

Francesco Ceraolo

Tra estetica della totalità e immaginazione melodrammatica. Castellucci e Wagner

Le regie wagneriane di Romeo Castellucci (*Parsifal* e *Tannhäuser*) sono esperimenti teatrali complessi e dalla grande rilevanza. Non solo in relazione all'evoluzione della personale estetica del regista di Cesena ma anche, e soprattutto, nel modo in cui esse intercettano alcune istanze fondative dell'esperienza wagneriana, con particolare riferimento a quanto gli attraversamenti tra estetiche della totalità e forme dell'immaginazione melodrammatica, cominciando proprio da Richard Wagner, hanno prodotto, e soprattutto posso produrre, in termini di risultati estetici e teorici nell'ambito del teatro contemporaneo. Una riflessione sulle questioni cruciali e oggi ancora aperte dell'eredità wagneriana non può dunque che confrontarsi in modo diretto con l'esperienza di Castellucci, che tali questioni è stato in grado di riproblematizzare e risignificare, e questo sia detto al di là dell'indubbia bellezza e riuscita degli spettacoli.

Il *Parsifal* diretto da Castellucci è andato in scena al teatro La Monnaie di Bruxelles nel 2011 ed è stato poi ripreso dal Comunale di Bologna nel 2014, mentre la produzione di *Tannhäuser* della Bayerische Staatsoper di Monaco di Baviera è del 2017. Ciò che si può inizialmente dire è che le due regie si inseriscono senza dubbio in un movimento di "ritorno" all'arte wagneriana degli ultimi quindici anni, ad opera non solo di importanti registi (solo per citare due esempi famosi, è del 2004 il *Tannhäuser* di Jan Fabre a Bruxelles, mentre del 2013 è il ciclo completo del *Ring* di Lepage a New York), ma anche di teorici del teatro e soprattutto filosofi. Sempre per citare due casi importanti: le *Cinque lezioni sul "caso" Wagner* di Alain Badiou¹ (che tra l'altro alla messinscena di *Parsifal* ha dedicato alcune riflessioni proprio introducendo lo spettacolo in una conferenza a Bruxelles) sono del 2010, mentre le

¹ Il volume è uscito originariamente in inglese (*Five Lessons on Wagner*, Verso, London-New York, 2010) e solo successivamente è stato tradotto in francese. Del testo esiste anche un'edizione italiana: A. Badiou, *Cinque lezioni sul "caso" Wagner*, tr. it., Asterios, Trieste 2011.

*Variazioni Wagner*² di Slavoj Žižek e il libro *The Wagnerian Sublime*³ sono rispettivamente del 2010 e del 2016.

L'insieme di queste esperienze filosofiche e teatrali hanno in comune, in modo diretto o indiretto, la volontà di riportare l'attenzione su alcune istanze fondamentali dell'arte wagneriana, dimenticate o addirittura rinate nel corso del secondo Novecento. A partire, per esempio, dalla riscoperta di un'idea di arte "alta", o di un ripensamento del movimento dialettico al di là e oltre i regimi del "negativo" (come fa Badiou esaltando Wagner quale teorico di una prassi politica e artistica in contrapposizione alla "dialettica negativa" di Adorno, e al suo porsi come istanza normativa di una prassi del pensiero⁴); o più in generale di un ripensamento della nozione stessa di teatralità non unicamente riconducibile alla singolarità dell'evento materiale della scena – ad un evento privo di qualsiasi referente esterno, testuale o drammaturgico-musicale, che lo trascenda (e anche su questo Badiou, non solo partendo Wagner, si è speso in modo molto importante⁵).

Nell'ambito delle estetiche teatrali, il recupero dell'esperienza wagneriana ha cioè rappresentato la volontà di confrontarsi con il referente diretto di una diversa idea di teatralità, opposta e contraria al canone performativo contemporaneo. Una teatralità in cui, lo si vedrà in seguito, la scena rappresenta fundamentalmente il *diventire corpo dell'idea del dramma*. È questo concetto – su cui poi polemizzeranno sia Nietzsche che Adorno rispettivamente in nome della "teatrocrasia"⁶ o di un predominio dell'"estetica del gesto"⁷ –, che richiama a una *supremazia del teatro sulle altre arti inteso come luogo di materializzazione dell'idea*, a

² S. Žižek, *Variazioni Wagner*, tr. it., Asterios, Trieste 2012 (l'edizione originale, in francese, è uscita per le edizioni Nous nel 2010).

³ S. Žižek, *The Wagnerian Sublime*, August Verlag, Berlin 2016.

⁴ Cfr. A. Badiou, *Five Lessons on Wagner*, cit., in particolare la seconda lezione ("La dialettica negativa di Adorno"), pp. 27-54.

⁵ Oltre agli scritti su Wagner, si rimanda ai testi sul teatro di Badiou contenuti in A. Badiou, *Rapsodia per il teatro. Arte, politica, evento*, a cura di F. Ceraolo, Pellegrini, Cosenza 2015.

⁶ La "bizzarria di una credenza nel primato del teatro", il credere "in un diritto sulla supremazia del teatro sulle altre arti". F. Nietzsche, *Scritti su Wagner*, tr. it., Adelphi, Milano 2002 p. 196.

⁷ Tutto in Wagner, secondo Adorno, è al servizio della teatralità gestuale, in primo luogo l'elemento musicale che prende forma nella ripetizione dell'identico attraverso la tecnica del Leitmotiv. I gesti wagneriani "sono sempre trasposizioni sulla scena di comportamenti propri a un pubblico immaginario. Il direttore-compositore rappresenta e reprime la richiesta dell'individuo borghese d'essere ascoltato. È il portavoce di tutti" e proprio in quanto tale, "costringe tutti ad un'obbedienza muta" (T.W. Adorno, *Wagner, Mahler. Due studi*, tr. it., Torino, Einaudi 1966, p. 45.). Di questa gestualità, conclude Adorno, la musica è solo "un veicolo" al servizio della teatralità. Cfr. T.W. Adorno, *Wagner*, tr. it., Einaudi, Torino 1966, pp. 23-38.

rappresentare il vero momento di scarto tra Wagner e le estetiche teatrali ottocentesche, secondo cui la prassi teatrale da pura drammaturgia rappresentata diviene invece il farsi com-presente dell'attimo performativo della rappresentazione e dell'eternità del movimento ideale contenuto nel referente testuale drammaturgico-musicale. Ed è questa nozione di teatralità instaurata da Wagner attraverso il ripensamento della figura del *Regisseur* – cioè di colui che fino ad allora era il semplice organizzatore di scena, che con Wagner diviene il vero e proprio reggente della performatività teatrale – ad essere prima notoriamente ripresa da una parte delle avanguardie storiche per poi essere successivamente abbandonata dalla tarda modernità teatrale (le neoavanguardie performative) in favore di una prospettiva unicamente incentrata sulla singolarità del momento della rappresentazione.

La riscoperta di Wagner negli anni Duemila è stata dunque funzionale al recupero di queste (e ovviamente molte altre) istanze che si potrebbero definire “anti-relativistiche”, “affermative” della proposta wagneriana, sia in termini teatrali che filosofici. Direttamente o indirettamente, si è trattato di una ripresa funzionale a un ripensamento del teatro e della filosofia quali prassi ideali e veritative che gli esiti aporetici della modernità avevano fatto abbandonare e che appunto, a distanza di decenni, sono state recuperate tanto in funzione di un superamento dell'asistematicità postmoderna sul versante filosofico, quanto della proposta di un nuovo orizzonte per il teatro che, si proverà a dirlo in seguito, come recita il titolo di questo saggio, si muova tra un'“estetica della totalità” e un'“immaginazione melodrammatica”.

Le produzioni wagneriane di Castellucci (quella del *Parsifal* in particolare) devono quindi essere considerate come momenti cruciali all'interno dell'evoluzione estetica della regia contemporanea e soprattutto devono poter indicare, guardando al futuro, una direzione proficua nello sviluppo della messinscena wagneriana e non solo. Ma cosa si intende esattamente quando si parla di concezione wagneriana della regia e del teatro che Castellucci è stato in grado così proficuamente di rinnovare?

Ora, molto sinteticamente, l'idea registica di Wagner si basa su un'impostazione fondamentalmente dicotomica. Per Wagner la regia è il modo in cui, scrive egli stesso, è possibile “organizzare la vita”⁸ intrappolata e colta nel movimento ideale del dramma. La “scena” è per Wagner cioè il luogo in cui la totalità umana, il fluire inafferrabile della vita che solo la totalità artistica è in grado di restituire, deve potersi dare una forma, deve potersi fissare nell'attimo della rappresentazione. In una fase inizia-

⁸ Si vedano le note trascrizioni Heinrich Porges delle prove della prima rappresentazione del *Das Rheingold* in Id., *Das Rheingold*, Verlag von Ernst Schmeitzner, Chemnitz 1881, pp. 12-13

le, quella che arriva fino al 1854 e all'incontro con il pensiero di Schopenhauer (ricordo che il *Parsifal* è un'opera composta negli anni 1870 e poi messa in scena nel 1882), per Wagner tale rappresentazione deve essere pensata nell'orizzonte di un "realismo della scena"⁹, in cui cioè alla vita si dà forma nei termini di un rispecchiamento. Rispecchiamento, sostiene Wagner, che deve essere mediato dalla capacità sintetica della narrazione drammatico-musicale che da sola è capace di trasformare dialetticamente la realtà rispecchiata in un'immagine totalizzante del mondo stesso. Scrive Wagner ne *L'opera d'arte dell'avvenire*, uno dei suoi più importanti testi teorici:

Il primo compito della scena è realizzare tutte le condizioni di spazio che sono necessarie all'azione drammatica collettiva che si dovrà rappresentare: in secondo luogo, deve assolvere i suoi compiti in modo da rendere l'azione drammatica percepibile e intelligibile alla vista e all'udito di tutti gli spettatori. Nella disposizione d'una *sala da spettacolo*, il bisogno di rendere l'opera d'arte intelligibile dal punto di vista ottico e acustico è la legge necessaria a cui non si può soddisfare, facendo astrazione dall'adeguamento allo scopo, tranne che con la bellezza della disposizione; infatti il desiderio comune degli spettatori è il preciso scopo dell'opera d'arte, alla cui comprensione deve concorrere tutto ciò che sollecita la loro vista. In tal modo lo spettatore, mediante la vista e l'udito, ha la sensazione di vivere sulla scena; l'attore è artista solo quando s'abbandona interamente al pubblico. [...] Il pubblico per lui, sparisce dalla sala: rappresenta la vita pubblica e, se vive e respira, ciò avviene solo nell'opera d'arte, che gli appare come la vita stessa, e sulla scena, che gli sembra essere il mondo.¹⁰

Questa linea inaugurata da Wagner, che si potrebbe definire di un "realismo sintetico" e sinestetico, troverà nel lavoro "iperrealista" di Ejzenštejn su *Die Walküre* a Mosca nel 1940 il suo primo esito consequenziale – con il suo tentativo di dare conto dell'umanità generica rappresentata da Wagner e della complessità dei suoi vincoli naturali¹¹ –, fino

⁹ R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, tr. it., Rizzoli, Milano 1983, pp. 284-285.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ "L'originaria tensione interna della *Valchiria* esige un teatro non convenzionale ma realistico. [...] Parlare di realismo a proposito di un allestimento wagneriano non significa, come vogliono alcuni (e veramente molti) istituire un segno di uguaglianza tra realismo e quotidianità. Mettere in luce il realismo dell'opera di Wagner non significa riprodurre con precisione storico-etnografica una serie di quadretti di vita quotidiana nordica, francese o paleogermanica, sul palcoscenico di un teatro d'opera. [...] Il sentimento di realtà che noi vogliamo trasmettere sulla scena non dev'essere generato da una conoscenza puntuale del mondo effettivo e della natura, ma da quel complesso emozionale che legava l'uomo primitivo alla multiformità delle manifestazioni naturali". Cfr. S.M. Ejzenštejn, *Il movimento espressivo. Scritti sul teatro*, a cura di P. Montani, Marsilio, Venezia 1998, p. 122-123.

ad arrivare a quello che probabilmente costituisce il suo compimento con la nota *Tetralogia* del centenario di Patrice Chèreau al Festival di Bayreuth del 1976.

In un secondo momento, la svolta in Wagner verso l'astrazione scenica rappresentata dal ripensamento dell'opera d'arte totale sottomessa al dominio della musica dopo la lettura de *Il mondo come volontà e rappresentazione* di Schopenhauer nel settembre del 1854, definisce invece il regime teatrale, scrive Wagner, quale "azione musicale divenuta visibile (*ersichtlich gewordene Thaten der Musik*)"¹². Scrive Wagner nel saggio *Sulla finalità dell'opera* (*Über die Bestimmung der Oper*):

Se ogni azione, addirittura ogni più banale accadimento della vita [...], quando è riprodotto come gioco mimico ci si rivela nella luce trasfigurata e con l'effetto oggettivo proprio di un'immagine speculare, allora, in base alle nostre ulteriori osservazioni, dobbiamo constatare che questa immagine speculare si mostra a sua volta nella più pura trasfigurazione dell'idealità non appena si sia abbeverata alla fonte magica della musica, quasi ci venga offerta come forma pura, mondata da ogni realistica materialità.¹³

Questa è ciò che potrebbe essere definita la svolta di Wagner verso l'astrazione, che nel Novecento porterà alla riforma di Adolphe Appia, al simbolismo e al modernismo teatrale e, per dirla in modo generico, alla Nuova Bayreuth di Wieland Wagner del dopoguerra.

Sia detto per inciso, queste due linee tracciate dall'esperienza wagneriana nella concezione del teatro, e qui schematicamente riproposte, quella del realismo della scena e quella dell'astrazione della musica resa visibile, pur con i loro esiti storici differenti e per certi versi aporetici, non sono in realtà in contrapposizione, come per molto tempo si è pensato. Perché se "realismo scenico" per Wagner significa "rispecchiamento", "copia" della vita, la musica, in questa seconda fase, è e rimane il mezzo di "emanazione" della vita stessa. Citando ancora da *L'opera d'arte dell'avvenire* un passaggio simile al precedente, ma ancora più esplicativo in questo senso, Wagner scrive:

Tutto quel che vive e respira sulla scena respira e si muove animato dal suo desiderio espressivo di comunicarsi, di essere visto e sentito da questa sala, che malgrado le dimensioni necessariamente modeste, vista la scena, sembra tuttavia che raccolga l'umanità intera.¹⁴

¹² R. Wagner, *Sulla denominazione Musikdrama*, tr. it., in Id., *Musikdrama*, Edizioni Studio Tesi, Pordenone 1988, p. 57.

¹³ R. Wagner, *Sulla finalità dell'opera*, tr. it., in *Musikdrama*, cit., p. 26.

¹⁴ R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit., p. 285.

Nel passaggio dalla prima alla seconda fase, in altre parole, si realizza un movimento da un realismo scenico ad uno in cui la musica *rende la vita oggetto ed emanazione della rappresentazione*. La vita intesa come ciò di cui è portatrice l'arte attraverso la costruzione di una nuova mitologia; la vita come ciò che si sprigiona dall'opera, che è in grado di fissarla in una forma, per essere donata al pubblico. Non la vita come il *mondo dato* dunque, come pura astrazione, ma la "vita" intesa come la totalità delle manifestazioni umane, come ciò che l'uomo ha storicamente prodotto, le sue espressioni culturali, politiche, sociali, riprodotte simbolicamente nell'opera musicale¹⁵. Si tratta, in altre parole, di un passaggio da un realismo scenico ad uno in cui la musica rende la "vita" oggetto ed emanazione della rappresentazione. Non c'è dunque una contrapposizione in questa idea di teatro perché è sempre la vita che è fissata nel dramma a prendere forma nella rappresentazione, ad essere dunque il nodo della teatralità wagneriana¹⁶.

Ora, tornando a Castellucci, l'importanza straordinaria dei suoi due spettacoli è stata quella di aver saputo per la prima volta e in modo originale cogliere entrambe le linee appena descritte lasciate aperte dall'esperienza wagneriana. Ciò è stato possibile perché se da un lato questi spettacoli sono stati, nelle intenzioni del regista, il prodotto di un processo di astrazione dell'immaginazione, di un movimento libero dell'immaginazione in grado di portare la temporalità musicale del dramma su di un piano di visibilità spaziale, dall'altro tale processo ha lasciato poi spazio ad un "realismo" della scena che è riuscito a dare corpo con forza alle istanze cruciali del testo wagneriano.

Partendo da *Parsifal* (che a parere di chi scrive è la più riuscita delle due produzioni, vista anche la maggior complessità filosofico-musicale dell'ultima opera di Wagner rispetto al *Tannhäuser*), ed entrando nei dettagli della messinscena, scrive Castellucci nel testo *Davanti a Parsifal* che il lavoro di costruzione dello spettacolo è consistito nel dare forma libera a una visione generata dal ripetuto ascolto della partitura a occhi chiusi. E poi: "La musica, come la corrente di un fiume, trasportava le immagini universali e anonime della mente"¹⁷. E ancora: "Ho chiuso gli occhi e ho ascoltato questa musica, questa cosa. Ho dormito. Ho rifatto tutto il *Par-*

¹⁵ Per un approfondimento del concetto di "vita" in Wagner, oltre alle pagine de *L'opera d'arte dell'avvenire* (cit.), mi permetto di rimandare al mio *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, Mimesis, Milano-Udine 2013, pp. 43-47.

¹⁶ Per un approfondimento del concetto di regia in Wagner si faccia riferimento agli atti (di futura pubblicazione) del convegno "Mettere in scena Wagner" che si è svolto a Palazzo Reale e al Teatro alla Scala di Milano dal 15 al 17 settembre 2016.

¹⁷ R. Castellucci, *Davanti a Parsifal*, in AA.vv., *Parsifal*. Programma di sala del Teatro Comunale di Bologna 2014, p. 83.

sifal in una mente di amnesia, dall'inizio alla fine. Un titolo come questo richiede una visione che nasce dal profondo, che si prende tutto, non una strategia illustrativa”¹⁸.

Ma questo processo di messa in forma delle immagini musicali che Castellucci descrive, invece di portarlo a costruire una messinscena “astratta” per come la si è vista precedentemente, nello stile di Appia o Wieland Wagner per intenderci, lo ha condotto verso il suo esatto opposto, cioè verso una forma di realismo scenico simile a quello che richiama Eizenštejn, capace di trasmettere sulla scena il “complesso emozionale” dei rapporti uomo-mondo e in grado altresì di dare conto della complessità delle istanze interne al dramma wagneriano. Com'è tipico dell'estetica di Castellucci, non si è trattato in alcun modo di un'operazione “illustrativa” del testo drammaturgico, ma della costruzione di una serie di immagini libere che indicassero in modo esplicito, attraverso la loro potenza evocativa, la traiettoria di un chiaro e evidente proposito ermeneutico.

Scrive infatti Piersandra di Matteo, *Dramaturg* della produzione, nelle note di regia dello spettacolo¹⁹, che la messinscena di *Parsifal* è fondata sull'instaurazione di tre diversi domini corrispondenti ai tre atti del dramma: il primo Atto, il mondo dei cavalieri del Graal, è il dominio della natura selvaggia; il secondo, il mondo di Klingsor – ovvero del cavaliere che dopo esser stato respinto dalla comunità del Graal ha costruito un giardino magico con le fanciulle-fiore in cui attirare gli altri cavalieri per farli cadere in tentazione – è pensato da Castellucci come il dominio della magia nera; il terzo Atto, con il ritorno alla primavera del regno del Graal in cui grazie a *Parsifal* si compie la redenzione dell'uomo, attraverso la guarigione della ferita di Amfortas, è invece il dominio della comunità umana, in cui *Parsifal* si muove fundamentalmente come un uomo tra gli uomini.

Se alla base del *Parsifal* di Wagner vi è la netta contrapposizione tra una metafisica del bisogno e una del desiderio (questo rappresenta per Wagner il mondo del Graal contrapposto a quello di Klingsor, alle cui tentazioni il re dei cavalieri, Amfortas, non ha saputo resistere e per cui è lacerato da una insanabile ferita, che è simbolicamente la ferita dell'umanità intera, e che solo la venuta del puro folle, di Parsifal appunto, è in grado di redimere²⁰) tanto questa dicotomia, cioè tra dimensione naturale del bisogno e storica del desiderio, quanto la sua risoluzione nel terzo Atto sono mostrate da Castellucci in modo estremamente chiaro.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ P. Di Matteo, *Natura Cultura Communitas. Note sulla regia di Romeo Castellucci*, in AA.vv., *Parsifal*. Programma di sala del Teatro Comunale di Bologna, cit., pp. 85-90.

²⁰ Cfr. R. Wagner, *Religione e arte*, tr. it., Il nuovo melangolo, Genova 1987.

Il mondo della Natura primordiale e prelogica, esattamente come settant'anni prima voleva Ejzenštejn con il realismo parossistico della sua *Die Walküre*, è costantemente minacciato della modernità (per cui a un certo punto dello spettacolo addirittura appaiono in scena dei tagliaerba con motoseghe e cesoie). Questa modernità, a sua volta, culmina nel portato illusorio e mistificatorio del mondo magico di Klingsor in cui le fanciulle-fiore attirano in tentazione i cavalieri del Graal.

Attraversando le componenti fondative della realtà, quelle della natura e quelle mistificatorie della modernità tecnica – quelle cioè del bisogno astratto e naturale e del desiderio storico – si muove appunto il personaggio di Parsifal, fino ad arrivare al terzo Atto in cui la trasfigurazione dello spazio in tempo prende realmente corpo e tutta l'azione è pensata come un vero e proprio cammino verso il futuro dell'uomo, coerentemente a quanto voleva Wagner per cui, sulla scorta di Schopenhauer, il mito di Parsifal rappresentava un autentico movimento di annullamento della spazialità, la costruzione di un orizzonte in cui spazio-tempo venivano a coincidere (il mondo del Graal è quello in cui il "Raum" e lo "Zeit", lo spazio e il tempo, coincidono, come dice Gurnemanz, uno dei cavalieri, nel primo Atto). Castellucci risolve questo passaggio complesso dell'opera in modo straordinario, trasformando l'intera scena in una piattaforma rotante sui cui i personaggi camminano incessantemente mentre sullo sfondo si scorge l'immagine di una città rovesciata. Il luogo a cui conduce la dispersione dell'uomo redento è dunque per Castellucci quell'immagine del presente, dopodiché il movimento di Parsifal finisce (lo spettacolo si conclude con il protagonista solo sulla scena), mentre, idealmente, quello dell'uomo sembra destinato a continuare, proprio verso quell'immagine che fa da sfondo a questa lenta e infinita processione.

Molto brevemente, qualcosa di analogo si può dire anche del *Tannhäuser* andato in scena a Monaco. Castellucci dichiara subito la continuità della regia con quella precedente, riutilizzando l'immagine dell'orecchio di Nietzsche che apriva anche *Parsifal* e su cui, durante il Preludio orchestrale, una schiera di arcieri scaglia le loro frecce. Anche qui, come per *Parsifal*, Wagner lavora sulla contrapposizione tra una metafisica del bisogno e una del desiderio. Il primo, nel quale l'amore è un'astrazione attraverso cui il soggetto recupera la propria adesione radicale all'autenticità del reale, il prodotto di un mondo naturale e inviolato (il personaggio di Elizabeth), è contaminato dal mondo del desiderio storico (in questo caso il godimento del *Venusberg*), quello che nei suoi scritti Wagner definisce il mondo dell'*industria*²¹. Essendo un "pensatore" dialettico, un allievo di Feuerbach e Fichte che pensa l'Uno come un'utopia sottratta,

²¹ Cfr. R. Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit.

Wagner da un lato fa appello a un misticismo tardo-romantico ma dall'altro già si muove nel solco idealista²². Pur essendo un'opera per certi versi acerba, ancora lontana dal periodo maturo della sua produzione – e dalle sue “contraddizioni” pre- e post-schopenhaueriane – *Tannhäuser* risente in modo diretto di questo conflitto irrisolto che trova l'unico esito nella morte intesa come redenzione finale del singolo, come lento dissolversi nel respiro naturale del mondo. Anche qui la messinscena di Castellucci, lavorando attraverso la creazione di immagini libere, dà corpo in modo evidente a questo trapasso: a cominciare dal primo Atto, in cui Tannhäuser al cospetto di Venere è rappresentato di fronte a un ammasso di corpi degradati, senza forma e consistenza, fino alla conclusione del terzo, in cui addirittura il dissolversi dell'umano nella natura è palesemente raffigurato da un processo di decomposizione dei corpi reali dei due attori-cantanti.

Questa, in modo schematico, è la struttura delle due messinscene di Castellucci, e viste secondo una simile prospettiva esse rappresentano, se così si può dire, a partire da Wagner, un paradigma del teatrale stesso. I due spettacoli di Castellucci sono infatti un punto di incontro, la ricomposizione di una frattura nel paradigma teatrale che l'eredità wagneriana aveva lasciata aperta. Ma da cosa è composta questa frattura, che si è già detto presente nel pensiero wagneriano in modo fondativo, e soprattutto come è possibile ricomporla?

È indubbiamente questo il passaggio teorico più importante che si intende proporre in questa sede. Ora, se da un lato l'operazione di Castellucci fa appello a un'estetica della totalità, che solo l'impianto realista, con le schematizzazioni e semplificazioni del rispecchiamento, è capace di riconsegnare, dall'altro tale impianto è mediato da un'immaginazione melodrammatica, un'immaginazione che origina dall'astrazione assoluta del linguaggio musicale del dramma, che grazie alla sua forza libera e caotica, è in grado di dilatare la vita profonda dell'opera e riconsegnare allo spettatore la sua forza emotiva primordiale (quella che, come dice Wagner, passa in primo luogo attraverso i codici espressivi del linguaggio musicale). In altre parole, Castellucci sembra concepire il teatro da un lato come il luogo in cui si consuma un'unità delle arti, che è l'unica in grado di riconsegnare la totalità dell'umano attraverso un realismo sintetico, un rispecchiamento del reale mediato dalla sintesi artistica (e questa sintesi realista è presente molto spesso nell'opera di Castellucci, basti solo pensare a spettacoli come *Purgatorio*, *Four Seasons Restaurant*, *Il velo nero del pastore*, *Go Down*, *Moses*); dall'altro, il teatro diviene il luogo in cui quella stessa realtà trova forma grazie ai processi liberi dell'im-

²² Per un'analisi del pensiero wagneriano e dei suoi rapporti con l'idealismo filosofico mi permetto nuovamente di rimandare al mio *Verso un'estetica della totalità. Una lettura critico-filosofica del pensiero di Richard Wagner*, cit.

maginazione melodrammatica, in cui l'immaginazione cioè è in grado di ri-mediare la grammatica drammaturgico-musicale e dare corpo alle istanze interne del dramma, di portare, citando una frase di Badiou dalle sue *Cinque lezioni sul caso Wagner*, “la sua crescita verso una condizione più grande della vita”²³.

Ora, come si è appena accennato, questa tensione tra immaginazione melodrammatica e estetica della totalità sembra essere una cifra importante nell'opera di Castellucci, e non solo del suo Wagner. Anche qui, sia detto per inciso, il lavoro di ripensamento del tragico a cui Castellucci ha dedicato ampio spazio (da la *Tragedia Endogonidia* in poi) sembra avvenire sempre attraverso un suo ripiegamento sul piano di un realismo sintetico dell'immagine da un lato, nei modi in cui è stato descritto sinora, e di un regime “melodrammatico” dall'altro (questa volta pensando il termine “melodrammatico” specificamente nel senso indicato da Peter Brooks, ovvero come momento di immanentizzazione del tragico, come un tragico “senza Dio”²⁴). E la svolta “operistico-musicale” di Castellucci degli ultimi anni sembrerebbe anch'essa muoversi su un piano di assoluta coerenza con il lavoro svolto in passato letto in questa luce. Basti pensare a un balletto come *Le Sacre du printemps* di Stravinskij, in cui addirittura Castellucci rovescia il paradigma che vede il teatro quale luogo privilegiato della presenza dell'umano mettendo in scena solo macchine, compiendo un gesto radicalmente anti-teatrale, rendendo la scena lo spazio in cui si compie una vera e propria prassi dell'inorganico (attraverso una coreografia in cui la danza del corpo è sostituita da quella di quaranta macchine che con movimenti acrobatici gettano polvere sul pavimento); oppure all'*Orphée et Eurydice* di Gluck, in cui gran parte dell'azione è registrata in diretta da una telecamera a mano di un operatore che con un lungo viaggio in automobile raggiunge un ospedale in cui una paziente in stato comatoso sta ascoltando nelle cuffie l'esecuzione dell'opera di Gluck che sta andando in scena proprio in quel momento a teatro – re-

²³ A. Badiou, *Five Lessons on Wagner*, cit., p. 115.

²⁴ Il regime melodrammatico cioè non solo come commistione di registro musicale e testuale (ereditato dal *mélodrame* francese) ma come prassi di “risacralizzazione” della vita. Cfr. P. Brooks, *L'immaginazione melodrammatica*, tr. it., Pratiche, Parma 1985. Su questo si faccia anche riferimento all'importante lettura di Fubini in *Figurazione tragica e drammatica del melodramma* in *Per una fenomenologia del melodramma*, a cura di P. D'Oriano, Quodlibet, Macerata 2006. In particolare, scrive Fubini: “Si può considerare il melodramma come una forma di secolarizzazione del senso cristiano della storia e della salvezza. [...] L'orizzonte della trascendenza è in ogni caso escluso [...]. Vi è indubbiamente un nesso tra l'aspetto essenzialmente figurativo in senso lato dell'esperienza artistica melodrammatica e il suo svolgersi in una dimensione storica dominata dall'immanenza. [...] Vi è pertanto una teologia cristiana della storia, che trova una delle sue più efficaci secolarizzazioni proprio in questo complesso e variegato genere teatrale-musicale che è il melodramma”. (pp. 14-16).

alizzando dunque un vero e proprio decentramento della performance teatrale, che si sposta dalla scena alla strada fino al letto di ospedale, e che è riprodotta in video su un enorme schermo che copre l'intero proscenio.

Detto in altri termini, sembra quasi che tanto più il teatro di Castellucci ha riscoperto e ritrovato l'ordine simbolico del dispositivo drammaturgico dalla partitura musicale, quanto più esso ha teso, in un movimento opposto e contrario, alla trascendenza dell'immaginazione – con la sua capacità di fondere l'organico e l'inorganico, di *fare a meno* della presenza attoriale, di confondere l'umano e l'inumano – e al realismo della sintesi artistica. Un teatro, questo recente di Castellucci, che rovescia il paradigma che lo vede autonomamente fondato sulla presenza scenica, sull'immanenza del corpo attoriale, e che invece sembra costantemente tenere presente quello scarto immateriale (drammaturgico-musicale) che da un lato lo separa dal mondo, cioè lo definisce nella sua autonomia e singolarità rispetto alle altre pratiche umane, e dall'altro lo mette in connessione con quelle forme storiche e forme di vita che lo inseriscono politicamente all'interno di un ordine del discorso che lo trascende. Si potrebbe dire cioè che è proprio attraverso il mantenimento di un rapporto con un piano di immaterialità drammaturgico-musicale che l'immanenza della performance teatrale in Castellucci ha rinsaldato la sua autentica forza "politica", entrando in rapporto con uno stato di cose che lo trascende.

Ma più di ogni altra esperienza, è l'opera di Wagner l'autentico modello di questo cammino che nella lettura di Castellucci diviene uno degli ultimi modelli del teatrale. Un teatrale inteso non come momento puro del performativo, e nemmeno ovviamente come semplice drammaturgia rappresentata, ma wagnerianamente come punto d'incontro, si diceva all'inizio, tra l'eternità (dell'idea contenuta nel referente testuale e musicale) e l'istante della rappresentazione. Proprio su questo aspetto, facendo anche riferimento all'opera di Castellucci un filosofo come Badiou ha speso parole importanti quando ha definito il teatro, alla pari della politica, una struttura di mediazione tra l'eternità del discorso ideale e la contingenza della prassi evenemenziale. Quando cioè ha parlato del teatro come quel luogo in cui all'eternità dell'idea contenuta in un referente testuale viene fornito un carattere materiale, attraverso il portato evenemenziale dello spettacolo. Un luogo in cui le idee (le "idee teatro" le definisce Badiou) sono l'esito dell'incontro tra l'ordine simbolico del testo e il reale impuro dello spettacolo, la cui verità consiste nell'istituire una nuova temporalità, esattamente come per la politica, prodotto di una mediazione tra la contingenza di uno specifico momento temporale e l'eternità immateriale di una "visione" ideale e strategica, in cui l'istante della rappresentazione, ovvero il momento presente dello Stato, è *messo in connessione* con la permanenza ideale contenuta nel testo drammaturgico. Un movimento e una procedura di verità generica, quella teatrale, capace di istituire una

nuova temporalità proprio nel passaggio di una “cosa” specificamente teatrale dal testo drammaturgico (il permanente) al singolo spettatore di una specifica serata (il contingente)²⁵.

Il passaggio che rimane fondamentale ribadire con forza nel caso dell'esperienza wagneriana di Castellucci è dunque proprio questo: che al contrario dell'*Oresteia* e di altri grandi spettacoli che appartengono a un'epoca (storica, teatrale, ecc.) precedente, le sue due messinscene non sono una operazione di disarticolazione o rielaborazione del referente testuale, ma sono *le opere di Wagner*, dalla prima all'ultima nota, senza alcun lavoro di smembramento e eventuale ricomposizione della partitura drammaturgico-musicale, che al contrario viene rispettata alla lettera. E proprio per questo allora, verrebbe da chiedersi in conclusione, se forse l'esperienza di Castellucci non ci dice che è esattamente a partire dal regime dell'incorporeità, sia essa umana o non umana, organica o inorganica, che è necessario porsi la domanda fondativa circa lo statuto della teatralità nel contemporaneo. In altre parole, se non è forse sulla scorta di quel qualcosa che, pur essendo assente e nascondendosi alla presenza della prassi attoriale e scenica, e che però la orienta e la governa, che è possibile individuare il ruolo che il teatro occupa nel panorama estetico dello spettacolo contemporaneo (che indubbiamente sempre più vive di contaminazioni, ibridazioni, mutazioni dei formati e delle tecniche, ma che rimane indissolubilmente ancorato alla figura dell'attore-animale, colei o colui il quale è capace di dare corpo ad una rinnovata istanza etica nella singolarità dell'evento teatrale).

Si tratta di domande chiaramente molto problematiche e ricche di insidie (che rischiano di schiacciare la questione teatrale su un piano interamente immateriale) a cui si può solo tentare di fornire uno spunto di risposta. Ma il movimento dall'eternità del testo wagneriano all'istante scenico, che nello spettacolo di Castellucci prende forma attraverso un'estetica fondamentalmente consacrata al dare corpo alla totalità umana, su cui a sua volta si muovono i processi liberi dell'immaginazione e la loro intrinseca tensione verso una rappresentazione plastica dell'idealità testuale, sembrerebbe, nel processo di dare corpo al non-detto musicale, un tentativo estremamente convincente di rispondere a tale domanda. Perché questo doppio registro, inaugurato da Wagner e ripreso da Castellucci in modo così significativo, rappresenta non solo un modo straordinario di pensare e rappresentare opere cruciali del canone moderno come *Parsifal* e *Tannhäuser*, ma forse, ancor di più, un reale orizzonte di possibilità per il futuro del teatro stesso.

²⁵ Per un'analisi della teoria del teatro di Badiou, oltre al già citato *Rapsodia per il teatro*, mi permetto di rimandare a *Teorie dell'evento. Alain Badiou e il pensiero dello spettacolo*, a cura di F. Ceraolo, Mimesis, Milano-Udine 2017.

Tra estetica della totalità e immaginazione melodrammatica. Castellucci e Wagner

Il saggio analizza le messinscene wagneriane di Romeo Castellucci (*Parsifal* e *Tannhäuser*) soffermandosi in particolare su quanto gli attraversamenti tra estetiche della totalità e forme dell'immaginazione melodrammatica hanno prodotto, e posso produrre, in termini di risultati estetici e teorici nell'ambito del teatro contemporaneo. L'esperienza di Romeo Castellucci viene inoltre letta all'interno di una complessiva riconsiderazione filosofico-teatrale dell'opera di Richard Wagner a partire dagli anni Duemila. Da un lato infatti Wagner è stato rivalorizzato come il teorico di una prassi politica e artistica contrapposta tanto al pensiero negativo critico quanto alle derive relativistiche del postmoderno (Badiou, Žižek); dall'altro, l'ideale teatrale di Wagner è divenuto un referente cruciale per la proposta di superamento del regime puro del performativo in nome di un'esperienza teatrale intesa come punto di incontro tra l'ordine simbolico del testo e il reale impuro dello spettacolo, ovvero tra l'eternità dell'idea e l'istante della rappresentazione.

PAROLE CHIAVE: Castellucci, Wagner, totalità, melodramma, performance.

Between Aesthetics of Totality and Melodramatic Imagination. Castellucci and Wagner

The essay analyses Romeo Castellucci's Wagnerian staging (*Parsifal* and *Tannhäuser*) focusing in particular on what the crossings between aesthetics of totality and forms of the melodramatic imagination have produced, and can produce, in terms of aesthetic and theoretical results in contemporary theatre. The experience of Romeo Castellucci is also read within a wider philosophical and theatrical reconsideration of the work of Richard Wagner since the 2000s. On the one hand, in fact, Wagner has been re-evaluated as the theoretician of a political and artistic praxis that is opposed both to critical negative thinking and to the relativistic derivatives of postmodernism (Badiou, Žižek); on the other, Wagner's theatrical ideal has come to represent the crucial reference for the overcoming of pure performativity in the name of a theatrical experience intended as the encounter between the symbolic order of the text and the impure real of the representation, i.e. between the eternity of the idea and the instant of the staging.

KEYWORDS: Castellucci, Wagner, totality, melodrama, performance.