e di teoria delle arti», v, 2013, pp. 25-47.

³ GUY COGEVAL, *Il demone della scena. Pittura e teatro tra David e Wagner*, in *Dalla scena al dipinto. La magia del teatro nella pittura dell'Ottocento. Da David a Delacroix, da Füssli a Degas*, a cura di Guy Cogeval e Beatrice Avanzi, Ginevra-Milano, Skira, 2010, pp. 16-34: 17. Cfr. EMMANUELLE HÉNIN, *Iphigénie ou la représentation voilée*, «Studiolo», III, 2005, pp. 95-132. L'autrice spiega che questa accezione dell'*ut pictura poesis* resta implicita nella misura in cui il *theatrum* in latino designa il luogo scenico e non il genere drammatico.

Nel 1721 il pittore Antoine Coypel dichiarava: «tutto negli spettacoli contribuisce all'istruzione del pittore: le idee, le immagini e le passioni espresse dalla poesia e dai gesti dei grandi attori, le posture, gli atteggiamenti, la nobiltà e la grazia del balletto e dei danzatori». ⁴ Trattandosi però di un continuo movimento di andata e ritorno potremmo dire, allora, che tutto nella pittura contribuisce all'istruzione di un regista. Non a caso, sempre nel Settecento, il conte Francesco Algarotti nutriva una speranza: che «la amenità di lumi e d'ombre, che hanno i quadri di Giorgione, o di Tiziano, non saria forse impossibile trasferirla alle scene». ⁵ L'osmosi tra figurazione pittorica e teatrale va dunque a sostanziare un processo in cui il dipinto diviene modello per la scena (e viceversa): la grammatica del colore e la retorica dei 'lumi' – prerogative dei pittori da cavalletto – si innestano sulle tavole del palcoscenico, informandolo come 'quadro'. ⁶ Ma nel caso delle regie di Federico Tiezzi il processo si complica, giacché alla sintassi del 'Teatro immagine' si aggiunge l'insistita citazione di opere d'arte, atto che converte la rappresentazione in una sorta di *ekphrasis performativa*. ⁷ La ricerca linguistica del regista aretino non si limita infatti ai soli 'lumi', alle cromie o a qualsivoglia suggestione pittorica; nella sua scrittura scenica ⁸ è come se il palcoscenico si trasformasse, a tutti gli effetti, in una sala museale, con tele e sculture che prendono vita informando posizioni e gesti dei cantanti in scena. L'estetica dei *tableaux vivants* ⁹ è di certo predominante

⁴ ANTOINE COYPEL, *Discours prononcez dans les Conférences de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture*, Paris, Colombat, 1721, p. 167.

⁵ FRANCESCO ALGAROTTI, *Saggio sopra l'opera in musica*, Livorno, Coltellini, 1763, p. 68.

⁶ Cfr. LUDOVICO ZORZI, *Figurazione pittorica e figurazione teatrale*, in *Storia dell'arte italiana*, parte prima, *Materiali e problemi*, vol. 1, *Questioni e metodi*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 421-463.

⁷ La definizione *performative ekphrasis* è stata coniata, in ambito letterario, da Patricia J. Johnson (cfr. PATRICIA JANE JOHNSON, *Ovid before Exile: Art and Punishment in the Metamorphoses*, Madison-London, University of Wisconsin, 2008, pp. 27-29); non mi è capitato di ritrovarla nell'ambito degli studi di teatro musicale dove non gode, pertanto, di una adeguata categorizzazione. Sul tradizionale concetto di *ekphrasis* si veda MICHELE COMETA, *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Cortina, 2012.

⁸ Il primo a utilizzare l'espressione *scrittura scenica* nella sua forma letterale è Roger Planchon nel 1961 in riferimento a Brecht: «La leçon de Bertolt Brecht théoricien du théâtre, c'est d'avoir déclaré: une représentation forme à la fois une écriture dramatique et une écriture scénique; mais cette écriture scénique – il a été le premier à le dire, cela me paraît très important – a une responsabilité égale à l'écriture dramatique et, en définitive, un mouvement sur une scène, le choix d'une couleur, d'un décor, d'un costume, etc., engage une responsabilité complète. L'écriture scénique est totalement responsable, de la même façon qu'est responsable l'écriture en soi, je veux dire l'écriture d'un roman ou l'écriture d'une pièce» in EMILE COPFERMANN, *Planchon*, Lausanne, La Cité, 1969, p. 123. Per approfondire la riflessione sulla scrittura scenica, cfr. GIUSEPPE BARTOLUCCI, *La scrittura scenica*, Roma, Lerici, 1968; MAURIZIO GRANDE, *La regia come scrittura di scena*, in *Gli anni di Peter Brook*, a cura di Georges Banu e Alessandro Martinez, Milano, Ubulibri, 1990; LORENZO MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni, 2003; SALVATORE MARGIOTTA, *Il nuovo teatro in Italia 1968-1975*, Corazzano, Titivillus, 2013.

⁹ «Un altro tipico luogo di incontro tra la musica e la scena è quello del *tableau* – ovvero “l'effet plastique et pittoresque produit, à la fin d'un acte, par le groupement des personnages, actifs ou muets, qui ont pris part à l'action”. [...] Oltre alla distinzione tra *tableau* immobile (quello più tipico) e *tableau* in movimento, distinzione suggerita dal passo di A. Pougin appena citato, va aggiunta quella tra il *tableau* di fine sequenza (atto o scena) e il *flash* improvviso (interno a una scena), entrambi punti culminanti di due diversi, più o

in una scrittura di tal fatta, ma viene al contempo superata giacché non siamo davanti a singole occorrenze (che potrebbero essere vezzo stilistico) ma a un vero e proprio sistema linguistico che sfocia nella ri-mediazione in scena di precise opere d'arte.¹⁰ Le citazioni dal corpus figurativo, a volte assai minute, sono così frequenti da oltrepassare i confini del *tableau*. Emblematica, a riguardo, è la *mise en scène* della *Norma* di Vincenzo Bellini realizzata da Tiezzi e analizzata, nella riflessione seguente, come *case study*: si procederà anzitutto con la ricostruzione della genealogia dello spettacolo, dal debutto a Bari nel 1991 sino a oggi, cui seguirà una riflessione sullo spazio ovvero sull'audace contrasto che vige tra le icone di Mario Schifano (artefice di fondali e sipari) e i profili neoclassici realizzati dallo scenografo Pier Paolo Bisleri. Maggior rilievo sarà dato infine alla trama di relazioni che il regista intesse tra la partitura musicale e le arti figurative, un tessuto spettacolare stratificato volto a generare un «quadro a tre dimensioni».¹¹

1. Genealogia dello spettacolo

Preliminare rispetto alla fase analitica è la ricostruzione del contesto in cui l'allestimento di *Norma*, con tutte le sue «replicabili invenzioni»,¹² ha preso forma. Come afferma Tiezzi, «esistono – infatti – tanti modi di fare regia, quanti sono i testi, le circostanze e le commissioni».¹³ Non è secondario, pertanto, distinguere in anticipo tutte le componenti che agiscono come forze in campo e che intercettano, in ultima istanza, la sfera autoriale. Conviene inoltre procedere delineando una sorta di albero genealogico dello spettacolo, dato che dal 1991 – anno del debutto – al 2016 si sono succedute diverse produzioni. Prendiamo dunque le mosse dalla *Norma* andata in scena al Teatro Petruzzelli di Bari, ed è lo stesso Tiezzi a ricordarne la genesi:

meno rapidi 'crescendo' drammatici, la cui combinazione crea la caratteristica respirazione dello spettacolo *mélodramatique* in cui il *tableau* e il *flash* costituiscono il momento di pausa e di passaggio tra l'inspirazione (tensione) e l'espiazione (distensione)» in EMILIO SALA, *L'opera senza canto. Il mélo romantico e l'invenzione della colonna sonora*, Venezia, Marsilio, 1995, p. 133. Sull'estetica del *tableau* si veda: KIRSTEN GRAM HOLMSTRÖM, *Monodrama, Attitudes, Tableaux Vivants: Studies on Some Trends of Theatrical Fashion 1770-1815*, Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1967; MICHAEL FRIED, *Absorption and Theatricality: Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1980; PIERRE FRANTZ, *L'esthétique du tableau dans le théâtre du XVIII^e siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1998.

¹⁰ Sul concetto di ri-mediazione fondamentale rimane il saggio di JAI DAVID BOLTER, RICHARD GRUSIN, *Remediation: Understanding New Media*, Cambridge, MIT Press, 2000.

¹¹ LORENZO MANGO, *La scrittura scenica* cit., p. 217. Mango continua affermando che «il palcoscenico all'italiana, proprio per come si è andato strutturando attraverso un processo di sedimentazione storica, corrisponde appieno a questo tipo di necessità» (p. 218).

¹² Cfr. MERCEDES VIALE FERRERO, *L'invenzione replicabile*, in MARIA IDA BIGGI, MARIA ROSARIA CORCHIA, MERCEDES VIALE FERRERO, *Alessandro Sanquirico "il Rossini della pittura scenica"*, Pesaro, Fondazione Rossini, 2007, pp. xxxix-liv.

¹³ FEDERICO TIEZZI, *La notte di Norma tra neoclassicismo e romanticismo*, note di sala per l'allestimento del 1991 al Teatro Petruzzelli di Bari.

L'allestimento del '91 è nato da un'idea di Giandomenico Vaccari, allora Direttore Artistico del Teatro Petruzzelli, dopo aver visto un mio spettacolo di quell'anno, *l'Inferno*, che il poeta Edoardo Sanguineti aveva drammatizzato dalla prima cantica dantesca. Mi propose di fare *Norma*: accettai e chiesi di lavorare con Mario Schifano, artista che avevo frequentato per diversi anni e di cui ammiravo molto il lavoro. Schifano era amico di Alighiero Boetti e di molti altri artisti che frequentavo, e faceva parte di quel mondo romano degli anni '70-'80 ricco di effervescenza e intelligenza creativa, un mondo nel quale il teatro si mescolava alle arti, alla pittura, alla danza, alla musica.¹⁴

Al tavolo di regia, dunque, Federico Tiezzi; sul podio Roberto Abbado. A Pier Paolo Bisleri è affidata l'audace missione di far interagire i fondali di Mario Schifano con una cornice neoclassica degli spazi. L'allestimento, accolto con grande favore come si evince dalle recensioni dell'epoca,¹⁵ è destinato a occupare una posizione esclusiva nella storia del Petruzzelli: *Norma* infatti è stata l'ultima opera rappresentata prima del rogo che, nella notte tra il 26 e il 27 ottobre, devastò irrimediabilmente il teatro.¹⁶

Proseguendo con la genealogia dello spettacolo è necessario ricordare il nuovo allestimento che nel 2008 l'allora Sovrintendente e Direttore Artistico del teatro Comunale di Bologna Marco Tutino promuove in coproduzione con Giandomenico Vaccari, diventato nel frattempo Sovrintendente al Teatro Petruzzelli di Bari, e Umberto Fanni, Direttore Artistico al Teatro Lirico Giuseppe Verdi di Trieste. A Tiezzi viene chiesto di rimettere in scena il capolavoro belliniano, riprendendo quanto già fatto nel '91 ma con alcuni margini di rinnovamento. Alle scene sempre Pier Paolo Bisleri, ancora con il compito di re-impaginare i sipari di Schifano.¹⁷

Segue la ripresa dell'allestimento avvenuta nell'aprile del 2013 – di cui abbiamo seguito attivamente le varie fasi di produzione – ancora al Teatro Comunale di Bologna. Invariata la squadra dei collaboratori alle scene, ai costumi e alle luci rispetto al 2008. Un segno di novità lo imprime invece il progetto musicale condiviso dal direttore d'orchestra, Michele Mariotti, e dal soprano Mariella Devia, debuttante nel ruolo di Norma: eseguire la parti cantate senza trasporti tonali e scambio di linee vocali nei pezzi d'insieme. *Conditio sine qua non* era,

¹⁴ *Norma e la luna. Intervista a Federico Tiezzi*, in *Norma*, programma di sala a cura di Giovanni Gavazzeni, Bologna, Pendragon, 2008, pp. 63-64.

¹⁵ Cfr. la recensione di Michelangelo Zurletti, pubblicata su «La Repubblica» del 23 ottobre 1991, *Norma conquista con eleganza e rigore*, p. 34.

¹⁶ Il lungo processo di ricostruzione del Petruzzelli si conclude nel 2008. Il 6 dicembre 2009 viene inaugurata la prima stagione lirica nel nuovo teatro, con *Turandot* di Giacomo Puccini, regia di Roberto De Simone e direzione orchestrale di Renato Palumbo.

¹⁷ I costumi, questa volta, sono firmati da Giovanna Buzzi, le luci da Gianni Pollini. Completavano il cast: Evelino Pidò (direttore d'orchestra), Daniela Dessì (Norma), Kate Aldrich (Adalgisa), Fabio Armiliato (Pollione), Rafal Siwek (Oroveso), Antonello Ceron (Flavio), Marie-Luce Erard (Clotilde). In occasione di questa produzione è stato realizzato un DVD, prodotto da Hardy Classic e Rai Trade con la regia di Patrizia Carmine. L'allestimento è stato riproposto successivamente a Bilbao (2009 OlbeAbao), Trieste (2009 Teatro Giuseppe Verdi), Tel Aviv (2011 The Israeli Opera), Bari (2011 Teatro Petruzzelli), Messina (2011 Teatro Vittorio Emanuele), Bologna (2013 Teatro Comunale) e ancora Trieste (2016 Teatro Lirico Giuseppe Verdi).

ovviamente, quella di scegliere un soprano per il ruolo di Adalgisa (nella fattispecie Carmela Remigio), capace di restituire la limpidezza timbrica immaginata in origine da Bellini per Giulia Grisi, vero soprano al contrario della collega Giuditta Pasta.¹⁸

Eppure la tradizione interpretativa dell'opera nei centocinquanta e più anni che seguirono tolse ad Adalgisa proprio quel manto di giovanile innocenza con cui l'aveva rivestita Bellini, man mano che la strada del teatro romantico procedeva sul sentiero della contrapposizione canora tra le due rivali di un melodramma, etichettando in via automatica come soprano la protagonista, come mezzosoprano la sua controparte amorosa: Elisabetta ed Eboli, Aida e Amneris, Gioconda e Laura, Adriana Lecouvreur e la Principessa di Bouillon. Ed ecco allora che anche Norma divenne presto appannaggio di soprani propriamente detti (la stessa Grisi), mentre Adalgisa per contrapposizione timbrica fu affidata ai mezzosoprani, il tutto non senza interventi sulla scrittura belliniana per adattare le vecchie parti alle nuove interpreti a suon di trasporti tonali e scambio delle linee vocali nei pezzi d'insieme. Solo a partire dagli anni '70 del secolo scorso una nuova consapevolezza filologica ha indotto alcuni spiriti illuminati a ripristinare gli equilibri originali, a partire almeno da quella produzione di per sé storica voluta da Rodolfo Celletti al Festival di Martina Franca (era il 1977), che affiancava per la prima volta in epoca moderna una Norma con voce brunita (Grace Bumbry) a un'Adalgisa sopranile quanto mai chiara e delicata (Lella Cuberli). Quella che avrebbe dovuto imporsi come l'occasione d'avvio per un nuovo corso esecutivo rimase tuttavia lettera morta per molti anni ancora, al punto che tutt'oggi suona come eccezione e non come regola un'Adalgisa in voce di soprano, tale e quale la prevede Bellini.¹⁹

L'analisi che segue si rifà principalmente alla co-produzione del 2008 capitanata dal Teatro Comunale di Bologna e, segnatamente, alla ripresa del 2013. Le foto di scena – gentilmente concesse dal Teatro Comunale – si riferiscono ad ambedue gli allestimenti.²⁰

¹⁸ Completavano il cast: Aquiles Machado (Pollione), Sergey Artamonov (Oroveso), Gianluca Floris (Flavio), Alena Sautier (Clotilde).

¹⁹ MARCO BEGHELLI, *Le voci di Norma*, in *Norma*, programma di sala, Cagliari, Teatro Lirico, 2014. Ironia della sorte, anche nella produzione per il cui programma di sala scrive Beghelli il ruolo di Adalgisa è affidato a un mezzosoprano (Veronica Simeoni). Va altresì ricordato, in aggiunta a quanto scritto da Beghelli, che anche il mezzosoprano Cecilia Bartoli ha realizzato (maggio 2013) una registrazione in 2 CD dell'opera belliniana, che si iscrive in questa prospettiva esecutiva: cfr. VINCENZO BELLINI, *Norma*, Cecilia Bartoli, Sumi Jo, John Osborn, Michele Pertusi, Liliana Nikiteanu, Reinaldo Macias, Orchestra La Scintilla, International Chamber Vocalists, direttore Giovanni Antonini, DECCA 478 3517. Nel progetto promosso dalla Bartoli (descritto nelle note di accompagnamento) si coglie, infatti, la volontà di marcare una differenza di timbro tra la sacerdotessa druidica e la novizia, riservando alla prima (Bartoli) una pasta vocale più scura e alla seconda (Jo) un chiaro timbro sopranile.

²⁰ Le fotografie di scena sono state realizzate da Rocco Casaluci.

2. Un dramma, due tempi e tre spazi: gli schizzi di Schifano e le scene di Bisleri

«Lo spazio è non lo sfondo né il contesto: lo spazio è uno strumento linguistico ed espressivo»;²¹ lo spazio, secondo Mitchell, «è il corpo del tempo»;²² e lo sa bene Federico Tiezzi, tra i principali protagonisti – negli anni Settanta – di una fase di sperimentazione nella quale «la scrittura scenica si concentra in maniera più decisa ed esplicita che altrove sulle componenti visive».²³

Il fatto che Kantor inizi la sua attività come pittore, che lo stesso accada a Julian Beck, o che Wilson venga da studi di architettura e Tiezzi da quelli di storia dell'arte sono altrettante testimonianze di uno sconfinamento continuo tra i due mondi (quello del teatro e quello delle arti visive) cui corrisponde uno sconfinamento di linguaggi.²⁴

Questo sconfinamento è inevitabile per un regista come Tiezzi, laureatosi nel 1977 a Firenze sotto l'egida di Roberto Salvini con una tesi sulla teatralità nella scultura di Claus Sluter (artista olandese vissuto nella seconda metà del XIV secolo, tra i massimi esponenti dello stile gotico internazionale). Il percorso, allora, non poteva che essere uno: «Sono arrivato al teatro attraverso la storia dell'arte. E sono arrivato al testo teatrale per questa stessa via».²⁵ Così scrive Tiezzi negli atti di un convegno, confessando quale modello abbia seguito nella ricerca di equivalenze tra testo e scena: Roberto Longhi.

Longhi per primo ha cercato di scrivere la teatralità dei quadri, ne ha cercato la drammaturgia interna. Egli cercava di stabilire, scrivendo, un'opera equivalente di quell'insieme di forme e colori che costituisce un'opera figurativa. Da lui ho appreso la necessità di ritrasmettere, attraverso la complessità della scrittura scenica, il significato, la visione, la problematica di un autore e di un testo. E sempre a lui devo l'idea che quando ogni volta si mette in scena un testo, in qualche modo si mette in scena anche l'autore. La sua lingua si potrebbe definire «pittorica»: a questa lingua densa, che ha sulla pagina scritta la stessa inequivocabilità del colore di un quadro devo la mia folgorazione figurativa, passata soprattutto attraverso le pagine del «*Piero della Francesca*» e del «*Caravaggio*».²⁶

Il palcoscenico si presenta per il regista come una «pagina bianca»²⁷ in cui si va alla ricerca di un «correlativo oggettivo»²⁸ – direbbe Thomas Stearns Eliot – di una scrittura espressiva

²¹ FABRIZIO CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 1993, p. 121.

²² WILLIAM JOHN THOMAS MITCHELL, *Spatial Form in Literature: Toward a General Theory*, «Critical Inquiry», VI/3, 1980, pp. 539-567: 545.

²³ LORENZO MANGO, *La scrittura scenica* cit., p. 241.

²⁴ *Ivi*, p. 240.

²⁵ FEDERICO TIEZZI, *Il teatro di poesia e il suo ritmo*, in *Il teatro come pensiero teatrale*, Atti del convegno (Salerno, 14-16 dicembre 1987), a cura di Rosa Meccia, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1990, pp. 231-243: 231.

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ivi*, p. 232.

²⁸ *Ibid.*

che sia l'equivalente del testo musicale. La folgorazione figurativa, per lo spettatore che guarda la *Norma* di Tiezzi, è generata anzitutto dall'opera di Mario Schifano, artista che ha molto amato la pratica dello sconfinamento.

La scelta di Tiezzi di avvalersi, per i sipari e i fondali di scena, dell'estro di un pittore attivo nel circuito internazionale dell'arte, richiama inevitabilmente alla memoria la grande tradizione inaugurata dal Maggio Musicale Fiorentino «fin dal suo nascere, il 1933, l'unico Festival in Italia che si era assunto il compito di guida nel rinnovamento della messinscena affidando l'esecuzione delle scene ai più importanti pittori del Novecento».²⁹ E diverrà un'abitudine dato che alcuni anni dopo, nel 2005 e nel 2007, Tiezzi coinvolgerà un artista della levatura di Giulio Paolini per le scene di *Die Walküre* e *Parsifal* al Teatro di San Carlo.³⁰ Per quanto concerne poi la specifica storia performativa di *Norma*, Schifano è l'ultimo esponente di una tradizione iconografica che vanta il contributo di pittori come Felice Casorati (1935, Maggio Musicale Fiorentino), Enrico Prampolini (1939, Teatro di San Carlo), Salvatore Fiume (1955, Teatro alla Scala), Mario Ceroli (1972, Teatro alla Scala) e Piero Guccione (1990, Teatro Massimo Bellini).³¹ Una volta ottenuto l'incarico Schifano lavora a lungo, insieme allo scenografo Pier Paolo Bisleri, alla successione dei fondali e alla quadratura degli spazi, tenendo conto delle direttive dategli dal regista: «Gli chiesi di concentrare il suo lavoro su due elementi "nordici": una quercia, elemento simbolico e richiamo della natura; e la luna, elemento insieme naturale e rituale, che presiede alla malinconia».³² Sin dal primo schizzo, *Sipario Sinfonia "per te"*, siamo davanti a un'immagine che è il risultato della «trasformazione della "quantità" del gesto nella "qualità" della forma».³³

²⁹ MORENO BUCCI, *Carla Lonzi. Un ribaltamento di scena*, in CARLA LONZI, *Rapporti tra la scena e le arti figurative dalla fine dell'800*, a cura di Moreno Bucci, Firenze, Olschki, 1995, p. VIII. Cfr. inoltre *Visualità del Maggio. Bozzetti figurini e spettacoli 1933-1979*, a cura di Raffaele Monti, Roma, De Luca, 1979; *Visualità del Maggio. Costumi e documenti 1933-1979*, a cura di Franco Foggi e Raffaele Monti, Firenze, Parretti, 1979; MORENO BUCCI, *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario I (1933-1943)*, Firenze, Olschki, 2010; ID., *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario II (1943-1953)*, Firenze, Olschki, 2012; ID., *I disegni del Maggio Musicale Fiorentino. Inventario III (1953-1963)*, Firenze, Olschki, 2014.

³⁰ Si veda BIAGIO SCUDERI, *Tra teatro e immagine: Die Walküre e Parsifal secondo Federico Tiezzi e Giulio Paolini*, in *L'immagine nel mondo, il mondo nell'immagine. Nuove prospettive per un approccio pluridisciplinare alla rappresentazione testuale ed extra-testuale*, Atti del Convegno internazionale (Napoli, 21-24 ottobre 2015) a cura di Daniela Agrillo, Emilio Amideo, Antonella Di Nobile, Claudia Tarallo, Napoli, Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", 2016, pp. 141-161.

³¹ Per l'attenzione al dato figurativo vorrei segnalare altri due allestimenti recenti di *Norma*: quello con regia, scene e luci di Robert Wilson, produzione dell'Opernhaus di Zurigo nella stagione lirica 2010/2011; e la *Norma* con regia di Stephen Medcalf, scene e costumi di Nicky Shaw, prodotta dal Teatro Lirico di Cagliari (stagione lirica 2014), in cui la visione scenica è informata con espliciti riferimenti alla pittura di Caspar David Friedrich e di Francisco Goya (in questo caso, però, mi limito a segnalare il *concept* e non la resa effettiva sulla scena).

³² *Norma e la luna* cit., p. 64.

³³ ACHILLE BONITO OLIVA, *Schifano. 1934-1998*, Milano, Electa, 2008, p. 14.



Fig. 1. MARIO SCHIFANO, *Sipario Sinfonia "per te"*, pennarelli evidenziatori uniposca grafite su carta quadrettata, 18 x 24 cm, collezione privata.

Radici in vista, una chioma ad arcate che eccede in groviglio di linee, le gradazioni di marrone, verde e azzurro come dominanti di colore. Schifano adotta una assoluta bidimensionalità – tattica già perseguita nei *Monocromi* – con lo scopo di azzerare ogni profondità. Lo spazio è puro supporto per l'estensione del colore.

La bidimensionalità della superficie pittorica permette al pittore di rincorrere velocemente la propria immagine e allo spettatore un colpo d'occhio di *striscio*. La strisciata creativa del pittore e quella contemplativa dello spettatore sono favorite e incentivate dal fatto che non esistono sprofondamenti dentro il quadro, non ci sono *abîme* dove l'occhio possa bloccarsi.³⁴

Nel secondo bozzetto, *Sipario "Albero"*, e nel terzo, *Tulle gobelin "Albero blu"*, un frastagliato profilo bianco realizzato a mano libera tenta invano di contenere un coacervo di tinte. Sono scomparse le radici e la luna, realizzata utilizzando la sagoma di un barattolo di vernice, si interseca con la chioma.

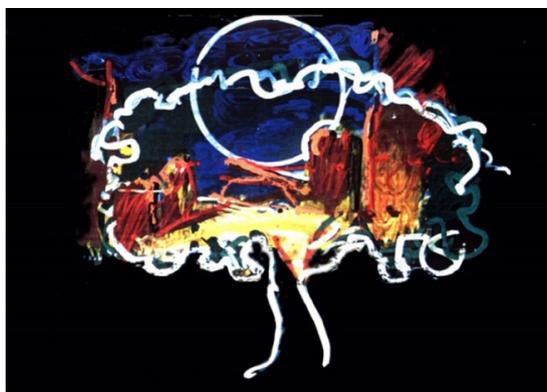


Fig. 2. MARIO SCHIFANO, *Fondale "Albero"*, pennarelli acrilici su fotocopia da fotografia, 18 x 24 cm, collezione privata.

³⁴ *Ivi*, p. 19.



Fig. 3. MARIO SCHIFANO, *Tulle gobelin "Albero blu"*, pennarelli acrilici su cartoncino nero, 18 x 24 cm, collezione privata.

Ancora un sipario, *"Albero giallo"*, si aggiunge come variazione sul tema, esplicita declinazione – insieme al fondale con la luna – della tecnica del *ready-made*, sempre perseguita dall'artista abituato a sottrarre dal piccolo schermo oggetti e personaggi miniaturizzandoli sulla superficie della polaroid «con un cerimoniale aggiunto, una svelta decorazione pittorica che sigilla l'immagine».³⁵

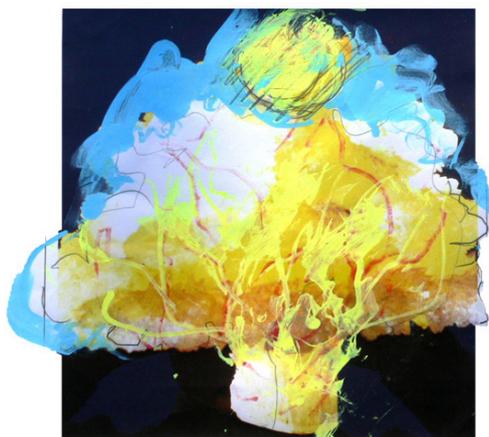


Fig. 4. MARIO SCHIFANO, *Sipario "Albero giallo"*, colori acrilici e grafite su fotografia polaroid, 18 x 24 cm, collezione privata.

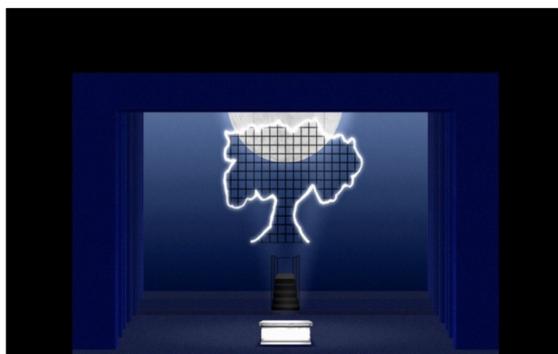


Fig. 5. MARIO SCHIFANO, *Fondale "Luna"*, fotocopia da fotografia con intervento di acrilico e grafite, 18 x 24 cm, collezione privata.

³⁵ *Ivi*, p. 23.

Vedendo i bozzetti appare a dir poco audace la missione dello scenografo: inserire i contributi *naïfs* di Schifano in una cornice che valorizzi appieno il progetto estetico di Tiezzi, secondo cui l'eroina belliniana «per come si comporta, per come si muove, è impensabile nel mondo dei Druidi descritto da Cesare nel *De bello gallico*. Norma è pensabile solo all'interno di una cultura in cui tutta la sacralità ancestrale, la sacrificialità, è stata filtrata attraverso Racine e Chateaubriand. Ha vissuto nei quadri di Gérard o di David; nelle architetture di Ledoux. E nella recitazione di Talma».³⁶

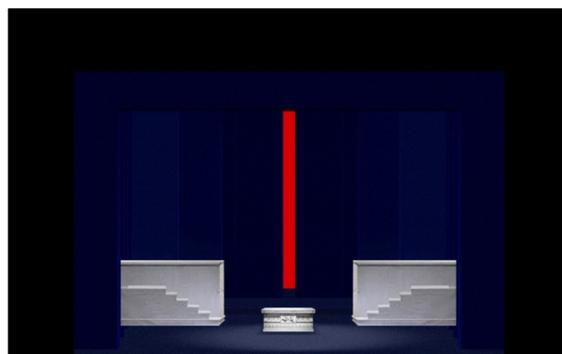
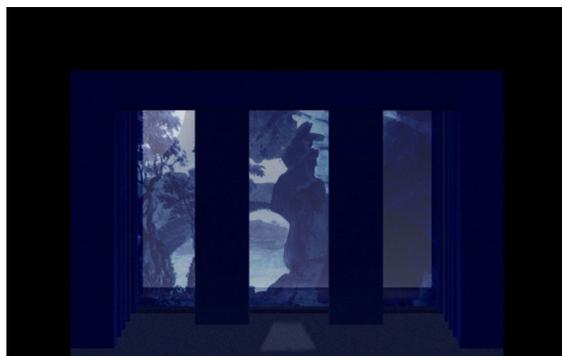
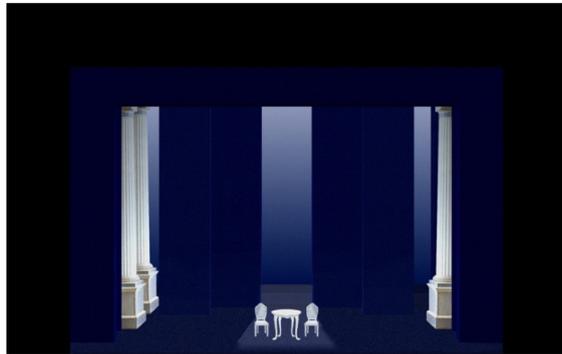
Bisleri opta dunque per una scena scarna, astratta, con pochi elementi bianchi (neutri), scheletro per un'essenziale impaginazione neoclassica: tre colonne scanalate su piedistallo, un altare, una grande testa riversa che per sineddoche sussume la scultura classica, tutte icone di una romanità incombente.³⁷ Ma è il colore il vero protagonista sul palcoscenico: avendo come base di partenza il *blu* di Yves Klein (*IKB 191*), Bisleri aggiunge all'oltremare una dose di blu di Prussia per restituire il buio della notte, perché «l'opera è notturna, è notte oscura di anime, è musica e nebbia».³⁸ A seguire i *rendering* delle scene (figg. 6-11), si può notare come lo scopo sia, da un lato, quello di esaltare le vibrazioni cromatiche e i chiari scuri, differenziando la saturazione delle quinte, dall'altro quello di raggiungere un alto grado di eutritmia, privilegiando simmetrie e composizioni geometriche.



³⁶ *Norma e la luna* cit., p. 68.

³⁷ Abbiamo già specificato che l'allestimento del 2008 è una coproduzione fra i tre teatri lirici di Bologna (capofila con il 40%), Bari (30%) e Trieste (30%). Conviene adesso soffermarsi su alcune cifre che si riferiscono alle spese per gli apparati scenici (ringrazio Pier Paolo Bisleri per le informazioni). Il totale tra scene e costumi ammonta a 175 mila euro (80 mila per le scene e 95 mila per i costumi). Seppure si tratti di una spesa considerevole è comunque più ridotta rispetto al *budget* messo a disposizione degli artisti nel 1991 dal Teatro Petruzzelli: 150 milioni di lire solo per le scene (80 milioni per i costumi). Questo perché nel 1991 il Petruzzelli si occupò solo della realizzazione degli apparati lignei, affidando a un laboratorio veneziano (*La bottega veneziana s.r.l.*) tutta la parte decorativa (pitture, fondali, quinte, sculture etc.). Nella coproduzione del 2008 il tutto invece venne realizzato *in casa*, nei laboratori teatrali di Bologna e Trieste.

³⁸ *Norma e la luna* cit., p. 68.





Figg. 6-11. PIER PAOLO BISLERI, *Norma*, rendering delle scenografie, collezione privata.

L'obiettivo di Tiezzi è di raccontare l'opera anche grazie ai mutamenti scenici; ciò che bisogna tematizzare è «la scomparsa della natura sotto i colpi della civiltà romana, qui rappresentata dalle colonne e dalle statue neoclassiche». ³⁹ Il dramma di Bellini e Romani è visto come una noce:

C'è un gheriglio che è costituito dalla storia della sacerdotessa che si innamora di un romano, che si innamora di un'altra donna. Questa storia di anime poi è contenuta in una scatola più grande, dentro un guscio che è il conflitto tra Natura e Storia, due ordini in contraddizione che prendono le sembianze di Norma e di Pollione. C'è insomma un'epoca che parla dentro questa musica, dentro questo racconto: dove il colore di fondo è costituito dal conflitto della borghesia di primo Ottocento che, di fronte a una società sempre più impostata sullo sfruttamento delle risorse, persegue un bisogno oscuro e romantico di ritrovare le proprie origini tribali, le radici mitiche dove l'uomo e la natura sono ancora unità. Norma, nella sua veste di veggente tribale, è il sogno mitico dell'eroe legato alle stagioni e al tempo, al movimento dei pianeti, a forze oscure, ataviche di cui è interprete. I Romani, conquistatori e colonizzatori, sembrano essere così un'altra trasfigurazione di quella medesima borghesia, attenta alle materie prime e predatrice. Come uccelli rapaci i Romani piombano sulle foreste della Gallia. Rapace è Pollione: un personaggio che sembra dare voce a quel mondo ottocentesco che, sotto i primi colpi dell'industrializzazione, sancisce la fine del rapporto (mitico, tribale) tra l'uomo e la natura. Norma è madre e vittima, è sacerdotessa, è eroina: è una veggente legata ai grandi ordini in contraddizione: visibile e invisibile, vita e morte. È l'idea di un mondo che scompare: quello della luna, delle tenebre, della nostalgia d'amore. Tutte le sue azioni sono già, inconsapevolmente, romanizzate (come più tardi sarà Butterfly – americanizzata), il suo modo di comportarsi tradisce già la volontà di un'altra identità. ⁴⁰

Una temperie da recuperare necessariamente, secondo Tiezzi, è dunque quella ottocentesca coeva a Bellini e alla *Norma* e qui rappresentata dalla cornice neoclassica di Bisleri; questa però deve fare i conti con la pittura di Schifano, contemporanea allo spettatore d'oggi. Il dramma si presenta, così, in bilico tra due tempi differenti, in continua tensione tra passato e presente, un contrasto stilistico – a tratti esacerbato – che genera inevitabilmente un effetto

³⁹ *Ivi*, pp. 64-65.

⁴⁰ *Ivi*, pp. 67-68.

di straniamento. È vero d'altronde che esso può essere considerato proiezione di quell'accordo che, nel dramma, Bellini ricerca tra sostanza romantica (la pulsionalità infantile di Schifano) e forma classica (l'impaginazione di Bisleri).

Quindi un dramma, due tempi e tre spazi. Nella messinscena di Tiezzi una cosa è certa: il luogo della drammaturgia non si esaurisce sullo *stage*. Mi sia concesso, a questo punto, di prendere in prestito le categorie *in (campo)*, *fuori campo* e *off* utilizzate da Michel Chion nel suo «tricerchio», per definire *lato sensu* la pianta del processo spettacolare.⁴¹ E procedo riferendomi direttamente alla seconda scena di *Norma*, quella in cui Pollione e Flavio sopraggiungono sulla scena indietreggiando, di profilo, e con l'attenzione rivolta esclusivamente a ciò che si cela dietro le quinte. Secondo Tiezzi, con una mano protesa verso il *backstage* i due cantanti

indicano un mondo che lasciano a fatica [...] come all'interno di una casa di bambole, cioè di una casa strutturata con molteplici stanze, loro sono una stanza, ma c'è tutto il resto, loro provengono da un'altra stanza e quindi vengono con i pensieri di quell'altra stanza, questo è il senso. Vengono da stanze della memoria, del passato o addirittura da altri testi, ad esempio dalle stanze della tortura di Ibsen o Strindberg.⁴²

Dunque, una *casa di bambole* dove il palcoscenico è lo spazio *in (campo)* e il *backstage* è lo spazio *fuori campo*; c'è anche l'*off* però, fatto di una miriade di stanze e di testi da cui i personaggi possono andare e venire, un'intertestualità che lega Norma, Medea, Arianna, Erodiàs, abbinando la messa in chiave del singolo personaggio alla mappatura della sua 'costellazione'.

C'è da dire inoltre che una complessa drammaturgia dello spazio, informata anzitutto dalla dialettica tra *in* e *fuori campo*, è sempre stata cifra di Bellini: fin dall'epoca del *Pirata*, infatti, la scrittura del musicista catanese si orienta verso precise strategie di spazializzazione del suono, che dilatano il palcoscenico aprendolo a una polifocalità in cui le geometrie e le distanze sono suggerite dall'uso puntuale degli effetti d'eco e dall'innesto di voci e strumenti fuori scena. Emblematico è il caso della *Straniera* indagato da Marco Uvietta: effetti d'eco si ritrovano nell'introduzione strumentale, e come un'eco percepiamo il vocalizzo iniziale di Alaide, la quale – su prescrizione del compositore – «canta da lontano» cioè fuori scena.⁴³ È il librettista, Felice Romani, a stabilire tre gradi successivi di avvicinamento: «Una voce canta da lontano», «Voce più vicina» e «Voce vicinissima», corrispondenti alle strofe della Romanza. Bellini allora, con geniale intuizione, trasforma i versi assegnati ad Arturo nella prima strofa in brevi pertichini, rendendoli efficace termine di confronto per il progressivo avvicinamento di Alaide.

In sostanza, nella dialettica 'vicino-lontano' gli interventi di Arturo rappresentano la prima dimensione (cioè quella della vicinanza), il canto di Alaide la seconda (ovvero quella della lontananza). In tal modo l'avvicinamento risulta più apprezzabile in virtù di una costante a cui rapportarlo.⁴⁴

⁴¹ Cfr. MICHEL CHION, *L'audiovisione. Suono e immagine nel cinema*, Torino, Lindau, 2001, pp. 69-95.

⁴² *Intervista a Federico Tiezzi*, in BIAGIO SCUDERI, *La Norma di Federico Tiezzi. Un caso di ekphrasis performativa*, tesi di Laurea Magistrale, Università degli Studi di Catania, a.a. 2012-2013.

⁴³ MARCO UVIETTA, *La Straniera: lontananza e mistero nell'invenzione timbrico-spaziale*, in *Vincenzo Bellini nel secondo centenario della nascita*, Atti del Convegno internazionale (Catania, 8-11 novembre 2001), a cura di Graziella Seminara e Anna Tedesco, Firenze, Olschki, 2004, pp. 299-320.

⁴⁴ *Ivi*, p. 309.

Lo stesso avviene nella Cavatina di Pollione, dove il tempo di mezzo antecedente la cabaletta ha la funzione di definire gli spazi: il breve scambio di battute tra il proconsole romano e l'amico Flavio («Vieni...» «Mi lascia») rappresenta infatti la prima dimensione (vicinanza); il coro *fuori campo*, che annuncia l'incipiente arrivo di Norma, la seconda (lontananza). Possiamo quindi affermare che la necessità di determinare musicalmente l'ambiente fisico, con distanze e punti di fuga sempre cangianti, diventa in Bellini una caratteristica costante e raggiungerà un esito sorprendente nella scena d'apertura dei *Puritani*, prima della quale «mai si era avuta una definizione spaziale così complessa, così differenziata».⁴⁵

3. Dalla carta alle tavole: un caso di equivalenza

Si è già accennato alla ricerca delle equivalenze, di stampo longhiano, che Tiezzi assume come personale metodo di lavoro. La pagina musicale deve trovare un fedele corrispettivo nella scrittura scenica, potremmo dire che se lo spazio è il corpo del tempo la scena è (e deve essere) il corpo della musica; emerge quindi una tensione tra la partitura e le tavole del palcoscenico che Tiezzi valorizza in un preciso momento della messinscena, e precisamente nel duetto tra Norma e Adalgisa nell'ottava scena del primo atto: la novizia, sconvolta emotivamente per aver ceduto alle profferte di Pollione, va in casa di Norma per palesarle il suo segreto. Il dialogo tra le due si presenta come una *mise en abyme* in cui l'una si identifica nell'altra in un serrato gioco di specchi. Dal punto di vista musicale c'è uno scambio, o meglio, la condivisione del medesimo materiale sonoro: Norma si perde nella rimembranza e intona la melodia in fa minore proposta dal flauto; non appena Adalgisa attacca «Sola, furtiva, al tempio» ci rendiamo conto, però, che la melodia in questione è il ritornello del suo a solo. Questo continuo riflettersi dell'una nell'altra è testimoniato anche dagli «a parte» di Norma: «Io stessa arsi così», «Io fui così sedotta!». Come sostiene Kimbell è «tanto la musica del suo cuore quanto di quello di Adalgisa».⁴⁶ Risulta appropriata, allora, la scelta di Tiezzi di realizzare un'equivalenza visiva prescrivendo una gestualità a specchio: i due personaggi condividono la stessa passione, la stessa musica e gli stessi gesti.



Figg. 12-13. Foto di scena: *Norma*, Atto I, scena VII.

⁴⁵ PIERLUIGI PETROBELLI, *La musica nel teatro. Saggi su Verdi e altri compositori*, Torino, EDT, 1998, p. 190.

⁴⁶ DAVID KIMBELL, *Italian Opera*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, p. 520.

4. *Ut pictura theatrum*

Conviene a questo punto procedere avendo come *focus* privilegiato la stretta relazione che intercorre tra la scena e le arti figurative, e che rende la regia di Tiezzi un vero e proprio caso di *ekphrasis performativa* ovvero di ri-mediazione dal dipinto alla scena. Segnerò pertanto una serie di occorrenze, la prima delle quali si verifica nella scena iniziale del primo atto. L'aspetto più interessante riguarda la prossemica dei coristi: essi infatti, in corrispondenza dell'inizio del coro «Dell'aura tua profetica», attraverso i bastoni di cui sono muniti realizzano una scena *quadro* in cui percepiamo l'eco della tradizione figurativa di Giotto, Paolo Uccello e Piero della Francesca.



Figg. 14-16. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto 1, scena 1; in basso, a sinistra, GIOTTO, *Bacio di Giuda*, affresco, 200 x 185 cm, 1303-1305 ca., Padova, Cappella degli Scrovegni; a destra, PIERO DELLA FRANCESCA, *Vittoria di Costantino su Massenzio a ponte Milvio*, affresco, 322 x 764 cm, 1458-1466, Arezzo, Basilica di S. Francesco.



Figg. 17-18. Due pannelli tratti dal trittico *Battaglia di San Romano* di Paolo Uccello: a sinistra, *Intervento decisivo a fianco dei fiorentini di Michele Attendolo*, tecnica mista su tavola, 180 x 316 cm, 1438, Parigi, Musée du Louvre; a destra, *Disarcionamento di Bernardino della Ciarda*, tecnica mista su tavola, 182 x 323, 1438, Firenze, Galleria degli Uffizi.

La tensione contenuta nei versi di Romani («Sensi, o Irminsul, le inspira | d'odio ai Romani e d'ira | [...] Sgombre farà le Gallie | dall'aquile nemiche») trova eco nelle analogie iconografiche. Tiezzi si avvale dello specifico pittorico, di ciò che Gotthold Ephraim Lessing definì il 'momento pregnante' (*prägnantesten*): l'istante cristallizzato sulla tela che è capace di evocare quel che lo precede e quel che seguirà, l'antefatto di un'azione e le sue conseguenze.⁴⁷ In altre parole, le tavole del palcoscenico sono utilizzate come tela su cui cristallizzare dei momenti pregnanti, icone il cui significato (in questi caso il conflitto) è sovrapponibile – per analogia – all'intreccio drammatico. Ampliare, attraverso l'arte figurativa, la catena di quelli che Peirce definisce *interpretanti*, è il valore aggiunto delle regie di Tiezzi.

La seconda occorrenza da valorizzare si verifica in occasione della cabaletta di Pollione, «Me protegge, me difende», che sfocia nella dichiarazione d'intenti: «Arderò le rie foreste, | l'empio altare abatterò». Tiezzi decide di mettere in figura la tensione che muove il canto di Pollione e suggestiva risulta la citazione del *Giuramento degli Orazi*, collocata sul lato sinistro del palcoscenico: in posizione arretrata rispetto ai cantanti quattro comparse danno vita al capolavoro di Jacques-Louis David, icona emblematica di un conflitto incipiente.



Figg. 19-20. A sinistra, foto di scena: *Norma*, Atto I, scena II; a destra, JACQUES-LOUIS DAVID, *Le Serment des Horaces*, particolare, olio su tela, 330 x 425 cm, 1784, Parigi, Musée du Louvre.

⁴⁷ «La pittura, nelle sue composizioni coesistenti, può utilizzare solo un singolo momento dell'azione, e deve perciò scegliere il più pregnante, sulla base del quale quel che lo precede e quel che lo segue si rende più comprensibile», in *Laocoonte*. Gotthold Ephraim Lessing, a cura di Michele Cometa, Palermo, *Æsthetica*, 1991, p. 71.

Altra occorrenza è l'ingresso di Norma all'inizio della scena III: le figure dei coristi che incedono nella penombra, per la bianca cromia e per il sinuoso panneggio, ricordano la plasticità dei gessi e dei monumenti funebri di Antonio Canova, nonché la sequenza dei *pleurants* di Claus Sluter. Evidente è inoltre l'eco della pittura di Burne-Jones e di Puvis de Chavannes, artisti molto cari a Tiezzi e ripresi costantemente nelle sue messe in scena (si veda la regia del *Simon Boccanegra* di Verdi).⁴⁸



Figg. 21-22. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto I, scena III; in basso, ANTONIO CANOVA, *Offerta del peplo a Pallade*, gesso, 125 x 278 cm, 1790-1792, Milano, Gallerie d'Italia.

⁴⁸ Cfr. *Simon Boccanegra*, programma di sala, Milano, Edizioni del Teatro alla Scala, 2010.



Figg. 23-26. In alto, a sinistra, ANTONIO CANOVA, *Monumento funebre a Maria Cristina d'Austria*, marmo, 574 cm, 1798-1805 ca., Vienna, Augustinerkirche; a destra, CLAUD SLUTER, *Pleurant*, alabastro, 1400 ca., Dijon, Musée des Beaux-Arts; in basso, a sinistra, EDWARD BURNE-JONES, *The Princess Sabra Led to the Dragon*, particolare, olio su tela, 1866, collezione privata; a destra, EDWARD BURNE-JONES, *Saint George and the Dragon. The Princess Tied to the Tree*, olio su tela, 1866, collezione privata.



Figg. 27-28. PIERRE PUVIS DE CHAVANNES, *Le Bois sacré cher aux arts et aux muses*, particolari, olio su tela, 460 x 1040 cm, 1884-1889, Lione, Musée des Beaux-Arts.

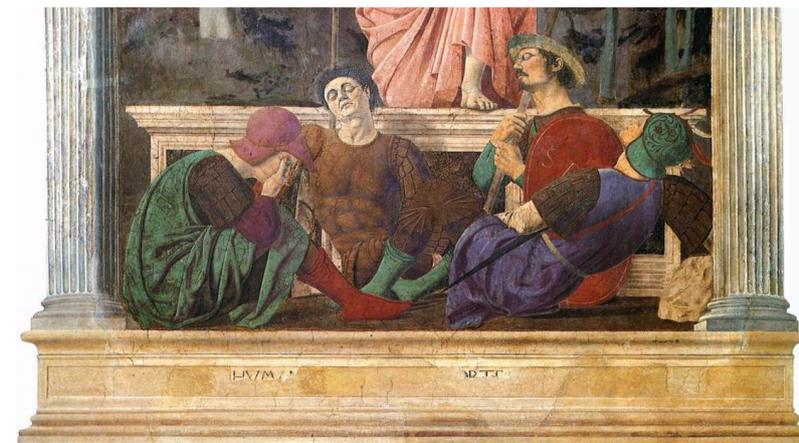
Il vero e proprio *coup de théâtre* riguarda però la trionfale entrata di Norma, che appare come una santa patrona, trainata a braccio da alcuni figuranti che molto ricordano i devoti di una festa religiosa.⁴⁹ È ancora evidente l'eco della pittura di Puvis de Chavannes.



Figg. 29-31. A destra e a sinistra, PIERRE PUVIS DE CHAVANNES, *Histoire de St. Geneviève*, particolari, affresco, fine XIX sec., Parigi, Panthéon; al centro, foto di scena: *Norma*, Atto I, scena IV.

⁴⁹ Cfr. LEONARDO SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, con fotografie di Ferdinando Scianna, Bari, Leonardo da Vinci, 1965. Un carro per l'ingresso della protagonista fu utilizzato da Luca Ronconi nella *Norma* messa in scena nel 1978 per il Maggio Musicale Fiorentino. Inoltre è bene ricordare che Tiezzi, dal 1989 al 1991, avvalendosi della collaborazione di Edoardo Sanguineti, Mario Luzi e Giovanni Giudici, ricava tre spettacoli dalla *Commedia* di Dante, uno per ciascuna cantica. Ulteriore fonte di ispirazione può essere, pertanto, l'epifania di Beatrice – su un carro – nel canto XXX del Purgatorio dantesco (vv. 28-33). Infine ci pare opportuno fare riferimento all'iconografia che, a partire dal IV secolo a.c., consegna una Medea trionfale sul carro del Sole. Cfr. SILVIA GALASSO, *Pittura vascolare, mito e teatro: l'immagine di Medea tra VII e IV secolo a.c.*, «Engramma», 107, 2013.

Prima che Norma intoni la sua preghiera il coro indietreggia e i figuranti-devoti si prostrano attorno all'altare, dormienti o forse morti, assumendo pose plastiche che rimandano all'impianto formale più volte utilizzato in pittura per raffigurare la preghiera del Cristo e l'epifania improvvisa del divino.



Figg. 32-34. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto 1, scena IV; in mezzo, PIETRO PERUGINO, *Orazione nell'orto*, particolare, olio su tavola, 166 x 171 cm, 1483-1495, Firenze, Galleria degli Uffizi; in basso, PIERO DELLA FRANCESCA, *La resurrezione di Gesù Cristo*, particolare, affresco, 225 x 200 cm, 1463, Sansepolcro, Museo Civico.

Conviene inoltre soffermarsi almeno su una posa, densa di connotazioni, assunta dal personaggio alle spalle di Adalgisa. La postura da valorizzare è il cosiddetto ‘braccio della morte’, che si può ascrivere a un’antica e feconda tradizione iconografica che risale sino alla scena – ritratta nei sarcofagi classici – di Achille seduto accanto a Patroclo esanime; essa servì da modello per il compianto di Meleagro, divenendo una delle più celebri *Pathosformeln* – secondo Warburg – filamenti mnemonici che trovano espressione in una formula iconografica precisa e costante nel tempo.⁵⁰ Lo stesso portamento, un braccio che pende verso terra per indicare un corpo senza vita, punteggia infatti l’intero *corpus* figurativo occidentale.



Figg. 35-38. In alto, a sinistra, foto di scena: *Norma*, Atto I, scena IV; a destra, RAFFAELLO SANZIO, *Pala Baglioni*, olio su tavola, 184 x 176 cm, 1507, Roma, Galleria Borghese; in basso, a sinistra, CARAVAGGIO, *Deposizione*, olio su tela, 300 x 203 cm, 1602-4, Roma, Musei Vaticani; a destra, JACQUES-LOUIS DAVID, *Marat assassiné*, olio su tela, 165 x 125 cm, 1793, Bruxelles, Musées Royaux des Beaux-Arts.

⁵⁰ Cfr. MARIA LUISA CATONI, CARLO GINZBURG, LUCA GIULIANI, SALVATORE SETTIS, *Tre figure. Achille, Meleagro e Cristo*, Milano, Feltrinelli, 2013; CLAUDIA CIERI VIA, *Aby Warburg: il concetto di Pathosformel fra religione, arte e scienza*, in *Aby Warburg e le metamorfosi degli antichi dèi*, a cura di Marco Bertozzi, Ferrara, Panini, 2002, pp. 114-139.

Nel corso della messinscena la grammatica del gesto attingerà puntualmente alle *Pathosformeln* warburghiane e alla tradizione figurativa che le ha cristallizzate.⁵¹ Propongo, infine, un ultimo riferimento per la scena che incornicia «Casta Diva», anche perché presente nello *storyboard* di Tiezzi: *La zattera della medusa* di Théodore Géricault, di cui con cura vengono studiate le vibranti pose michelangiolesche.



Fig. 39. THÉODORE GÉRICAULT, *Le Radeau de la Méduse*, olio su tela, 491 x 716 cm, 1819, Parigi, Musée du Louvre.

Nel Finale I la scrittura scenica raggiunge il suo grado zero: le colonne neoclassiche si ritraggono e si allineano le quinte sul fondale, lasciando il palcoscenico completamente vuoto. Sul palcoscenico solo tre rettangoli di luce su cui si dispongono i tre personaggi, con effetto che ricorda lo schema formale del polittico pittorico. L'arte figurativa, infatti, ci ha abituati a una visione sincretica, condensando in una composizione molteplici individualità e caratterizzandole con un gesto indicativo. La stessa cifra troviamo nel melodramma che, nella sua strutturale inverosimiglianza, costringe più personaggi a manifestare contemporaneamente i loro affetti, sovrapponendo le linee melodiche. Pertanto, appare interessante la scelta di Tiezzi di concepire la stretta finale come la dinamizzazione di un trittico, nei cui comparti – isolati e contigui allo stesso tempo – trovano posizione i personaggi con i loro patimenti, allo stesso modo autonomi eppur connessi.



Fig. 40. Foto di scena: *Norma*, Atto I, scena IX.

⁵¹ Sull'eco delle teorie warburghiane nella messa in scena di Tiezzi si veda BIAGIO SCUDERI, *Per un'estetica dell'intervallo. Echi warburghiani nella regia lirica di Federico Tiezzi*, «Engramma», 130, 2015.

Altre due occorrenze da valutare sono i cori del secondo atto. Nella scena con il coro e la sortita di Oroveso la didascalica di Romani recita: «Luogo solitario presso il bosco dei Druidi, cinto da burroni e da caverne. In fondo un lago attraversato da un ponte di pietra». Il regista utilizza un sipario in tulle per suddividere il palcoscenico in due registri: «in fondo», al di là del velo, dispone dei figuranti cristallizzati in *tableau*; in primo piano schiera i coristi, tutti seduti e disposti in cerchio. Le battute musicali che introducono il coro sono impiegate per dar vita a una composizione che sembra ricalcare l'*Ultima cena* di Cosimo Rosselli.



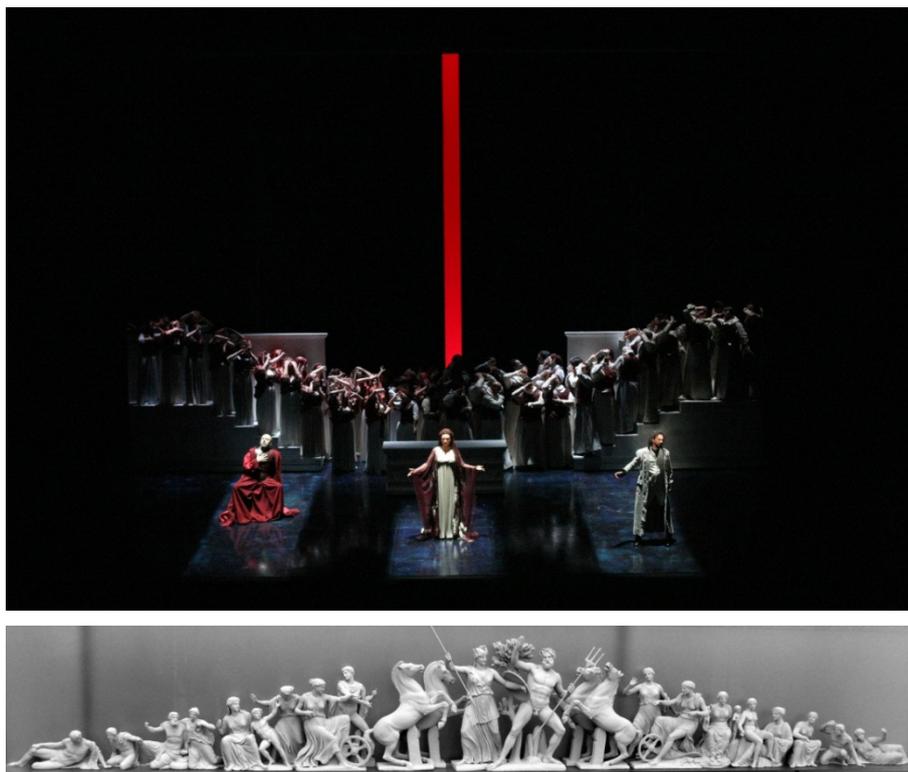
Figg. 41-42. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto II, scena IV; in basso, COSIMO ROSSELLI, *Ultima cena*, affresco, 349 x 570 cm, 1481-1482, Città del Vaticano, Cappella Sistina.

Sono molteplici le corrispondenze tra l'affresco della Sistina e il quadro scenico invernato da Tiezzi. Anzitutto è comune lo schema formale che suddivide l'icona in due registri: nell'affresco la profondità prospettica è data da tre episodi della Passione di Cristo, in secondo piano e incorniciati da lesene binate; in primo piano è un'edera semicircolare con gli apostoli e il Cristo seduti a mensa. Anche sul palcoscenico ritroviamo il registro di fondo tripartito – grazie all'uso delle quinte mobili – e il semicerchio con i coristi prossimi al proscenio. Identico è inoltre l'uso di figure in piedi, ai margini laterali, per serrare la composizione. Ulteriore similitudine è il parlare a coppia dei personaggi, siano essi apostoli o coristi: nell'un caso il tema è lo stupore per il tradimento imminente del rabbi galileo, nell'altro l'incertezza in merito all'operato di Pollione («Non parti?... Finora è al campo»). Un'ulteriore caso di osmosi tra scena e dipinto si verifica in occasione del celebre coro «Guerra, guerra!», messo in figura dal regista imitando pose e gesti del *Giuramento della Pallacorda* di David.



Figg. 43-44. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto II, scena VII; in basso, JACQUES-LOUIS DAVID, *Le Serment du Jeu de paume*, inchiostro con bistro e lumeggiature di bianco su carta, 66 x 101 cm, 1791, Château di Versailles, Musée National.

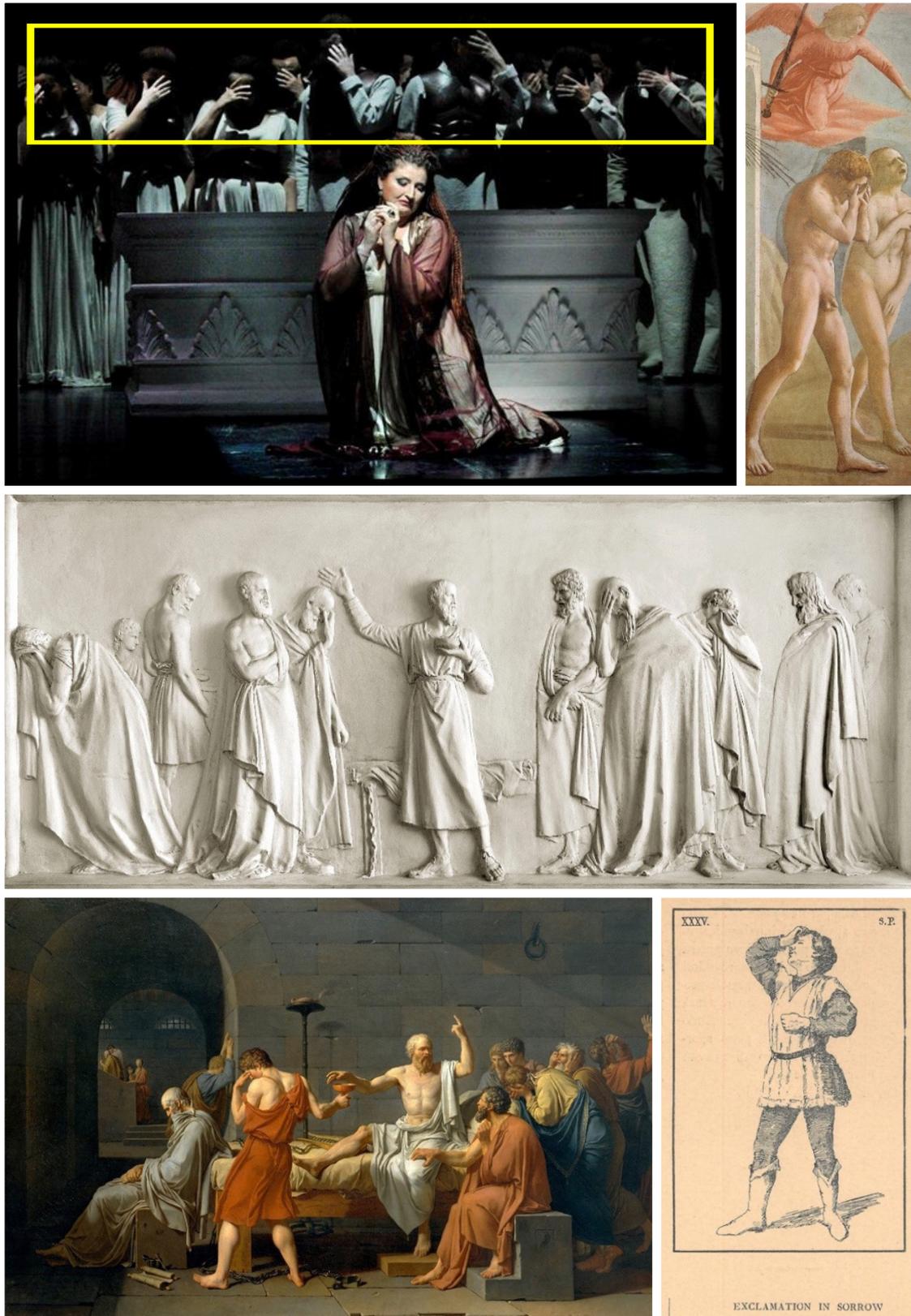
Rimane da trattare solo il Finale dell'opera, in cui la suggestione visiva è fornita principalmente dai coristi, disposti su due praticabili come se fossero il fregio di un frontone classico, ma capovolto.



Figg. 45-46. In alto, foto di scena: *Norma*, Atto II, scena ultima; in basso, FIDIA e collaboratori, *Frontone ovest del Partenone*, marmo del Pentelico, 440-432 a.C. ca., Londra, British Museum.

Ulteriore aspetto da valorizzare è, nuovamente, il ricorso alle *Pathosformeln* e al ‘gesto espressivo’: i solisti e (soprattutto) i componenti del coro manifestano infatti i loro moti interiori attraverso gesti calibrati che rivelano un grado superlativo di *pathos*; emblematico è il ricorso alla cosiddetta formula della ‘vergogna’ o ‘dolore’: il braccio e la mano che si sollevano per coprire il volto in segno di sdegno nel momento in cui Norma si dichiara colpevole e si propone come vittima sacrificale. È un gesto che ritorna più di una volta nel corso del Finale dell’opera e di cui è facile ritrovare memoria, non solo nella tradizione figurativa occidentale (da Masaccio a David) ma anche nei trattati ottocenteschi che sviluppano la riflessione sulla tecnica vocale e sull’arte melodrammatica, come quello di Enrico Delle Sedie.⁵²

⁵² ENRICO DELLE SEDIE, *Estetica del canto e dell’arte melodrammatica*, Libro quarto, Livorno, 1885. Quest’opera prosegue la riflessione già iniziata da Delle Sedie nel trattato sull’*Arte e fisiologia del canto* (1876), ed era uno dei testi di riferimento per lo studio del canto insieme ai trattati di Manuel Patricio Rodríguez García (*Traité complet de l’art du chant en deux parties*, Parigi, 1847), di Domenico Crivelli (*L’arte del canto ossia Corso completo d’insegnamento sulla coltivazione della voce*, Londra, 1841) e di Antonio Morrocchesi (*Lezioni di declamazione e d’arte teatrale*, Firenze, Tipografia all’insegna di Dante, 1832). Il quarto libro, in particolare, si presenta come un «manuale per il Cantante che vuole prepararsi alla scena» e declina ogni gesto in tre movimenti principali: «Il movimento che prepara l’azione; Quello che l’afferma; Quello che lo completa e l’accentua».



Figg. 47-51. In alto, a sinistra, foto di scena: *Norma*, Atto II, scena ultima; a destra, MASACCIO, *Cacciata dei progenitori dall'Eden*, affresco, 214 x 88 cm, 1424-1425, Firenze, Cappella Brancacci; al centro, ANTONIO CANOVA, *Socrate beve la cicuta*, gesso, 123 x 263 cm, 1787-1790, Milano, Gallerie d'Italia; in basso, a sinistra, JACQUES-LOUIS DAVID, *La mort de Socrate*, olio su tela, 129,5 x 196,2 cm, 1787, New York, Metropolitan Museum of Art; a destra, ENRICO DELLE SEDIE, *Esclamazione nel dolore*, da *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*, 1885.

5. *Materia, forma, sostanza: la scena come quadro*

Dall'analisi della scrittura scenica inверata in *Norma* pare possibile recuperare una *summa* della poetica di Federico Tiezzi. Sono infatti emerse chiaramente le peculiarità stilistiche del regista aretino: la ricerca di equivalenze tra musica e scena; la complessa intertestualità che anima l'*off*, sintomo di una drammaturgia stratificata; la costruzione degli spazi per sottrazione di elementi nonché l'uso espressivo e ponderato di luce e colore; l'eco pregnante dell'iconologia sviluppata da Warburg; ancora, il ricorso insistito al *corpus* delle arti figurative che sfocia nella più volte citata *ekphrasis performativa*. Ciò che appare chiaro, nel caso di Tiezzi, è che la profonda e innata sensibilità figurativa (certamente sviluppata attraverso gli studi accademici) è divenuta esclusivo principio formalizzante: la materia scenica, sin dai tempi del 'Teatro immagine', viene articolata come se fosse un quadro; si ragiona in termini di colore, di luce, di geometrie e tale messa in forma dà origine a una trama di relazioni che va a costituire la sostanza del contenuto come fatto visivo. E se un limite dobbiamo riscontrare, in una scrittura scenica siffatta, esso si cela nella stringente (e quanto mai razionale) gabbia estetica che soggiace al processo spettacolare: l'insistita citazione di opere d'arte e il recupero dell'iconologia del gesto per l'espressione di pathos fanno indossare, infatti, ai cantanti una 'camicia di forza'; la *mise en image* imposta dal tavolo di regia li trascende, cala dall'alto e non nasce, dunque, da un processo di ricerca interiore (dal basso) che consentirebbe all'attore-cantante di cercare il *suo* gesto, la *sua* figura. Una cosa però è certa: nelle regie di Federico Tiezzi l'immagine si fa drammaturgia e la drammaturgia immagine; sono queste le due polarità che convivono e si presuppongono nei suoi lavori, concorrendo alla formazione del significato delle sue opere.