

Registrare lo spettacolo dal vivo, tra documentazione e artefatto filmico. L'Oedipus Rex di Julie Taymor

Cecilia Carponi

Introduzione

Nel corso di questo saggio si intende analizzare la messa in video dell'opera-oratorio *Oedipus Rex* di Igor Stravinsky, diretta da Julie Taymor – che ne ha curato anche la regia teatrale – nel 1992. Lo studio della ripresa risulta interessante per la complessità del linguaggio cinematografico utilizzato dalla regista: appare infatti difficile incasellarla in una delle categorie individuate dagli studiosi dell'ambito di riferimento.

La questione si presenta estremamente più controversa e dibattuta di quanto possa apparire dalla maggior parte dei contributi critici e giornalistici sui video d'opera, che in linea di massima sposano la classificazione nelle tre categorie più evidenti proposta da Brian Large (1992) e Michel Veilleux (2001: 849-870): riprese di spettacoli dal vivo in teatri o spazi simili, film d'opera e produzioni in studio. Tuttavia una riflessione più attenta e meditata ha fatto emergere la complessità del tema e ha prodotto un dibattito vivacissimo. Emanuele Senici (2009: 273-312), che ne riassume i contributi più significativi, ha evidenziato la pluralità di conclusioni a cui sono giunti i diversi animatori della questione, sia registi che studiosi. Ad esempio, Jean-François Jung (1997: 47-55) allarga la suddivisione dei video d'opera in quattro categorie: riprese di spettacoli, adattamenti televisivi di spettacoli, TV-opere e creazioni video. Jürgen Kühnel (1998: 159-188) tenta invece una definizione onnicomprensiva proponendo non una classificazione schematica, ma un *continuum*

di possibili soluzioni tra due poli opposti: da un lato il reportage di una rappresentazione, dall'altro il film d'opera. Alle posizioni di coloro che in passato hanno ragionato sull'argomento, si aggiungono numerosi interventi più recenti che continuano a nutrire e a ravvivare il dibattito contemporaneo. Ne è un esempio quello di Christopher Morris (2010: 96-119) che si sofferma sulla problematicità delle numerose forme in cui gli spettacoli operistici vengono ripresi, o quello di Renata Scognamiglio che disegna un profilo analitico dei soli film operistici avvalendosi dei tre moduli individuati da Sergio Miceli (2010: 834-836): opere in prosa, opere parallele e *film-opera* veri e propri, a loro volta distinguibili in tre categorie: realizzazioni di natura prettamente cinematografica, riprese cinematografiche di allestimenti teatrali reali o presunti, mescolanza e alternanza delle caratteristiche presenti nelle prime due categorie. Inoltre, la mediatizzazione e la conseguente ripetibilità dell'evento teatrale contribuiscono a complicare ulteriormente il quadro. Philip Auslander (2008) esamina il concetto stesso di *liveness*, e la magia che a esso viene attribuita: se per rappresentazione dal vivo intendiamo lo svolgimento di una recita che avvenga alla compresenza spazio-temporale di interpreti e pubblico, il video dal vivo può dirsi tale solo qualora sia in grado di restituire il senso di partecipazione a un determinato evento teatrale. E per produrre questa particolare esperienza emotiva, il video dal vivo deve necessariamente offrirsi in quanto *medium* tra individui distanti nel tempo e nello spazio.

Come si evince da questo rapido resoconto, la registrazione dello spettacolo operistico, dal vivo o meno, pone non pochi problemi. In quali casi i video d'opera possono essere considerati documentazione dello spettacolo dal vivo? Quando diventa invece necessario parlare di artefatto filmico? Sovente, i confini tra reportage e film appaiono labili e difficili da demarcare. Tralasciando l'interpretazione della messinscena teatrale vera e propria, l'analisi dell'*Oedipus Rex* di Taymor consente di dimostrare come questa messa in video si inserisca all'interno di una tradizione cinematografico-televisiva ben precisa, e vada dunque presa in con-

siderazione non solo in quanto documento testuale dello spettacolo, ma anche e soprattutto in quanto «artefatto ‘in sé’ e ‘per sé’, con una propria poetica, una propria estetica, e una propria ermeneutica», per cogliere la questione nei termini in cui è stata proposta da Senici (2009: 285).

«Created for camera»

Prima di procedere con l'analisi della messa in video, è necessario delineare le condizioni in cui lo spettacolo e la ripresa sono stati realizzati¹. Sin dall'inizio, *Oedipus Rex* è stato concepito come un progetto bifronte: Taymor ha infatti lavorato simultaneamente alla *performance* teatrale – andata in scena in occasione del primo *Saito Kinen Festival* in Giappone, nel settembre del 1992 – e al film, prodotto da Peter Gelb e Pat Jaffe. L'anno seguente il film ha fatto parte della selezione del *Sundance Film Festival* ed è stato presentato dalla *Film Society of Lincoln Center* al *Walter Reade Theater* di New York. Successivamente è andato in onda sulla PBS all'interno del programma *Great Performances* ed è stato distribuito dalla Philips nei formati compact-disc e VHS². La riedizione in DVD, che contiene tra gli extra le interviste alla regista, al direttore d'orchestra (Seiji Ozawa), allo scenografo (George Tsypin) e all'interprete di Jocasta (Jessey Norman), risale al 2005. Ed è proprio da queste interviste che emerge la simultaneità del progetto teatrale e di quello cinematografico. Taymor parla di dieci giorni di prove con i cantanti principali – dedicati soprattutto all'esecuzione di movimenti quasi impercettibili, enormemente ampliati dalle gigantesche mani scolpite indossate dai performer³ – e di sette giorni di riprese, realizzate in occasione delle uniche due *performance live* dello spettacolo, alle quali si aggiungono cinque giorni di riprese in teatro ma senza pubblico⁴. Ammesso che si possa e si voglia parlare di 'reportage di una rappresentazione dal vivo', per definire questa versione di *Oedipus Rex* è necessario fare appello a una delle categorie proposte da Kühnel (1998: 166-171): un misto di ripresa col pubblico e senza pubblico, in teatro o in studio. Ma l'uso delle risorse espressive del cinema da parte di Taymor impedisce di escludere aprioristicamente che il video possa essere accostato a un vero e proprio film-opera; appare dunque più pertinente ricorrere a una delle ulteriori distinzioni avanzate da Miceli (2010: 834-836): riprese *cinematografiche* di allestimenti teatrali reali o presunti (il corsivo è di chi scrive).

Ciò che rende particolarmente difficile incasellare *Oedipus Rex* in una delle categorie enunciate è la totale assenza di riconoscibilità della sua dimensione teatrale – a eccezione della gestione del corpo dei cantanti che, come si dirà più avanti, pone ulteriori problematiche. I titoli di testa, che



lo standard del genere vuole accompagnati da inquadrature esterne dell'edificio teatrale, della platea, del pubblico che lentamente prende posto o del sipario chiuso, aprono la messa in video in maniera insolita. Su uno schermo nero appaiono le diciture che presentano le case di produzione Cami Video e NHK, il festival che ha ospitato lo spettacolo e il direttore artistico, il produttore, e infine il titolo dell'opera-oratorio seguito dal nome del compositore. L'immagine che segue suscita particolare interesse, perché si tratta di un'immagine fissa che ospita i nomi degli interpreti principali, della Saito Kinen Orchestra e del direttore, ancora una volta i produttori e infine il nome di Julie Taymor, preceduto dalla dicitura *stage production and film directed by*, che ribadisce l'assenza di un rapporto di subalternità tra le due realizzazioni. Se i nomi degli artisti occupano la metà sinistra dello schermo, la metà destra espone la parte superiore di un corpo morente sovrastato da un corvo. Questa *silhouette* saturata e stilizzata anticipa la raffigurazione della peste che ha colpito Tebe, che viene mostrata dettagliatamente nel "Caedit nos pestis" cantato dal Coro.

L'inquadratura successiva corrisponde a un primissimo piano – peraltro inizialmente in bianco e nero, poi a colori come il resto del materiale filmico – di Kayoko Shiraishi che interpreta il ruolo della narratrice⁵; dunque lo spettatore viene direttamente condotto nella tragedia vera e propria. Gli aspetti peculiari dello spettacolo operistico dal vivo sono esclusi: lo spettatore non sente l'orchestra che accorda o gli applausi del pubblico in sala, né assiste all'ingresso del direttore. La dimensione teatrale è dunque negata tanto al principio quanto nel resto della messa in video: il pubblico e l'orchestra resteranno due grandi assenti fino al termine dell'opera-oratorio.

Il solo aspetto che tradisce l'ambientazione in teatro è la presenza del sipario, che si carica però di una connotazione ambigua. Il primissimo piano dalla narratrice con cui si apre *Oedipus Rex* si allarga lentamente quando il viso dell'interprete inizia a muoversi. Segue un'inquadratura molto più ampia, che mostra buona parte del palcoscenico e la figura intera dell'attrice giapponese; dietro di lei, un telo

bianco sul quale viene proiettato un cigno che vola. Dunque lo spettatore non vede le classiche tende di velluto rosso che magicamente si aprono tirate da una mano invisibile, bensì un telo opaco, semitrasparente, che viene squarciato con un coltello dalla narratrice. Mentre i due lembi del telo si separano lentamente, è possibile intravedere la scenografia retrostante; a dominare la scena, un elemento in legno di forma circolare, di diametro non inferiore a due metri, sospeso nel vuoto, davanti al quale il danzatore *butoh* Min Tanaka è sorretto da un nastro rosso in posizione fetale. In questo momento, la telecamera si comporta in modo ambiguo: dapprima si alza e si avvicina al palcoscenico, inquadrando così solo la struttura circolare, senza però escludere le due metà del telo che si aprono; successivamente torna ad allontanarsi, nello stesso piano sequenza, riprendendo in campo la narratrice che termina la sua presentazione ed esce di scena.

Il movimento iniziale di avvicinamento è assolutamente rilevante, perché costruisce una suggestione simbolica impercettibile allo spettatore teatrale. Infatti l'immagine sembra corrispondere a quella di un occhio, seppur ripreso in posizione verticale: l'elemento circolare ricorda inevitabilmente la forma dell'iride, e i lembi bianchi che si aprono evocano la funzione delle palpebre. Si considerino infatti le parole usate dello scenografo Tsy-pin nel descrivere il cerchio di legno: «it's a moon, and it's also an eye»⁶. In questo caso, evidentemente, Taymor sfrutta il linguaggio cinematografico per creare un'immagine che sorpassa la dimensione teatrale, utilizzando proprio l'unico elemento rimasto a renderla riconoscibile in quanto tale.

Per quanto concerne la tipologia di inquadrature usate dalla regista, si osserva una netta prevalenza di piani ravvicinati, molti primi piani e dettagli. Ad esempio, la sequenza della Sfinge – che effettua il suo ingresso durante il *Non reperias vetus scelus* cantato da Oedipus – è introdotto da un interessante passaggio di inquadrature: un primo piano del protagonista che si copre momentaneamente gli occhi con le enormi mani, seguito da un piano molto stretto della Sfinge che si avvicina. Questa seconda inquadratura appare completamente

decontestualizzata: la figura mostruosa avanza, apparentemente volando, su uno sfondo nero, buio.

La prima apparizione della Sfinge si propone dunque come una proiezione della mente di Oedipus, come un ricordo che vive nella memoria, ma che non appartiene alla realtà dello spazio scenico⁷. Successivamente, attraverso una dissolvenza incrociata, Taymor torna a mostrare la totalità del palcoscenico, e la Sfinge si rivela per quello che è: una grande marionetta sorretta dai danzatori, che ne governano il movimento degli arti. Segue una serie di dettagli delle ali e della testa del mostro, che conferma l'impressione dell'inquadratura introduttiva. Le intenzioni della regista emergono chiaramente nella seguente intervista:

Some shots were just created for camera; they were not something that you would see in the large proscenium setting. [...] After the first performance, or probably after the dress rehearsal, I sat down and made a shot list and conceived what the camera should be doing. We had the support for a crane, we knew that we were going to have tracks, so we started to have all the goodies that we could use as filmmakers, to be able to get some movement and life, because what worked so beautifully on the stage from a long shot or sitting in the twentieth row, does not work on camera, necessarily⁸.

L'estrema conseguenza di queste premesse corrisponde a un'esclusione degli spettatori in sala non solo «in quanto oggetti della ripresa, ma anche in quanto suoi soggetti privilegiati, detentori ideali del punto di vista» (Senici 2009: 303). Quanto evidenziato da Veilleux nell'analizzare i film realizzati da Pierre Jourdan negli anni Settanta si adatta perfettamente al caso in questione: «i punti di vista proposti al pubblico sono così estremamente vari, ma molti di essi sono incompatibili con quelli di uno spettatore 'normale'» (Veilleux 2001: 857). Ancora una volta la descrizione di Taymor si rivela illuminante: «[...] and we had four cameras: two close-ups cameras, a camera that was in the middle of the theatre and then a long shot camera, that caught the whole stage action, which of course you can't use very much because it's just too wide, but it needs to establish space»⁹.

La conoscenza delle possibilità creative del cinema da parte della regista si esprime anche nell'uso del montaggio. La presenza di *long take* fortemente estetizzanti si alterna a momenti in cui il montaggio è più serrato e teso. Una sequenza emblematica è quella del trivio, in cui – nel corso del *Trivium, trivium* – Jocasta e Oedipus realizzano che l'assassino di Laius è effettivamente l'attuale re. La rievocazione è preceduta da alcuni piani sequenza che seguono i gesti delicati e sublimi di Jocasta. Con l'ingresso del carro che trasporta la silhouette di legno di Laius, Taymor sfrutta la profondità di campo per realizzare immagini suggestive, come l'inquadratura in cui Jocasta è situata al centro del piano: alla sua sinistra vediamo il carro avanzare, e alla sua

destra l'ombra dello stesso proiettata sul fondo della scena. I movimenti di macchina diventano più rapidi nel seguire i nastri rossi che collegano la madre/moglie a Oedipus, e il carro a entrambi. Subito dopo i nastri si spostano a comporre le tre strade del trivio; il carro di Laius e il manichino che rappresenta Oedipus, alle due estremità del nastro centrale, avanzano l'uno verso l'altro. Con l'aumentare del ritmo della musica, il montaggio si fa più serrato e la durata delle inquadrature diventa sempre più breve, raggiungendo l'apice nel momento del parricidio.

Taymor ricorre a un'ulteriore risorsa cinematografica, costituita da piccoli effetti speciali realizzati in sede di postproduzione. Si tratta non solo delle numerose dissolvenze incrociate utilizzate per separare le sequenze, ma anche di sovrimpressioni che restituiscono immagini distorte. Il già citato primissimo piano della narratrice, con cui inizia *Oedipus Rex*, passa gradualmente dal bianco e nero ai colori, senza che ci sia un cambio di inquadratura. Inoltre, sul viso truccato di Shiraiishi si vede passare la sovrimpressione del cigno che vola. È evidente che si tratta di un effetto speciale realizzato in sede di postproduzione e non della ripresa di una proiezione realmente operata in teatro, perché la proiezione del cigno che vediamo nel totale successivo – questa sì realmente operata in teatro e visibile a un'eventuale platea presente in sala – e che la narratrice stessa segue con lo sguardo, risulta più grande della figura umana che fa da riferimento e da unità di misura. Mentre il cigno visibile nel precedente primo piano non arriva a coprire neanche la totalità del viso dell'attrice, e la qualità dell'immagine rivela abbastanza apertamente un accenno di dissolvenza incrociata, per cui distinguiamo meno nettamente i contorni del viso di Shiraiishi, a favore della figura che le vola sugli occhi. Ma l'immagine del cigno che vola torna a essere proposta in un altro momento dell'opera-oratorio. Durante l'esecuzione del *In monte reppertus est*, quando il pastore svela la vera identità di Oedipus, Taymor inserisce un'immagine che riprende l'inizio: l'alter-ego del protagonista, interpretato dal danzatore *butoh* Tanaka, è sospeso nel vuoto in posizione fetale, come nella scena precedentemente descritta; attraverso l'uso della sovrimpressione, il cigno dalle ali spiegate gli si sovrappone. La brevissima suggestione è indubbiamente stata aggiunta in sede di postproduzione: infatti, nelle immagini che la precedono e che la seguono, niente lascia intendere che si tratti di un effetto realizzato anche nella dimensione teatrale.

Inoltre, Taymor si avvale di un espediente particolare, prerogativa del genere dei film-opera: ancora nel *Trivium*, *trivium*, nel momento in cui Oedipus viene abbacinato dall'idea di essere l'assassino di Laius, la regista opta per un'interpretazione di tipo psicologico. Infatti, alle prime frasi cantate da Oedipus, «Pavesco subito, Jocasta, | pave-

sco maxime, Jocasta, audi», corrispondono due primi piani dell'interprete Philip Langridge che rimane in silenzio. Il suo volto, fortemente espressivo, non articola il canto che lo spettatore ode, nonostante la voce sia proprio quella di Langridge. Si tratta di una soluzione che era già stata adottata da Francesco Rosi nel film-opera *Carmen*: sull'aria di Micaëla, *Je dis que rien ne m'épouvante*, come scrive Scognamiglio, «l'interruzione del sincrono labiale dell'attrice (Faith Esham) in corrispondenza della ripresa qualifica la stessa come livello mediato, interpretando in senso psicologico – e qui sta l'intelligenza di Rosi – una logica squisitamente musicale e ben poco cinematografica» (Scognamiglio 2011: 102).

Alla luce di questa analisi, si evince che i processi creativi della realizzazione teatrale e di quella cinematografica firmate da Taymor non sono legate da un rapporto di subalternità, ma piuttosto sembrano esercitare un'influenza reciproca. Al fine di avvalorare questa tesi, è utile citare un altro estratto dell'intervista alla regista:

As we know, this [Oedipus Rex] is conceived as an oratorio, not an opera. But when Peter [Peter Gelb, il produttore] said: «Look, I know it's an oratorio and if you see productions, people just stand there and they sing in the chorus scenes. I don't think you want that for film». So I was already given the liberty, and actually to support, to try and find the way to visualize this material that Cocteau and Stravinsky conceived as being more musical, less visual, less literal¹⁰.

Questa descrizione della genesi del progetto è di grande interesse: sembra essere stata la possibilità di realizzare la messa in video ad aver influenzato le scelte registiche dello spettacolo, al punto da spingere Taymor a discostarsi considerevolmente dall'istanza artistica del compositore, e dalla tradizione di messinscena del genere.

Vale la pena ricordare che la regista aveva già avuto esperienza nel settore cinematografico. Il direttore della fotografia di *Oedipus Rex*, Bobby Bukowski, aveva già lavorato con Taymor proprio nel primo film da lei diretto, *Fool's Fire*¹¹, al quale seguiranno produzioni di maggior successo come *Titus* (1999), tratto dalla tragedia shakespeariana *Tito Andronico*, con Anthony Hopkins nel ruolo del protago-

nista; *Frida* (2002), film biografico sull'artista messicana Frida Kahlo, interpretata da Salma Hayek; *Across the Universe* (2007), musical realizzato sui più celebri componenti dei Beatles; *The Tempest* (2010), tratto dall'omonima opera shakespeariana, con Helen Mirren nel ruolo del personaggio principale, Prospera, eccezionalmente mutato al femminile.

'Sguardo in macchina', costruzione dello spazio scenico e gestione del corpo

Uno degli aspetti più interessanti di *Oedipus Rex* è costituito dal modo in cui Taymor decide di riprendere la narratrice: durante i suoi sei interventi esplicativi, Shiraishi volge costantemente lo sguardo al pubblico del video, guardando direttamente verso l'obiettivo della telecamera. L'attrice giapponese dichiara esplicitamente quali sono gli interlocutori prescelti: infatti il suo primo intervento, che apre lo spettacolo e coincide esattamente con l'incipit del testo di Cocteau, inizia con l'appello – chiaramente in lingua giapponese – «Spettatori!». È interessante e utile ai fini della ricerca confrontare questo 'sguardo in macchina' con inquadrature di tipo analogo prese da tre film-opera molto diversi tra loro: *Carmen* di Francesco Rosi (1984), *Il flauto magico* di Ingmar Bergman (1975) e *Rigoletto* di Jean-Pierre Ponnelle (1983). In *Carmen* di Rosi, la lunga sequenza iniziale, che presenta la fine di una corrida, contiene un'inquadratura ristretta degli occhi di Escamillo che guardano dritti in camera; ma i piani precedenti riprendono il toro, ormai stordito, in modo che lo spettatore si identifichi con la vittima del torero¹². Si tratta di una vera e propria soggettiva dell'animale, poiché il punto di vista adottato dalla telecamera non può essere che quello del toro¹³. Ne *Il flauto magico* di Bergman quasi tutti i personaggi della messinscena teatrale dirigono, almeno una volta, il loro sguardo verso la macchina da presa; ma il punto di vista che il regista adotta è quello degli spettatori seduti in sala, inquadrati a più riprese, singolarmente e a piccoli gruppi. Ciò che viene inquadrato sul palcoscenico corrisponde a ciò che vede il pubblico presente in teatro; si tratta dunque di scene riprese in qua-

lità di soggettive dello spettatore teatrale. Anche in *Rigoletto* di Ponnelle tutti i personaggi, di tanto in tanto, volgono lo sguardo alla macchina da presa, ammiccando allo spettatore del film. Ma Ponnelle non mostra una sala colma di spettatori: all'inizio la vicenda sembra ambientata nel Teatro Farnese di Parma, aspetto che rende lo sguardo in camera di Monterone molto interessante e significativo; ma la dimensione teatrale svanisce, si dilegua, e gli altri personaggi continuano ad ammiccare allo spettatore del film con risultati spesso grotteschi, come nella sequenza in cui il Duca di Mantova – interpretato da Luciano Pavarotti – canta la celebre *La donna è mobile*. L'utilizzo improprio dello sguardo in macchina tende a disorientare lo spettatore, che non riesce a condividere un punto di vista, proprio perché nessun punto di vista gli viene proposto; inoltre il patto finzionale appare costantemente disturbato dalle figure inquadrature, le quali interagiscono tra di loro per strizzare l'occhio, subito dopo, in direzione dell'istanza mediatica.

Lo 'sguardo in macchina' della narratrice di *Oedipus Rex* si rivela originale per il genere a cui appartiene, ma non per il linguaggio prettamente cinematografico: si accosta maggiormente ai film-opera come *Carmen* di Rosi o *Il flauto magico* di Bergman, piuttosto che alle messe in video di rappresentazioni operistiche in teatro, in cui tutti i personaggi tendono a rivolgersi al pubblico presente in sala, talvolta a sfavore delle telecamere. Diversamente da *Rigoletto* di Ponnelle, Shiraishi è l'unico personaggio che si rivolge direttamente alle telecamere e, attraverso di esse, allo spettatore del film. Non è oggetto di un'inquadratura soggettiva interna, come nel caso del *toreador* in *Carmen* di Rosi, né di un'inquadratura soggettiva esterna, come i cantanti che interpretano i personaggi sul palcoscenico in *Il flauto magico* di Bergman. Si avvicina di più alle figure eterodiegetiche che appartengono a film come *I dieci comandamenti* (1956), all'inizio del quale il regista Cecil B. DeMille, che dà voce al Dio narrante, si mostra all'interno del suo studio e parla direttamente agli spettatori. Il quarto intervento della narratrice, che apre il secondo atto di *Oedipus Rex*, è di particolare rilevanza: la macchina da presa riprende il palcoscenico da un punto di vista laterale, quasi dietro le quinte. Jocasta ha appena effettuato il suo ingresso in scena: è rivolta verso la platea, ed è in campo a figura intera, ma di profilo. A destra compare gradualmente la narratrice che avanza verso la macchina da presa sfruttando la struttura praticabile della scenografia, mostrando dapprima solo la testa, poi anche il busto e infine l'intera figura. L'inquadratura rimane fissa e si alza leggermente in maniera quasi impercettibile: è la narratrice a creare il movimento avvicinandosi lentamente, con lo sguardo rivolto sempre verso l'obiettivo. Shiraishi sfilava davanti a Jocasta, la supera e continua a procedere verso la macchina da presa, realizzando ormai un piano americano di se stessa, poi un

piano medio e infine un primo piano. All'inizio della breve scena la regista sfrutta la profondità di campo: Jocasta è al centro dello schermo ed è a fuoco tanto quanto la narratrice che si rende lentamente visibile, apparendo nella parte destra dell'inquadratura. Ma una volta che l'attrice giapponese ha oltrepassato la regina, le loro posizioni si invertono: Shiraishi occupa ora la parte sinistra dello schermo, mentre Jocasta, alle sue spalle, ne occupa la parte destra. Inoltre, ora solo la narratrice è a fuoco, mentre Norman e il resto della scenografia visibile sono sfocati. Da questo frammento è possibile individuare due aspetti di grande interesse: l'uso della profondità di campo e del cambio di fuoco denotano una conoscenza approfondita del linguaggio cinematografico da parte di Taymor; la narratrice non solo si rivolge apertamente alla macchina da presa e quindi al pubblico televisivo, ma lo fa a discapito della platea presente o meno in sala. Ne deriva una constatazione fondamentale ai fini della ricerca: l'eventuale fruizione teatrale diventa secondaria, a favore di quella filmica.

Come già accennato nel precedente paragrafo, la messa in video costruisce lo spazio scenico senza tener conto del punto di vista del pubblico teatrale. Se si confronta *Oedipus Rex* con, ad esempio, la messa in video della messinscena di *Tristano e Isotta* di Ponnelle a Bayreuth (1983), i canoni spaziali sono opposti. Ponnelle predilige i piani totali, distanti; tende ad avvicinarsi molto lentamente, con lunghi piani sequenza che avanzano sullo stesso asse dell'inquadratura. I primi piani sono utilizzati raramente e le telecamere sono sempre posizionate in platea, mantenendo il punto di vista del pubblico teatrale. Al contrario, Taymor costruisce uno spazio frammentario, difficile da ricostruire mentalmente a causa della scarsità degli *establishing shot*. Sono molte le inquadrature che appaiono decontestualizzate come l'ingresso della Sfinge; delle numerose scene di massa, lo spettatore del video non percepisce che elementi ristretti molto dettagliati. Inoltre le telecamere vengono sistemate in posizioni insolite: oltre al già citato quarto intervento della narratrice, occorre menzionare l'ultima uscita di scena di Tanaka. Dopo essersi accettato sul brano finale dell'opera-oratorio, *Ecce! Regem Oedipoda!*, l'Oedipus danzatore si rifugia sotto al ponte centrale della scenografia e inizia il suo viaggio verso Colono. Mentre dalla platea del teatro il pubblico può vedere le spalle di Tanaka che si allontana, il video concede allo spettatore televisivo di seguirne il cammino verso il fondo della scena: la telecamera è posizionata sul palcoscenico, sotto alla struttura scenografica e il danzatore viene ripreso di profilo. L'atteggiamento della regista emerge chiaramente nell'intervista:

As a director of the live theatrical performance, I had to think about the whole picture, the proscenium for the audience, and how it worked just from the front. But early on, in the design, in

conceiving that we didn't wanted just have cameras that would be frontals, we had to work in the design, with the set designer, how it would look from the side, how it would look from an overhead, so that you knew that from different angles this thing would work and have movement, camera movement. I just didn't want to have it be still shot: cut, cut, cut. I wanted it to be able to work in movement with music¹⁴.

Dunque, al fine di restituire visivamente il movimento musicale, Taymor costruisce uno spazio scenico in stretta correlazione con il ritmo; il risultato anti-realistico è accentuato dall'assenza di spazializzazione del suono – per cui il volume della musica e della voce dei cantanti non cambia al variare delle inquadrature – e soprattutto dalla gestione del corpo da parte dei cantanti.

Come accennato in precedenza, la gestione del corpo da parte dei cantanti risulta in contrasto con i canoni cinematografici e televisivi (Senici 2009: 297). Fatta eccezione per la narratrice, che comunica esclusivamente con la telecamera, i personaggi di *Oedipus Rex* tengono costantemente conto della platea teatrale e a essa si rivolgono. Il contrasto tra l'atteggiamento di Shiraishi e quello degli altri performer provoca nello spettatore un senso di alienazione: mentre l'attrice giapponese si rivolge direttamente a lui, gli altri personaggi sembrano ignorarne la presenza non per garantire la durevolezza del patto finzionale, ma piuttosto in favore di un'istanza fruitrice senza volto, che egli percepisce senza mai vedere. Come si vedrà nel prossimo paragrafo, è proprio questo straniamento che sembra ispirarsi a una tradizione cinematografico-televisiva ben precisa.

Universo onirico: *world of subconscious*

Nella lunga intervista più volte citata, Taymor riassume il processo creativo che ha dato forma al suo *Oedipus Rex*: la regista ha cercato di raggiungere un compromesso tra le sue esigenze visive e le intenzioni originali di Stravinsky, basate su una drammatizzazione puramente musicale¹⁵. Di seguito, la trascrizione di un estratto saliente dell'intervista, che introduce il tema della dimensione psi-

chico-mnemonic:

[...] so, even though I was going to make it more visual, what I did visually I hope is what his eyes, his ideas were, which was not to play it out all literally, but to play it in the memory of the mind. So when the dancers show the story of the Sphinx, it is elemental and you always have Oedipus downstage, right in front, singing, so that you know it is in his mind: what we are seeing now is a flashback in his mind. The same with Jocasta recalling the crossroad and what happened, the murder of Laius at the crossroad: she is right there, down front, there is Oedipus, the singer, down front, and these red lines that start to make the crossroad [...]. The big challenge for me was how to put this imagery without taking it away from the music¹⁶.

La conseguenza diretta di questa premessa è il fatto che la messinscena teatrale si attiene, almeno nell'attitudine dei personaggi principali, al tradizionale *modus operandi* di chi si accinge a eseguire un'opera-oratorio: per utilizzare le parole di Ozawa, «thanks to the forestage, the main singing is in oratorio style, out to the audience, because it [*Oedipus Rex*] is not a drama, it is a tale»¹⁷. La realizzazione visiva dei vari episodi avviene alle spalle dei cantanti. Ma la messa in video dello spettacolo, con la sua costruzione frammentaria dello spazio scenico, restituisce il palcoscenico in maniera alterata: quanto accade in scena viene spesso percepito come decontestualizzato, proveniente da una dimensione altra, diversa da quella dei protagonisti. La Sfinge, il trivio, i danzatori, l'alter-ego *butoh* di Oedipus, il suicidio di Jocasta, le maschere, le marionette, lo stesso accecamento del protagonista sembrano appartenere a un universo onirico che risiede 'nella memoria della mente'.

Questa tesi è confermata dalla descrizione che fa Tsy-pin della scenografia da lui creata:

It is a space that kind of envelops you and creates this inner world, because also it is a wooden sculpture, essentially, floating above water. And once you put that much water on the stage, it already creates the sense you are in the world of subconscious. [...] And of course in the film, when you are actually finishing the movie, it's really reinforced by all the shots of the eyes; we are looking inside the mind of those people¹⁸.

Sia Taymor che Tsy-pin utilizzano un lessico particolare: *in the memory of the mind*; *fla-*

shback in his mind; *inside the mind*; *inner world*; *world of subconscious*. Tutto rimanda alla composizione – sia in scena che in video – di un luogo psichico, irreali, abitato da figure mostruose e presente in una dimensione spazio-temporale aliena e distante. Ma nel film la gestione del corpo dei performer, causa di un senso di straniamento nello spettatore, rimanda sibillantemente alla dimensione teatrale di *Oedipus Rex*, e suggerisce che quel mondo onirico si sia configurato in una forma concreta, visibile e riconoscibile proprio perché inserito all'interno di uno spazio scenico, in cui tutto è, se non possibile, almeno simulabile. Taymor nega la dimensione teatrale attraverso l'omissione di tutti gli aspetti menzionati nel primo paragrafo, ma non nega lo 'spazio scenico': anzi, al contrario, lo accentua tramite la gestione del corpo dei performer, insolita per il linguaggio cinematografico, e in contrasto con la gestione del corpo della narratrice. Questo 'spazio scenico' diventa, nel film, l'unica sede possibile in cui le visioni oniriche – in questo caso incubi atroci come solo la mitologia sa creare – possano essere 'riviste' e 'rivissute' in maniera credibile, nella dimensione della memoria, della mente.

Inserire gli universi onirici all'interno di spazi scenici non costituiva, già nel 1992, una novità, né per la storia del cinema, né per l'esperienza creativa della regista. L'esempio più celebre e significativo nella storia del cinema è uno dei film più controversi di Alfred Hitchcock: si tratta di *Spellbound*, un film psicologico del 1945, con Ingrid Bergman (Constance Peterson) e Gregory Peck (John Ballantine)¹⁹. La seconda metà del film contiene una sequenza onirica realizzata da Salvador Dalí, di cui è sufficiente, in questa sede, analizzare solo la scena introduttiva. John Ballantine, seduto sul lettino dello psicanalista, inizia a descrivere l'ambientazione del sogno: «I can't make out just what sort of a place it was». Una dissolvenza conduce lo spettatore nel mondo immaginario creato da Dalí: una serie di occhi aperti, posizionati su uno sfondo nero, si sovrappongono fino a diventare l'inquietante ornamento di una tenda. L'inquadratura mostra un ambiente bizzarro: si vedono chiaramente gli assi di legno che compongono il pavimento e, seduti intorno a tre tavoli, degli uomini giocano a carte; sulle loro teste, tende scure ornate da occhi dipinti. Il pavimento di assi di legno ricorda un palcoscenico; le tende scure e pesanti rimandano al sipario e alle tende di quinta. Ballantine procede nella descrizione dell'ambiente: «It seemed to be a gambling house, but there weren't any walls, just a lot of curtains with eyes painted on them». Una casa (da gioco) senza alcun muro, ma con numerose tende: corrisponde alla descrizione di uno spazio scenico. Inoltre, la presenza degli occhi ornamentali costituisce un ulteriore punto in comune con la messa in video di *Oedipus Rex* di Taymor: l'elemento circolare viene descritto dallo

scenografo Tsy-pin con un vero e proprio occhio. Anche la tradizione televisiva ha visto l'utilizzo di elementi teatrali nella restituzione visiva di mondi psichico-onirici: ne è un esempio *Twin Peaks*, la serie televisiva statunitense ideata da David Lynch e Mark Frost e andata in onda per la prima volta sul canale ABC tra il 1990 e il 1991. La celebre Loggia Nera – *Black Lodge* in lingua originale –, luogo immaginifico, metafisico, trascendentale ed extradimensionale, è un ambiente in cui i muri sono sostituiti da tende di velluto rosso, che rimandano all'immagine più tradizionale del sipario teatrale. Nella filmografia di Lynch questo elemento tornerà, in maniera molto più esplicita, nel film *Mullholland Drive* (2001), in particolare nelle sequenze oniriche ambientate all'interno del Club Silencio, che sono state girate presso il *Tower Theater* (per gli interni) e il *Palace Newsreel Theatre* (per gli esterni) di Los Angeles. In accordo con questa tradizione, il primo film di Taymor, *Fool's Fire*²⁰, la cui particolarità consiste nel fatto che alcuni personaggi siano interpretati da marionette mostruose, inizia con l'apertura di un sipario. Parlando della sua prima creazione filmica, la regista fa riferimento a una tradizione cinematografica ben precisa:

Fool's Fire is the world where theatre meets cinema. It was inspired by those first masters of film, the Lumière Brothers, Murnau, and Méliès, who not only through necessity but also through the love of a magical medium played with the world of reality by transforming it²¹.

A questo punto risulta dunque inevitabile parlare della registrazione di *Oedipus Rex* non solo come del documento testuale di uno spettacolo andato in scena in due repliche, ma soprattutto come di un artefatto filmico a tutti gli effetti. Al fine di dar vita a un universo mostruoso in modo che risulti 'credibile', e attraverso una commistione tra elementi propri della dimensione teatrale e del linguaggio filmico, Taymor riesce a ridurre lo scarto esistente tra l'esperienza del pubblico presente in sala e quella dello spettatore televisivo. Questo caso permette di dimostrare come la registrazione dello spettacolo dal vivo che sia in grado di avvalersi di un uso consapevole del linguaggio cinematografico, e quindi di dare forma a un artefatto filmico 'in sé e per sé', possa consentire ciò che la semplice documentazione non arriva a permettere: avvicinare e assimilare l'esperienza dello spettatore della messa in video a quella dello spettatore teatrale.

Bibliografia

Auslander, Philip, *Liveness: Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, New York – London 2008.



- Jung, Jean-François, "Le relâchement narratif dans le système de la captation", in *Opera e televisione: un problema di linguaggi*, Atti del Seminario internazionale (Roma, 27-30 ottobre 1993), I.R.Te.M., Roma 1997 («Quaderni dell'I.R.Te.M. Serie 3», 8): 39-55.
- Kühnek, Jürgen, "Oper im Fernsehen", *Theaterbühne-Fernsehbilder. Sprech-, Musik- und Tanztheater im und für das Fernsehen*, Ed. Inga Lemke, Müller-Speiser, Anif-Salzburg 1998: 159-188.
- Large, Brian, voci "Filming" e "Videotaping", *The New Grove Dictionary of Opera*, Ed. Stanley Sadie, Macmillan, London 1992.
- McClary, Susan, «"Carmen" al cinema», *Georges Bizet: "Carmen"*, Ed. Annamaria Cecconi, Rugginenti, Milano 2007: 184-190.
- Miceli, Sergio, *Musica per film. Storia, estetica, analisi, tipologie*, Ricordi, Milano, 2010, II edizione.
- Morris, Christopher, *Digital diva: opera on video*, «The Opera Quarterly», XXVI, 2010: 96-119.
- Rondolino, Gianni - Tomasi, Dario, *Manuale del film. Linguaggio, racconto, analisi*, UTET Università, Torino 1995.
- Scognamiglio, Renata, "Film operistici: un profilo analitico", *La musica nel cinema e nella televisione*, Ed. Roberto Giuliani, Guerini, Milano 2011: 77-102.
- Senici, Emanuele, *Il video d'opera "dal vivo": testualizzazione e liveness nell'era digitale*, «Il Saggiatore musicale», XVI, 2009: 273-312.
- Stravinsky, Igor - Craft, Robert, *Dialogues and a Diary*, Doubleday, New York 1963.
- Veilleux, Michel, "L'opera dal teatro allo schermo televisivo", *Enciclopedia della musica*, vol. 1, *Il Novecento*, Ed. Jean-Jacques Nattiez, Einaudi, Torino 2001: 849-870.
- Taymor, Julie - Blumenthal, Eileen, *Julie Taymor, Playing with Fire: Theater Opera Film*, Harry N. Abrams, 1995.
- Sitografia
- Balz, Adam, "Fool's Fire", *NotComing.com*, 15 agosto 2007: <http://notcoming.com/reviews/fools-fire/> (ultimo accesso 27/03/2017).
- Gilmore, Geoffrey, "Fool's Fire", *Institute History*, 1992 Sundance Film Festival: http://history.sundance.org/films/469/fools_fire (ultimo accesso 27/03/2017).
- Rothstein, Edward, *Review/Film; Two Oedipus, One Clad in Guilt, The Other in Clay*, «The New York Times», 31 marzo 1993: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F0CE1DC173AF932A-05750C0A965958260> (ultimo accesso 27/03/2017).

Filmografia e videografia

Igor Stravinsky, *Oedipus Rex*, libretto di Jean Cocteau dalla tragedia di Sofocle, traduzione

in latino di Jean Daniélou, dir. Seiji Ozawa, reg. Julie Taymor, Philip Langridge (Oedipus), Jessye Norman (Jocasta), Bryn Terfel (Creon), Min Tanaka (Oedipus dancer), Tokyo Opera Singers, Shinyu-Kai Chorus, Saito Kinen Festival Dancers, Saito Kinen Orchestra, film diretto da Julie Taymor, prodotto da Peter Gelb e Pat Jaffe, presentato da Cami Video e NHK, registrato in Giappone nel 1992, 1 DVD, Decca DVD 074 3077 dh Philips, 2005.

Georges Bizet, *Carmen*, libretto di Henri Meilhac e Ludovic Halévy dal racconto di Prosper Mérimée, dir. Lorin Maazel, film diretto da Francesco Rosi, Julia Migenes-Johnson (Carmen), Plácido Domingo (Don José), Ruggero Raimondi (Escamillo), Faith Esham (Micaela), Orchestre National de France, 1984.

Amadeus Mozart, *Il flauto magico*, libretto di Emanuel Schikaneder, dir. Eric Ericson, film diretto da Ingmar Bergman, Swedish Radio Symphony Orchestra, 1975.

Giuseppe Verdi, *Rigoletto*, libretto di Francesco Maria Piave dal dramma di Victor Hugo *Le Roi s'amuse*, dir. Riccardo Chailly, film diretto da Jean-Pierre Ponnelle, Luciano Pavarotti (Duca di Mantova), Ingvar Wixell (Rigoletto/Monterone), Edita Gruberova (Gilda), Vienna Philharmonic Orchestra, 1983.

Richard Wagner, *Tristan und Isolde*, libretto di R. Wagner dalla leggenda medievale bretone, dir. Daniel Barenboim, regia teatrale e messa in video di Jean-Pierre Ponnelle, René Kollo (Tristan), Johanna Meier (Isolde), Orchester der Bayreuther Festspiele, Chor der Bayreuther Festspiele, 1983.

Fool's Fire, Dir. Julie Taymor, U.S.A., 1992.

Mulholland Drive, Dir. David Lynch, U.S.A., 2001.

Spellbound, Dir. Alfred Hitchcock, U.S.A., 1945.

The Ten Commandments, Dir. Cecil B. DeMille, 1956.

Twin Peaks, Dir. David Lynch - Mark Frost, U.S.A., 1990-1991.

Copeland, Roger, conferenza presentata al Philoctetes Center, presso il New York Psychoanalytic Institute, il 25 marzo 2010, dal titolo «Dancing in the Dark: Julie Taymor, *Oedipus Rex*, and the Gaze of Upright Posture». Per la registrazione della presentazione cfr.:

http://philoctetes.org/calendar/dancing_in_the_dark_julie_taymor_ioedipus_rex_i_and_the_gaze_of_upright_posture/ (ultimo accesso 27/03/2017).

Notes

1 Per l'interpretazione della messinscena teatrale rimando all'acuta analisi di Roger Copeland, presentata al *Philoctetes Center*, presso il *New York Psychoanalytic Institute*, il 25 marzo 2010. La registrazione della presentazione, dal titolo *Dancing in the Dark: Julie Taymor, Oedipus Rex, and the Gaze of Upright Posture*, è disponibile sul sito del centro:

http://philoctetes.org/calendar/dancing_in_the_dark_julie_taymor_ioedipus_rex_i_and_the_gaze_of_upright_posture/ (ultimo accesso 27/03/2017).

2 Cfr. Rothstein 1993:

<http://www.nytimes.com/movie/review?res=9F0CE1DC173A-F932A05750C0A965958260> (ultimo accesso 27/03/2017).

3 Nel 1991 Julie Taymor ha vinto la MacArthur Foundation Fellowship per il suo lavoro di innovazione teatrale attraverso la creazione e l'utilizzo di maschere e marionette.

4 Taymor: «[...] But a lot of what you see in this film production is live, most of the close-ups are taken from the live performance. [...] I think we had a Saturday performance, and then we had five days of single camera set up, and another performance». Per la versione integrale delle interviste cfr. i contenuti speciali del DVD, Decca DVD 074 3077 dh Philips (1 DVD).

5 Stravinsky e Cocteau hanno concepito l'opera-atorio *Oedipus Rex* in modo che il linguaggio risultasse inaccessibile, creando una distanza alienante tra esecuzione e platea e conferendo un'aurea mitica allo stile. Il libretto, interamente in latino, include però degli inserti narrativi, pensati per essere enunciati nella lingua del pubblico, in questo caso il giapponese.

6 Conversazione tra Tsypin e Taymor, contenuta negli extra del DVD, cit.

7 Sia qui che in seguito, con l'espressione 'spazio scenico' si intende l'organizzazione interna della scena, in funzione della scenografia dello spettacolo.

8 Intervista a Taymor, contenuta negli extra del DVD, cit. (il corsivo è di chi scrive).

9 *Ibidem*.

10 *Ibidem*.

11 *Fool's Fire*, adattato dal racconto *Hop-Frog* di Edgar Allan Poe e prodotto dalla *American Playhouse*, fu presentato al *Sundance Film Festival* e vinse il *Best Drama Award* al *Tokyo International Electronic Cinema Festival*.

12 Per un'analisi approfondita della sequenza e dell'intero film-opera, cfr. McClary 2007: 184-190; Scognamiglio 2011: 99-102.

13 Per soggettiva si intende un montaggio di due inquadrature: la prima detiene un punto di vista oggettivo e mostra un personaggio che guarda, mentre la seconda – la soggettiva vera e propria – inquadra l'oggetto dello sguardo del personaggio, dal punto di vista dello stesso. Si tratta di un meccanismo che agevola l'identificazione nel personaggio detentore dello sguardo da parte dello spettatore. Cfr. Rondolino - Tomasi 1995: 108-119.

14 Intervista a Taymor, contenuta negli extra del DVD, cit.

15 *Ibidem*. La regista cita le parole del compositore: «I wished to leave the play, as a play, behind, thinking by this to distill the dramatic essence and to free myself for a greater degree of focus on a purely musical dramatization» (cfr. Stravinsky - Craft 1963).

16 *Ibidem*. Corsivi di chi scrive.

17 Ivi, conversazione tra Ozawa e Taymor.

18 Ivi, conversazione tra Tsypin e Taymor. Corsivi di chi scrive.

19 Il film è stato adattato dagli sceneggiatori Ben Hecht e Angus MacPhail dal romanzo *The House of Dr. Edwardes* di Francis Beeding (pseudonimo di Hilary Saint George Saunders e John Palmer). In Italia il film è stato distribuito con il titolo *Io ti salverò*.

20 Cfr. Gilmore 1992: <http://history.sundance.org/>

films/469/fools_fire (ultimo accesso 27/03/2017). È interessante notare che Taymor affida il ruolo da protagonista a Michael J. Anderson, affetto da osteogenesi imperfetta. Si tratta dello stesso attore che in *Twin Peaks* interpreta il personaggio *Man from Another Place*, uno degli abitanti della Loggia Nera.

21 Taymor, Julie – Blumenthal, Eileen, *Julie Taymor, Playing with Fire: Theater Opera Film*, Harry N. Abrams, 1995. Cfr. Balz, Adam, *Fool's Fire*, NotComing.com, 15 agosto 2007: <http://notcoming.com/reviews/fools-fire/> (ultimo accesso 27/03/2017).

